

# ***Procesos de Transmutación.***

***Entre la materia y lo inmaterial.***

***Ignacio Bechara***

***Directora de Tesis: Anahí Cáceres.***

***Universidad Nacional de las Artes  
Departamento de Artes Visuales.***

***2018  
Buenos Aires, Argentina***

## **Índice**

<b>Hipótesis</b> .....	<b>Pag. 3</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>Pag. 4</b>
<b>Primer Capítulo – El límite de la materia.</b>	
Primera parte: <i>El peso de lo inmaterial</i> .....	<b>Pag. 6</b>
Segunda parte: <i>La dualidad de nuestros cuerpos</i> .....	<b>Pag. 18</b>
<b>Segundo Capítulo – El apetito del registro fotográfico.</b>	
Primera parte: <i>La necesidad de registro</i> . ....	<b>Pag. 31</b>
Segunda parte <i>La inmaterialidad en el arte</i> . ....	<b>Pag.47</b>
<b>Tercer Capítulo – El espacio entre la muerte y nosotros.</b>	
Primera parte: <i>Un vacío impropio</i> . ....	<b>Pag.53</b>
Segunda parte: <i>Los recuerdos de un ayer desconocido</i> . ....	<b>Pag.62</b>
<b>Cuarto Capítulo –Ejercicios de reparación</b>	
Primera parte: <i>Enmendar el pasado</i> . ....	<b>Pag.74</b>
Segunda parte: <i>“En busca de la reparación personal”</i> . ....	<b>Pag.85</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>Pag.91</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>Pag.96</b>

## ***Hipótesis:***

La Identidad está constituida por dos componentes disimiles pero amalgamados. Una “alquimia” integrada por la materialidad física que delimita nuestra estructura orgánica y por otro lado, por nuestra configuración inmaterial, determinada por la psiquis, que abarca lo que podemos establecer como lo intangible de nuestro ser.

Estas dos entidades están ligadas en nuestra personalidad. El análisis de esta aleación es la que nos permite comprender la complejidad de un individuo.

¿Cuál es el límite de la materia?

¿En la obra de arte se reflejan factores ocultos de la identidad?

¿Cuál es la importancia del proceso artístico como registro de nuestra interioridad?

¿Podemos a partir de nuestras obras, aliviar nuestro dolor?

## **Introducción:**

Establecer parámetros reales para algo tan complejo como la identidad, puede implicar un exhaustivo estudio. Se intentará analizar el concepto de identidad a partir de la amalgama entre materia e inmaterialidad. La clave será indagar sobre lo que nos conforma como seres orgánicos y nuestra identidad incorpórea, determinada por nuestra psiquis.

La búsqueda de nuestra identidad es un proceso complejo y es difícil saber si algún día podremos realmente identificar todos los aspectos que la conforman. Si bien, muchos estudios se especializan en este concepto, y se ha hablado al respecto con asidua insistencia, creo que desde la producción artística se puede encarar una búsqueda mucho más profunda, sensible y reflexiva. A partir del análisis de nuestra propia producción artística pueden aflorar recuerdos, volver a experimentarse vivencias, llegar a analizar comportamientos, identificar patrones de conducta, establecer criterios de cambio y comprender diferentes sucesos de crisis que atravesaron nuestra vida. Creo firmemente que el hecho de exteriorizar a partir de nuestras obras, nos da muchas herramientas para acceder a un nivel más profundo de comprensión de nuestra identidad. Como plantea C.G Jung<sup>1</sup> en *La psicología de la transferencia*<sup>2</sup>, podemos acceder a la composición de la personalidad a través de la “imaginación activa”, en donde poco a poco, como en la alquimia, se deben seguir ciertos pasos para equilibrar las tensiones entre pares opuestos, en nuestro caso, manifestados en la psiquis. Para Jung, nuestra composición humana está determinada por nuestra vestidura temporal que debe pagar si o si el tributo de la caducidad y por nuestra dualidad psíquica, compuesta por el plano de lo consciente y por el inconsciente. A partir del *coniunctio*<sup>3</sup>; esa unión inseparable de estos dos planos; podemos llegar a establecer un conocimiento más profundo sobre quien realmente somos y que nos conforma como individuos irreproducibles y únicos.

---

<sup>1</sup> Carl Gustav Jung. (Suiza 1875 – 1961) médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, figura clave en la etapa inicial del psicoanálisis; posteriormente, fundador de la escuela de psicología analítica, también llamada psicología de los complejos y psicología profunda.

<sup>2</sup> Carl Gustav Jung (1946) “La psicología de la transferencia” – Edit. Paidós. Buenos Aires – Barcelona.

<sup>3</sup> Coniunctio: Unión; Relación; Unión conyugal; amalgama.

Para determinar si las premisas de mis hipótesis pueden tener o no asidero, iré recorriendo diferentes ejemplos, de diversas épocas de nuestra historia. Analizaré la producción de ciertos artistas, a los que considero actores determinantes en la elaboración de mis premisas, ya sea desde su búsqueda por acercarse a un *autoanálisis* mediante la elaboración de sus obras, como también a partir de la aplicación de diversos procesos artístico con el fin de tratar sus traumas.

Por otro lado, iré articulando, junto con el desarrollo de la tesis, obras puntuales de mi producción, que actuarán como muestras estructurales, desde donde me propongo sostener mis hipótesis. Las obras de mi producción que se citan en esta tesis, nacen a partir de la mezcla entre una experimentación intuitiva y un proceso de análisis exhaustivo. Intentaré mediante el estudio de mis obras, acceder a aspectos ocultos de mi personalidad. Estas obras forman parte de un análisis muy personal e introspectivo, que nace a partir de un proceso de alquimia entre lo material y lo inmaterial, trabajado, tanto desde el plano formal, como desde el desarrollo conceptual en cada pieza.

En este texto, me propongo establecer el desarrollo del proceso artístico como la implementación de estrategias simbólicas para acercarnos a definir nuestra personalidad.

Este nivel de análisis que se puede formular a partir de nuestra propia obra, requiere un arduo trabajo reflexivo e introspectivo, en donde es necesario debatir con uno mismo. Creo que mi producción artística nace a partir de la necesidad de exhumar recuerdos. El modo por el cual trato de acercarme a develar estos recuerdos, implica un proceso alquímico entre diferentes materializaciones espaciales y el registro fotográfico de ellas, el cual deviene en imágenes que me permiten hacer un análisis de ciertos aspectos de personalidad. Esta tesis es el recorrido de este proceso.

*Primer capítulo*

***El límite de la materia***

***Primera parte: “El peso de lo inmaterial”***

*“Creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea, rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia”*

*“La invención de Morel”<sup>4</sup>*

*Adolfo Bioy Casares.*

Si nos reconocemos como parte constitutiva del universo matérico, debemos aceptarnos como seres ciertamente tangibles y perecederos. Esta premisa no es precisamente fácil de asumir, ya que entran en juego muchos factores personales que van más allá de un simple análisis científico sobre la conformación molecular de cada elemento y sus propiedades. El hecho fáctico de sabernos caducos implica que vivamos con el conocimiento de nuestra propia muerte a cuestas. Esto nos convierte en seres conscientes de nuestra prescripción, criaturas destinadas a morir irremediabilmente. En el recorrido por este capítulo, serán planteados diferentes ejemplos que me permitirán indagar sobre los conceptos de cuerpo, alma, inmortalidad y universo. Personalmente, creo que nuestros cuerpos son unidades de identidad biológica, y que formamos parte de un océano de organismos interconectados entre sí, inmersos en un cosmos infinito, del cual solo conocemos una ínfima parte. Por otro lado, nuestra psiquis termina por definir nuestra identidad. Nos definimos así como duales, ya que estos dos componentes; cuerpo y psiquis; permanecen inseparables, definiendo así nuestra concepción. Cuerpo y

---

<sup>4</sup>

Bioy Casares, Adolfo. “La invención de Morel”. Edit. Emecé. Argentina. 1972 (1ra. Ed. 1940)

psiquis se necesitan y se aúnan en la conformación de nuestro ser. Somos sujetos en permanente interrelación entre la caducidad de nuestros cuerpos y lo que podemos llamar nuestra *entidad inmaterial*. Así, el hecho de no poder aceptarnos simplemente como seres orgánicos efímeros nos ha llevado a intentar obtener diversos métodos que proporcionen una vida infinita. La humanidad ha pretendido por todos sus medios adquirir el elixir que proporcione inmortalidad a sus cuerpos. Para conseguir esto, se ha buscado fundamentos concretos y simbólicos, ya sea, desde las premisas religiosas, las estructuras de dominio político o desde la ciencia.

El carácter de inmortalidad ha sido siempre objeto de deseo. Por ejemplo, desde la premisa católica, apoyada en sus escrituras, se establecía y aún se lo sigue haciendo, la posibilidad de que la inmortalidad dependiera exclusivamente de nosotros, con el condicionamiento del deber cristiano: Otorgando a través del cumplimiento de su credo un acceso a la inmortalidad. “Este es el pan que desciende del cielo, para que el que de él come, no muera”<sup>5</sup> escribe el Apóstol San Juan, haciendo referencia a que el cuerpo de Cristo es la herramienta que proporciona, en cierto modo la inmortalidad.

La búsqueda de la vida eterna, en el marco de la religión excede al cristianismo, ya que forma parte de las premisas de muchas religiones diferentes, lo que nos lleva a pensar en que la necesidad por evitar el deceso de nuestra identidad, abarca todas las culturas. Ya sea desde la reencarnación o transmigración en el Budismo o desde el concepto de “vida eterna” desde el Judaísmo.

Es conocido que las artes visuales, a lo largo de la historia, han sido funcionales a las ideas y discursos dogmáticos. Para la Iglesia Católica, la figura de Jesucristo como ser inmortal, que muere por nosotros y resucita por mandato divino, es la clave para su dogma. La importancia de sostener este discurso, fue la que llevó a pensar en las posibilidades de la comunicación proporcionada por las artes visuales. Es interesante mencionar que, a partir de la figura de los *mecenas*<sup>6</sup>, que encomendaban obras a los

---

<sup>5</sup> Juan 6:50-55 - Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento. (REINA-VALERA . 2009)

<sup>6</sup> Mecenas: Por alus. a C. C. Mecenas, c. 69-8 a. C., consejero del emperador romano Augusto y protector de las letras y de los literatos. - 1. m. y f. Persona que patrocina las letras o las artes. Real Academia Española.

distintos artistas, se puede una prescripción previa del discurso que las obras debían potenciar. Allí, se les exigía a los artistas, que sus trabajos estuvieran especialmente diseñados para el marco de las iglesias y cuyo discurso visual fuera fiel a las premisas estipuladas en las escrituras que defendían estos *mecenas*.

La obra del pintor milanés Caravaggio<sup>7</sup>, resulta particularmente interesante, ya que, a pesar de trabajar casi exclusivamente con pintura de temática religiosa, sus obras dotaban de una carnalidad extrema a las figuras representadas. Esto conllevó a que muchas de sus obras fueran rechazadas por las más ortodoxas esferas la iglesia católica. Caravaggio fue un artista que trabajó obstinadamente en la concepción de la materia, a partir de los cuerpos y sobre todo, de la luz. Como afirma Teresa Camps<sup>8</sup>, Caravaggio otorga a la pintura una atmósfera en la que se evidencia la vida, el espacio real donde la luz pone en evidencia la forma de las cosas, donde la materia es opaca y proyecta sombras. Esto hace hincapié en el deseo de Caravaggio por mostrar el peso de la existencia de la vida humana y su materialidad.

En la obra “La incredulidad de Santo Tomás”, de 1602, podemos ver que la mirada del artista sobre el concepto de inmortalidad es muy particular. Caravaggio expone el cuerpo resucitado de Cristo a la verificación tangible de su discípulo Tomás. A partir del trabajo lumínico del tenebrismo, el artista pone el acento en la herida de lanza que *Longinos*<sup>9</sup> le propinó a Jesucristo para terminar con su vida, como símbolo demostrativo de la muerte y resurrección del cuerpo. En el cuadro, Cristo se presenta como un cuerpo de color blanquecino, casi mortuorio, en donde se pone en evidencia nuevamente la muerte física. La expresión en la cara de Tomás, con el desconcierto de la aseveración, es el rostro del humano sabiéndose finito, ante la certeza de la resurrección de la carne. El artista pone el foco en nuestra necesidad por comprobar el hecho de la resurrección a

---

<sup>7</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 29 de septiembre de 1571-Porto Ércole, 18 de julio de 1610) Pintor italiano activo en Roma, Nápoles, Malta y Sicilia. Es considerado como el primer gran exponente de la pintura del Barroco.

<sup>8</sup> Teresa Camps: (2008) “Grandes maestros de la pintura. Caravaggio” Editorial Sol 90- Barcelona España.

<sup>9</sup> Cayo Casio Longinos: Soldado romano, que, según se relata en el evangelio apócrifo de Nicodemo (siglo IV) es identificado como el hacedor del momento de la muerte de Cristo, calvando una lanza en su costado.



partir de nuestra experiencia sensible. Es Tomás, la figura que representa nuestro escepticismo.



*La incredulidad de Santo Tomás (1602) – Caravaggio.*

El concepto de inmortalidad continuó siendo para la humanidad, algo a resolver. Como si de un enigma se tratara, diferentes culturas han tratado de hallar alternativas a la muerte. Desde el plano político, las esferas de poder se han interesado por la inmortalidad como una forma de acercarse a las necesidades de la sociedad. Si analizamos la postura de Boris Groys<sup>10</sup> al trabajar este concepto, logramos acercarnos a dilucidar un poco más la preocupación de la política por la inmortalidad. Groys sostiene que “Valerian Murav’ev<sup>11</sup> pasó de ser un furioso opositor de la revolución bolchevique a ser uno de sus defensores, en el momento en que creyó descubrir en el poder soviético la promesa de usurpación del tiempo. Es decir, de producción artificial de eternidad”... “Para Murav’ev, el ser humano era simplemente una mezcla específica de elementos químicos, como cualquier otra cosa del mundo”<sup>12</sup> Según Groys, lo que esperaba Murav’ev era crear seres humanos puramente artificiales que le debieran su existencia únicamente al Estado, que garantizaría la duración y calidad de la vida humana. En definitiva, esta premisa utópica y si se quiere absurda, en donde el estado soviético sea el que tenga la potestad sobre la inmortalidad, nos puede dar una idea más concreta de

---

<sup>10</sup> Boris Groys (Berlín Este, 1947) Pensador y escritor alemán que vivió en Rusia hasta el principio de los años 1980. Sus trabajos orientados al arte moderno y contemporáneo son fruto de una reflexión sobre la modernidad, la posmodernidad y la cuestión del sujeto.

<sup>11</sup> Valerian Murav’ev.(1885 – 1932) Filósofo y publicista ruso. Formuló pensamientos relacionados a la cultura como control de tiempo.

<sup>12</sup> Boris Groys. (2014) – “Volverse público” – Ed. Caja Negra.

la importancia que tiene para nuestra especie intentar crear fórmulas para romper el mandato del tiempo.

El deseo de mutar en seres eternos nos condujo a diseñar estrategias que den garantía de dicha inmortalidad, pero siempre a partir de nuestra propia muerte orgánica. Abandonar nuestro cuerpo para acceder a la inmortalidad. Este aval pende exclusivamente de nuestra fe. No obstante, nuestra evolución científica, nos ha llevado a elaborar métodos de sobrevivencia cada vez más complejos. La ciencia ha logrado prolongar el tiempo de vida, ha cambiado los parámetros de mortalidad retrasando nuestro deceso, pero no ha podido todavía evitar la muerte orgánica. Por más avances científicos y tecnológicos en los que nos vemos inmersos, nuestros cuerpos continúan muriendo. A pesar de los esfuerzos médicos por mantenernos vivos, necesariamente morimos. El debate quedará abierto con respecto a la calidad de vida a la que nos lleva esta nueva estructura temporal proporcionada por la ciencia y sus motivos económicos, a los que nuestros cuerpos deben ajustarse. Lo que no está sujeto a dudas es que no tenemos otra alternativa que morir, ya que nuestros cuerpos tienen un comportamiento orgánico destinado a perecer.

Groys toma en cuenta el cambio en la estructura del concepto de inmortalidad en nuestra era postmoderna, advirtiendo la necesidad de una nueva configuración de los límites de la vida y la muerte y por ende de nuestra materialidad. Él plantea como ejemplo de esta premisa, que en la muestra de Marina Abramović<sup>13</sup>, “The Artist Is Present” (El artista está presente), se “crea una imagen del cadáver viviente como la única perspectiva de inmortalidad que nuestra civilización puede ofrecerle a sus ciudadanos”<sup>14</sup>. En la obra, se iniciaba una comunicación entre la artista y el visitante, que solo se efectuaba a partir de la mirada. Esa imagen que definía las dos posturas: la del artista expuesto como materia y la del espectador, que con su mirada, convertía la materia en algo infinito. Esto dispara dos interrogantes particularmente interesantes. Por un lado, el hecho de que nuestra sociedad se ha acostumbrado a decodificar la

---

<sup>13</sup> Marina Abramović (Belgrado, Yugoslavia; 1946) Artista serbia del performance que empezó su carrera a comienzos de los años 70. Activa durante más de tres décadas, recientemente se ha descrito a sí misma como la "Madrina del arte de la performance".

<sup>14</sup> Boris Groys (2014) – “Volverse público” – Ed. Caja Negra.

caducidad de los seres a partir del registro que hay de ellas, así es como la figura de Abramović, permanecerá impoluta en las paredes del MoMA. En segundo lugar, Groys deja entrever que los procesos artísticos y su registro puede ser el camino para romper los límites de la materia.

El hecho de representarnos como *Jano*<sup>15</sup>, mirando al mismo tiempo hacia adelante, pero obsesionados al unísono con el pasado, nos configura como humanos clavados en el eje del presente. Un presente intangible y fugaz, que se nos escapa como arena entre los dedos. Este *Jano*, tristemente ensimismado, no tiene más remedio que ver en la muerte el desenlace de todo lo que lo rodea. Hacia atrás, ve los restos de los que ya no están, analiza los vestigios y llora frente a las tumbas de sus antepasados. Hacia adelante, no puede ver sino su propio destino, que no tiene por qué ser diferentes de lo que ya conoce. Esta figura de la mitología romana pone el acento en la cualidad principal de todo sujeto, que no es otra cosa que su propia muerte. Una muerte que asevere el sentido de haber vivido.

En el libro *Diálogos sobre la vida y la muerte* de Liliana Heker<sup>16</sup>, en donde entrevista a Jorge Luis Borges, le pregunta sobre qué le sugiere la palabra muerte, a lo que el escritor responde: *“Voy a morir y voy a cesar, y qué más puedo querer que eso, qué cosa más grata puede haber que la muerte, que se parece tanto al sueño, que es quizá lo más grato de la vida. Es decir, yo descreo de la inmortalidad, pero eso no es una fuente de tristeza para mí sino de felicidad: pensar que voy a cesar”*<sup>17</sup>.

Lentamente, el mundo se descompone ante nuestros ojos, millones de cuerpos que habitan y comparten nuestro entorno, envejecen sin pausa hasta caer rendidos. La muerte envuelve cada organismo, cada célula, como una nube irrefutable y constante que se posa sobre la vitalidad y la arrebatada, cambiando patrones de vida por secas e inertes unidades celulares. Nuestra cruzada contra la mortalidad está perdida desde el vamos. Solo nos queda convivir con lo inevitable. Lo más difícil de aceptar es que no

---

<sup>15</sup> Jano: En la antigua mitología romana, Jano es el dios de los comienzos, las transiciones, las puertas y el tiempo. Usualmente se representa con dos caras, una mirando al futuro y la otra al pasado.

<sup>16</sup> Liliana Heker (Buenos Aires, Argentina. 1943). cuentista, novelista y ensayista argentina.

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges (1980) fragmento de entrevista publicada en “Diálogos sobre la vida y la muerte” de Liliana Heker. Edit. Alfaguara Argentina.

poseemos la facultad de detener nuestro devenir, incluso, tampoco tenemos el don de la premonición para identificar el punto final de nuestras vidas. Admitir esto, nos permite el deleite de la vida, y estar en paz con nuestra muerte y la de todos. Personalmente, estas aseveraciones forman parte activa de mis miedos más hondos. Fui buscando alternativas para lidiar con estos temores, y creo que, parte del proceso de aceptación de mi muerte y sobre todo de la muerte de los demás, se da a partir de la producción de mis obras. Cada pieza de mi producción parece funcionar como un placebo que enfrenta mis inquietudes más profundas. En el estudio de las mismas, emergen cosas del plano inconsciente que conforman parte de mi identidad. Esta reflexión es parte de un proceso de conocimiento de mí mismo.



*Diferentes representaciones de Jano. Por Bernard de Montfaucon.*

El mundo como lo conocemos hoy en día está conformado por diversos materiales, la conjunción de éstos es lo que da forma al mundo que vivimos y al cuerpo que habitamos. Cada partícula de materia que nos compone no difiere de los elementos que conforman nuestro entorno, lo que nos hace indivisibles. *Somos*, solo si entendemos que estamos hechos de la misma materia que nos rodea. “Cada cosa en el universo tiene una relación *química*”<sup>18</sup>, afirma Raymond Chang. Esto nos hace pensar que, si cada uno de los elementos que componen todo lo que conocemos están en estrecha relación, tal vez exista un tipo de necesidad entre estos materiales. Si bien hay profundos estudios científicos que han generado teorías diversas respecto al origen del universo; como el

---

<sup>18</sup> Raymond Chang (2002) *Química – Séptima Edición*. Edit. Mc Graw Hill- Impreso en Colombia.

realizado por George Gamow<sup>19</sup> y su “Teoría del Big Bang” publicado a mediados de la década de los cuarenta; todavía no tenemos certezas de cuál es el origen de la primera unidad celular que desencadena la vida. Esto nos lleva a tener una relación con la materialidad que va más allá de lo que logramos comprender. Las investigaciones de John Dalton<sup>20</sup> sobre la estructura de la materia, nos afirman que toda materia está formada por átomos, moléculas e iones, pero, esta afirmación aplica para el plano de lo observable. Sin embargo, Blas Cabrera, astrofísico español, sostiene que “sólo conocemos un 4% de la materia, que puede estar en forma de átomos. Las estrellas, el sol, la materia que nos rodea...”, asegura Cabrera, y subraya que “de ese pequeño porcentaje realmente sólo es un 1% lo que conocemos con nuestros sentidos, porque todas las estrellas que vemos en el cielo, y el gas necesario para ellas hacen una masa total de un 1% del universo. El otro 3% de átomos está en regiones del universo que todavía no se han puesto lo suficientemente condensadas para formar estrellas”<sup>21</sup>.

Según afirma Jesús Galindez<sup>22</sup>, hay evidencia acerca de fenómenos que a priori parecieran ser inmateriales. La teoría cuántica ha dado explicaciones a fenómenos invisibles explicándolos o presentándolos en forma de ondas tales como la luz, el calor, el color, etc., y a todos aquellos que, también como estos, provienen del resultado de las interacciones entre micro-partículas. Desde el punto de vista cuántico la antimateria está definida por la antipartícula y no está ligada o interpretada respecto a ningún estado de conciencia inmaterial. Galindez afirma que la materia no ocupa ni un espacio puntual ni un tiempo determinado, se encuentra difundida y en un constante movimiento discontinuo, aleatorio e impredecible, en todo el universo.

Entonces, ¿Cuál es el límite de la materia? Si tenemos una comprensión tan limitada del universo, y lo que nos rodea forma parte intrínseca de lo que nos conforma físicamente,

---

<sup>19</sup> George Gamow (Odesa, Imperio Ruso. 1904 – 1968) físico y astrónomo soviético nacionalizado estadounidense, que trabajó en diversos temas incluyendo el núcleo atómico y la formación estelar.

<sup>20</sup> John Dalton (Cumberland, Reino Unido. 1766 – 1844) fue un naturalista, químico, matemático y meteorólogo británico. Son especialmente relevantes su modelo atómico y su tabla de pesos relativos de los elementos, que contribuyeron a sentar las bases de la química moderna.

<sup>21</sup> Blas Cabrera (2012) Entrevista publicada en “Ciencia en Aragón” - Gobierno de Aragón.

Disponible en: <http://www.aragoninvestiga.org/category/ciencia-en-aragon/>

<sup>22</sup> Jesús Galindez: Físico, escritor y profesor de la Universidad de Los Andes en Venezuela.

nos es muy difícil establecer una concepción física completa de nosotros mismos, por ende, si nos observamos como unidades orgánicas de identidad, tendremos que aceptar que necesariamente, nuestros cuerpos son el resultado de algo que, por el momento, se nos presenta como desconocido.

Antonio Damásio, médico y escritor portugués, plantea una idea del organismo humano como un ser unificado. “Este es el error de Descartes: La separación abismal del cuerpo y la mente, entre la sustancia medible, dimensionada, mecánicamente operada e infinitamente divisible del cuerpo, por una parte, y la sustancia sin dimensiones, no mecánica e indivisible de la mente; la sugerencia de que razonamiento, juicio moral y sufrimiento derivado de dolor físico o de alteración emocional pueden existir separados del cuerpo” y sostiene que “Quizá lo más indispensable que podamos hacer como seres humanos sea tomar conciencia – y hacer que otros la tomen - de nuestra complejidad, fragilidad, finitud y unicidad”<sup>23</sup>.

Pero entonces ¿Cómo lo material y lo inmaterial conviven en nuestro cuerpo?, en respuesta a esto, nuevamente es la física cuántica la que nos acerca a una idea más clara de cuál es el peso de lo inmaterial. Según Galindez, “la mente inmaterial es capaz de dar órdenes a la materia; es decir, mueve la materia, pues por orden de la mente humana vemos asombrosamente cómo se mueven los átomos y cualquier partícula del cerebro; claro está en el caso en que todo sea componente de un mismo cuerpo. Es decir, correlacionados o interconectados por los sistemas componentes de dicho cuerpo”<sup>24</sup>.

En definitiva, el concepto de lo inmaterial está en relación constante con la materia, ya que uno depende del otro y son inseparables. Veámonos por un momento como seres alquímicos, en donde todo lo que nos compone, sea material o inmaterial forma parte de un todo. Y esa totalidad que nos envuelve, termina definiéndonos.

---

<sup>23</sup> Antonio Damásio (1994) “El error de Descartes – La razón de las emociones” – Edit. Grosset / Putnam Book. New York. Traducción: Pierre Jacomet.

<sup>24</sup> Jesús Galindez (2007) “La física cuántica en el pensamiento, la acción y el sistema neuronal”. Publicaciones Vicerrectorado Académico CODEPRE – Universidad de Los Andes – Venezuela.

En el plano de las artes visuales, podemos acercarlos a este concepto a partir del análisis de la obra de la artista norteamericana Roni Horn<sup>25</sup>, quien trabaja a partir del concepto de unidad entre el cuerpo, la identidad, el entorno y nuestra composición física. El agua resulta ser su elemento primordial. Horn dice que el agua “es al mismo tiempo todo y nada”<sup>26</sup> y que entiende que hay una relación inherente entre nosotros y el agua, que se sostiene a partir de la necesidad. Si analizamos una serie de fotografías realizadas en 1997, llamadas “You are the Weather” (Tu eres el clima), la artista presenta a una mujer en primer plano en donde se la ve resurgiendo de las aguas. Hay un juego conceptual a partir de la identidad, en donde los casi cien retratos con los que cuenta la serie no presentan más que un solo rostro. Ese rostro en conjunción con su entorno, en donde cuerpo y espacio se hacen indivisibles y es allí donde radica y se manifiesta la complejidad de la identidad.

Cuando nuestros cuerpos son analizados desde sus dos facetas, material e inmaterial y en cómo estas se vuelve uno con el espacio que habitamos, estamos más cerca de encontrar un reflejo de nuestra identidad, una reverberación más compleja y completa de lo que nos conforma como seres humanos.



*“You are the Weather” (Tu eres el clima) - (1997) – Roni Horn.*

Deteniéndome a analizar específicamente el proceso por el cual llevo a cabo mis operaciones artísticas, encuentro una vinculación directa con los conceptos hasta ahora abordados. Mis producciones se componen de forma dual: por un lado, a partir de

---

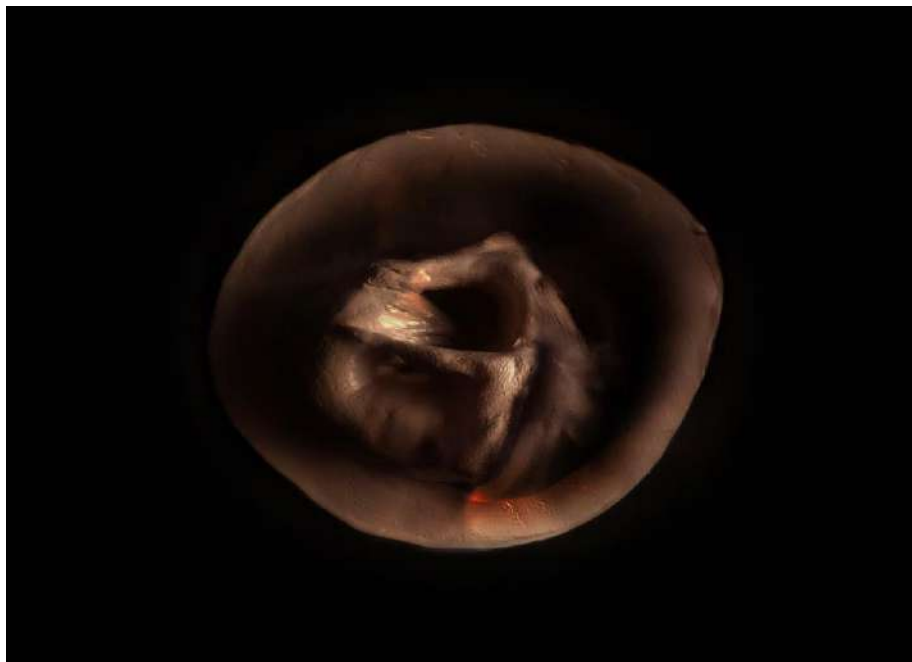
<sup>25</sup> Roni Horn (1955 Nueva York ) artista visual y escritora estadounidense. Su producción abarca la escultura, el dibujo, la fotografía, el lenguaje y la instalación de sitio específico.

<sup>26</sup> Art:21 – Roni Horn – Serie de documentales producidos por Film&Arts. Disponible en : <https://lalulula.tv/documental-2/art21/art21-art21/art21-roni-horn>

materializaciones concretas y tangibles, y por otro, con la captura fotográfica de éstas, lo cual condiciona y determina el resultado estético de cada pieza, desmaterializándolo hacia el plano digital.

Este vínculo entre materialización y desmaterialización, nace a partir de una experimentación sensible con materiales de diversa índole, en donde cobran forma ciertos cuerpos, espacios y objetos que se conjugan. Luego, la operación artística continúa con un proceso de desmaterialización, con la transmutación hacia el plano digital, a manos del proceso fotográfico.

Encuentro en mi obra “Origen” de 2017, un eslabón clave para realizar un análisis de los temas tratados hasta ahora en el presente capítulo. El hecho de no poder conocer el origen exacto de todo lo que nos rodea, ni saber si realmente existe algo más allá de nuestro desarrollo orgánico, me llevó a producir una pieza que hable de lo que realmente somos: En definitiva, solo somos seres atravesados por un proceso temporal que no inicia ni termina con nosotros.



*“Origen” – Ignacio Bechara - 2017- Fotografía intervenida digitalmente. 62 x 87 Cm.*

Esta obra comienza como una materialización en arcilla, de donde surge la figura de un embrión de pollo en proceso de gestación, dentro del huevo. La posterior captura



fotográfica y su manipulación con software digitales, determinan la imagen final. Lo que me resulta interesante de esta pieza es que nos permite reconocernos como seres finitos, como si fuéramos solo un punto inmerso en la vastedad del universo.

Esto me lleva a reflexionar sobre como la materia y lo inmaterial están en permanente alquimia. Somos parte de este proceso, al igual que todo lo que nos rodea.

**Primer capítulo: El límite de la materia**

**Segunda parte: “La dualidad de nuestros cuerpos”.**

*Allí donde otros proponen obras yo no pretendo*

*otra cosa que mostrar mi espíritu.*

*La vida es un consumirse en preguntas.*

*No concibo la obra como separada de la vida.*

*No amo la creación separada.*

*No concibo tampoco el espíritu separado de sí mismo.*

*Cada una de mis obras, cada uno de los planes de mí mismo,*

*cada uno de los brotes gélidos de mi vida interior*

*echa su baba sobre mí<sup>27</sup>.*

Antonin Artaud

Para poder indagar sobre la posibilidad real de establecer un análisis, o una reflexión, de los aspectos ocultos de nuestra personalidad a partir de nuestra producción artística, creo fundamental analizarnos como hacedores en el marco de una crisis. Si observamos este concepto, tiene una etimología de origen griego, más específicamente del término *κρίσις* (*Krisis*), el cual podemos traducir como “juicio” o “criterio”, esta terminología proviene del verbo *κρίνειν* que significa “separar” o “decidir”. Esto nos

---

<sup>27</sup> Artaud, Antonin. (1925) – “El ombligo de los limbos”.

acerca a comprender que el término *crisis* no determina necesariamente algo negativo, sino una encrucijada. Una bifurcación que implica necesariamente una elección, una determinación. En el campo del psicoanálisis, este concepto es abordado a partir de la necesidad de establecer una respuesta a una instancia de vacío. La *crisis* implica una realidad inevitable, que debemos afrontar. No hay posibilidad de librarnos de los estados críticos, sin hacerlos propios, sin interiorizarlos. Solo a partir de su aceptación podemos llegar a cohabitar con ellas. Estas *crisis* son en definitiva, una posibilidad. Son herramientas para establecer criterios revulsivos, que nos ayuden a comprender mejor la realidad que nos toca afrontar.

Si bien, en la psicología se tienen en cuenta las numerosas *crisis* que atraviesan a toda población; ya sean de índole social, político o económico; es el estudio de los conflictos individuales lo que realmente permite hacer un análisis específico. Los mismos pueden ser estudiados en forma particular, focalizándose en cada sujeto. Esto no implica que los individuos no estén inmersos en un contexto, o que éste no afecte ni potencie sus conflictos personales, sino que el hecho de centrarse en cada caso ayuda a develar síntomas que permanecen ocultos y que pertenecen a cada sujeto. Esta *crisis* dual, que se emplaza entre el horizonte consciente y sigilo del inconsciente, juega entre lo que reconocemos y lo que se encuentra alojado en lo ignoto de nuestra mente. Es una *crisis* que nace directamente en lo velado, y que emerge en formas desconocidas, camuflada entre la realidad, acechando desde la quietud de su presencia.

El concepto de *dualidad*, como entidad bipartita que constituye nuestro ser, conformada por el plano consciente y el inconsciente, fue defendida en su momento por diferentes corrientes de pensamiento ligados al estudio de la psiquis. Estos estudios tenían como principales herramientas, el análisis psicoanalítico del sujeto, como así también los tratamientos y terapias psiquiátricas.

A pesar de ser resistido durante años, dicho concepto está volviendo a ser tenido en cuenta en la actualidad, pero con un enfoque completamente diferente. El resurgimiento de la idea de una conformación *dual*, no se basa ya, en la mirada expuesta por Sigmund

Freud<sup>28</sup>, quien definía *lo inconsciente* como la parte del aparato psíquico donde se alojan los deseos, el instintos y los recuerdos que el sujeto reprime, principalmente porque le resultan inaceptables en cuanto a sus propios valores morales. Este rebrote de la noción de *dualidad*, se da gracias al avance científico y a las premisas formuladas por la neurociencia. Estos estudios plantean la necesidad de reinterpretar el concepto de Inconsciente como una entidad inaccesible.

Freud, por el contrario, enunciaba que a partir del estudio de sus pacientes, se podía acceder a componentes inconscientes con la ayuda de la interpretación de los sueños o por el análisis del sujeto propiamente dicho. La neurociencia, reformula este enfoque, planteando que solo existe un inconsciente inherentemente inaccesible a la mente consciente y con un carácter innato, ligado al funcionamiento neuronal. Para la Neurociencia, cada experiencia deja una huella y con cada huella se modifican permanentemente las conexiones entre las neuronas, provocando cambios, tanto de orden estructural como funcional.

Freud pudo advertir que sus estudios eran limitados por su contexto y su tiempo, incluso llegó a afirmar que, con la ayuda de las ciencias biológicas, se podría acceder a completar una idea más acertada del comportamiento de *lo inconsciente*: “La biología es verdaderamente un reino de posibilidades ilimitadas; tenemos que esperar de ella los esclarecimientos más sorprendentes y no podemos columbrar las respuestas que decenios más adelante dará a los interrogantes que le planteamos”<sup>29</sup>

Las postulaciones de C.G. Jung, coetáneo de Freud, terminaron por acercarse más al abordaje de los estudios neurobiológicos de la actualidad. A partir de su teoría de un *inconsciente colectivo*, común a toda la especie humana, estableció las premisas para la aceptación de un inconsciente indómito.

En la actualidad, el abordaje de un Nuevo Inconsciente, de la mano de la neurociencia, establece criterios que a priori se presentan como opuestos a los desarrollados por el

---

<sup>28</sup> Freud, Sigmund (Príbor, 1856 - Londres, 1939) Médico neurólogo austriaco, padre del psicoanálisis y una de las mayores figuras intelectuales del siglo XX.

<sup>29</sup> Freud, Sigmund (1920) “Más allá del principio de placer”, Obras completas - Amorrortu Editores . Reimpreso en Bs As. 1975.

Psicoanálisis. Esta nueva perspectiva científica, plantea también una mente *dual*, dividida entre consciente e inconsciente, pero formula basándose en estudios biológicos, que dicho inconsciente es un proceso automático que termina por afectar nuestras decisiones, sin que seamos conscientes de ellas. Como si la composición de la mente de un sujeto correspondiera a la forma de un iceberg, donde el plano consciente es solo lo que emerge de las profundidades del inconsciente.

La división entre psicología y neurociencia no es tan tajante, ya que ambas abordan el concepto de *huella*. Para los estudios en neurociencia “Las huellas se inscriben, se asocian, desaparecen, se modifican a lo largo de la vida por medio de mecanismos de la plasticidad neuronal”<sup>30</sup>. Para la psicología se trata de una *huella mnémica*, forma en la cual los acontecimientos se inscriben en la memoria. En definitiva, “ésta realidad interna inconsciente, fundada sobre los mecanismos de la plasticidad, no es exclusivamente un fenómeno de orden psíquico, sino que también involucra al cuerpo”<sup>31</sup>.

La plasticidad neuronal (un fenómeno asombroso que surge de datos recientes de la biología experimental) es fundamental en la manifestación de la individualidad del sujeto, ya que cada experiencia es única y termina por alejar al sujeto de un determinismo genético. Esto implica tomar cierta distancia de la idea de un *inconsciente colectivo* para abrazar la hipótesis de un inconsciente plenamente personal y en permanente cambio por vía de la experiencia.

Si en definitiva, nuestras experiencias van dejando huellas en nuestro inconsciente, modificando nuestros patrones neuronales y por consiguiente nuestra toma de decisiones, resultaría interesante evaluar que ocurre al momento de crear una obra de arte ¿Cómo ocurre entonces el hecho artístico?

Si nos basamos en el recorrido que hemos hecho hasta el momento en este capítulo, podemos llegar a determinar que nuestros desarrollos artísticos no son resultado,

---

<sup>30</sup> François Ansermet y Pierre Magistretti (2004) “A cada cual su cerebro. Plasticidad neuronal e inconsciente” Katz Editores. 2012. Buenos Aires.

<sup>31</sup> Ídem 30.

exclusivamente, de nuestros propósitos conscientes; y que los mismos son interferidos por las huellas de nuestras experiencias previas, alojadas en el inconsciente, siempre dispuestas a aflorar sin nuestro consentimiento.

Ninguna obra que intente ser concebida únicamente a partir de la fría reflexión consciente, podrá ser reflejo fiel del sujeto que la ejecute. Cada intento por enmascarar los vestigios de nuestro inconsciente terminará por afectar nuestra producción artística. Así, caeremos indefectiblemente, en resultados insípidos y exiguos. Podríamos decir que, una obra de arte debe ser en definitiva, el fin de nuestro libre albedrío consciente.

Según Alberto Giacometti<sup>32</sup>, al analizar sus obras se encuentra con evidencias de los misterios de su propio inconsciente: “una vez que el objeto está construido, tengo tendencia a encontrar en él, de forma transformada y desplazada, imágenes, impresiones, hechos que me han conmovido profundamente (en general, sin advertirlo), formas que siento muy próximas, aunque soy incapaz de identificarlas, lo que las vuelve siempre más inquietantes”<sup>33</sup>.

Teniendo en cuenta esto, podríamos sostener que, cada obra es una manifestación estética que nace como resultado de la amalgama entre ciertas decisiones conscientes y las huellas impresas en nuestro inconsciente. Como artistas, trabajamos en el límite entre lo que podemos controlar y lo que nos abruma.

La obra de Ana Mendieta<sup>34</sup> es un cautivador ejemplo de como un artista puede trabajar a partir de sus crisis personales, en este caso, tomando como eje de su producción el desarraigo, el dolor, la búsqueda de identidad y el sentido de pertenencia. En sus obras, considero que pueden observarse indicios que revelan cómo la artista buscó encausar

---

<sup>32</sup> Giacometti, Alberto (1901 - 1966) fue un escultor y pintor suizo. Uno de los artistas más originales del siglo XX. Sus obras se caracterizan por figuras rígidas y frontales, simbólicamente aisladas en el espacio.

<sup>33</sup> Giacometti, Alberto. “Respuesta a una encuesta en Minotauro”, citado en Sylvester, D., Giacometti, André Dimanche editor, 2001, p. 74.

<sup>34</sup> Mendieta, Ana (La Habana, 18 de noviembre de 1948 – Nueva York, 8 de septiembre de 1985) Artista conceptual, escultora, pintora y videoartista cubana. Es reconocida por sus obras de arte "earth-body art".

sus *crisis*, aceptarlas y aprender a coexistir con ellas. Mendieta es una artista plenamente consciente del peso de su inconsciencia.

Ana, a los 12 años, fue parte de la infamante *Operación Peter Pan*, que sacó de Cuba entre 14.000 y 25.000 niños, los cuales fueron enviados a los Estados Unidos, sin sus padres ni sus parientes. Este procedimiento se congenió como una medida extrema y en oposición al gobierno de Fidel Castro. Dicha *Operación*, bajo la tutela de diversas organizaciones religiosas, la CIA y la cúpula del gobierno norteamericano, expatrió a estos niños cubanos en diferentes ciudades, como Miami o Iowa (como en el caso de Ana Mendieta y de su hermana) generando un violento desarraigo.

La producción de Mendieta, esta empapada de este conflicto, que partió en dos su niñez. La artista cubana debió afrontar un forzoso asilo y aprender a convivir con una nueva vida en un país que le era completamente ajeno. Su obra emerge dentro del sexismo, el racismo y la mirada estereotipada que abordaba gran parte de la sociedad norteamericana en la década del 70. En sus propias palabras: “En el Medio Oeste, la gente me miraba como un ser erótico, agresivo y en cierta manera diabólico. Esto creó en mí una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, explotó dentro de mí y yo cobré conciencia de mi ser, de mi existencia como un ser particular y singular”<sup>35</sup>. En sus obras, podemos apreciar como se entrelaza su cuerpo con la naturaleza, haciéndolos uno, amalgamando su singularidad con la de su entorno. Este acto dual, conforma una fusión, casi ritual, en donde Ana se autodefine y se resinifica a sí misma. Una búsqueda por enraizarse, por establecerse.

Según la mirada de la Artista Tania Bruguera<sup>36</sup>: “Ana Mendieta y su obra son una sola pieza”<sup>37</sup>. Bruguera afirma que no conoce otro caso donde la creación artística esté tan vinculada a la existencia individual.

---

<sup>35</sup> Mendieta, Ana. cita a un texto inédito y sin fecha de Ana Mendieta, recogido en Merewether, Ch, 1996, p.101.

<sup>36</sup> Bruguera, Tania (La Habana, 1968) Artista cubana. Su obra se centra en su interpretación de temas políticos y sociales. Para definir sus prácticas artísticas ha desarrollado conceptos como el "arte de conducta" con foco en los límites del lenguaje y del cuerpo confrontados a la reacción y comportamiento de los espectadores

Analizando en forma particular su serie de obras denominadas “Siluetas”, vemos como Mendieta utilizó su cuerpo como *medio* para generar una huella en diferentes superficies naturales, estos contornos no son otra cosa que el surco que evidencia el existir de la artista y el de su cuerpo. Sus *siluetas* nos dejan ver el rastro de su paso por la vida.

En toda su producción, mayormente *performática*, donde su cuerpo siempre forma parte de la obra, se ve implícita la necesidad de Mendieta de dejar registro de su existencia. Como si pudiéramos ser testigos de su vida con solo presenciar una de sus piezas. Podríamos concluir que estas obras son actos de saneamiento, como un medio para convivir con su dolor.



*Serie “Siluetas”- (1973) – Ana Mendieta. Registro fotográfico de su acción performática*

La entidad que le damos a nuestras *crisis* está ligada a la necesidad de aferrarnos a ellas, una necesidad que se torna inevitable e inherente. Estos estados críticos nos permiten accionar y nos invitan a indagar sobre nosotros mismos, incluso sin la certeza de que finalmente encontremos algún tipo de respuesta. El solo hecho de reflexionar sobre la *dualidad* que compone nuestro ser, nos convierte en sujetos conscientes de nuestras posibilidades e imposibilidades.

---

<sup>37</sup> Bruguera, Tania. 1992. Texto sobre Ana Mendieta, publicado Con motivo de la exposición individual "Ana Mendieta / Tania Bruguera" comisariada por Cristina Vives Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba. Disponible en [http://www.taniabruquera.com/cms/files/01pdf\\_ana\\_mendieta\\_-\\_tania\\_bruquera.pdf](http://www.taniabruquera.com/cms/files/01pdf_ana_mendieta_-_tania_bruquera.pdf)



Florencia Garramuño<sup>38</sup> en su libro “Mundos en Común”<sup>39</sup>, analiza la publicación de “*Monodrama*”, obra del poeta y escritor Carlito Azevedo<sup>40</sup>, afirmando que, la demora de la publicación del libro (doce años en donde el autor ya contaba con varios de los poemas que componen la obra final) dependía de un método de *resistencia* optado por el poeta brasileño.

El mismo Azevedo termina afirmando que esta demora es resultado de una *crisis* personal: “ocurrió cuando me di cuenta de que era obsceno cambiar el propio dolor por poesía”... “creí que solo iba a volver a escribir cuando pasara la crisis, pero me di cuenta de que no valía la pena esperar una situación cómoda para escribir, que ella nunca vendría, que la crisis era definitiva, como un entorno espiritual”<sup>41</sup>. En este contexto, el poeta decide escribir *desde la crisis*, modificando el formato de las mismas, en lo que él llama *notas de ruinas*.

Este concepto de Azevedo, en donde esas *ruinas* no son otra cosa que los remanentes de sus experiencias previas, nos permite comprender la pregnancia de lo oculto. Vemos en Azevedo al artista que delibera en la dualidad entre consciente e inconsciente; que analiza su conflicto y que termina por darse cuenta que su crisis acecha su producción mediante un bloqueo, que le demandó más de doce años admitir y enfrentar. Es a partir de la aceptación de que dicha crisis es *para siempre* que, finalmente, *Monodrama* ve la luz.

---

<sup>38</sup> Garramuño, Florencia (Rosario, Argentina, 1964) Escritora y Profesora Plenaria del Departamento de Humanidades, Directora del Programa en Cultura brasileña, e Investigadora independiente del CONICET

<sup>39</sup> Garramuño, Florencia (2015) “Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte”. 1ra edición – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Edit. Tierra firme 2015.

<sup>40</sup> Carlito Azevedo (Rio de Janeiro, Brasil, 1961) Editor, traductor, crítico y poeta brasileño.

<sup>41</sup> Carlito Azevedo (2010) fragmento de una entrevista publicada en “Mundos en Común. Ensayos sobre la especificidad en el arte”, de Florencia Garramuño. ” 1ra edición – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Ed. Tierra firme. 2015

(...)  
Está también  
al lado de la cama  
la foto de aquel escritor que dijo  
en la entrevista  
haber tenido un hermano gemelo  
y que cuando eran bebés  
habían llegado a ser tan idénticos  
que para diferenciarlos  
los padres ataban  
cintas de colores en sus puños  
un día los olvidaron en el agua  
del baño, de la bañera  
uno de ellos se ahogó  
y como las cintas  
se habían desatado  
en el agua enjabonada  
nunca se supo cuál  
de los dos había muerto

Carlito Acevedo  
Monodrama<sup>42</sup>

Una de las artistas más influyentes y trascendentales en el arte contemporáneo es Louise Bourgeois<sup>43</sup>. Analizando su producción, podemos identificar diferentes filiaciones entre sus obras, su vida y las diferentes crisis con las que debió aprender a convivir. La experiencia sensible a la que nos expone Bourgeois al ver sus obras, nos permite escudriñar en su inconsciente. Nos habilita un espacio donde palpar sus temores, como si a través de sus piezas pudiéramos a ver la profundidad de su esencia.

En su muestra en Fundación Proa, durante el 2011, se pudo ver un cuerpo de obra muy particular, ligado a conceptos fundamentales del psicoanálisis. Como formulaba su curador Philip Larratt-Smith, la exposición nos muestra “el modo en el que la artista encuentra *equivalentes plásticos de estados psicológicos*: Todas las obras han sido elegidas para destacar la persistente presencia del psicoanálisis como fuerza inspiradora y espacio de exploración en su vida y su obra”<sup>44</sup>.

Bourgeois trabaja a partir de un proceso que se aloja entre la representación fisiológica

---

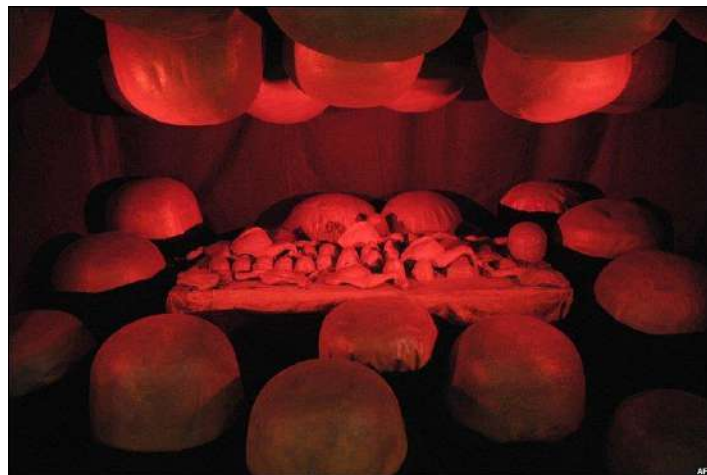
<sup>42</sup> Carlito Azevedo (2009) “Monodrama” editorial 7 letras. Rio de Janeiro, 2009.

<sup>43</sup> Bourgeois, Louise (Paris 1911 – Nueva York 2010) artista y escultora francesa nacionalizada estadounidense. Conocida por sus esculturas de arañas, es una de las artistas más importantes del arte contemporáneo.

<sup>44</sup> Catalogo – “Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido” Fundación Proa - Instituto Tomie Ohtake - Louise Bourgeois Studio. 2011.

y la proyección de su inconsciente. En palabras de la artista en una entrevista realizada por Donald Kuspit, esto se evidencia más claramente: “El propósito de *The Destruction of the Father* era exorcizar el miedo. Y después que pude mostrarlo en la obra, me sentí otra persona. No quisiera usar la palabra “terapéutico”, pero lo cierto es que el exorcismo es una aventura terapéutica. De modo que hice esa obra como una especie de catarsis”... “el recuerdo era tan potente y trabajé tanto, que después me sentí otra persona. Sentí como si realmente hubiese sucedido. La obra me transformó”<sup>45</sup>

Esta metamorfosis a la que hace referencia la artista, puede ser interpretada como una suerte de respuesta a sus estados de *crisis*, más específicamente, como una metodología concreta para auto analizarse. Al mismo tiempo, el hecho de que la artista logre cierto grado de amparo consciente a través de su producción, nos permite preguntarnos cuál es, en definitiva, la tarea de nuestro inconsciente: Si nuestra producción es interferida por las huellas de nuestras experiencias previas ¿Será el inconsciente una herramienta autónoma que actúa como un mecanismo de autodefensa? ¿Será la producción artística un medio para la manifestación inconsciente?



“*The Destruction of the Father* “(*La Destrucción del Padre*)- (1974) – Louise Bourgeois.

---

<sup>45</sup> Bourgeois, Louise (1988) Fragmento de la conversación con el crítico e historiador Donald Kuspit (Bourgeois, 1988, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books, Nueva York) traducida por Graciela Speranza. Publicada en el catalogo “Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido” Fundación Proa.

En el caso de mi producción, cada obra se gesta dentro de un proceso de materialización experimental. Allí, en la manipulación y conjunción de diferentes elementos y materiales, se manifiestan formas, volúmenes y espacios no premeditados. Los mismos, no presentan una estrecha ligazón con los bocetos, ideas o anotaciones que sirvieron como disparador para la obra. Por ende, estos ambientes, estos cuerpos, se construyen a partir de cierto estado de *pérdida de consciencia*. Aunque sabemos, gracias a los estudios científicos actuales, que esto es técnicamente imposible, podríamos decir que estas materializaciones se manifiestan como parte de un ensayo alquímico a ciegas, en donde los límites de la materia condicionan las nuevas experiencias. En este proceso, se establecen canales de diálogo entre el plano consciente y el inconsciente; como una suerte de litigio entre lo que tenemos bajo control y lo que nace espontáneamente como consecuencia de las experiencias del pasado.

Es durante este proceso que se van modificando patrones neuronales y se generan nuevas huellas a partir de estas nuevas experiencias. La plasticidad neuronal inicia en el mismo momento en que comenzamos a manipular los materiales con los que estamos trabajando. Esto nos lleva a pensar que, desde el momento en el que estamos haciendo una nueva obra, también estamos modificando los patrones neuronales de nuestro inconsciente. Por consecuencia, se da un encadenamiento de condicionantes al hacer una obra: Por un lado, el inconsciente autónomo altera nuestras decisiones conscientes sin que podamos controlarlo, pero al mismo tiempo, estamos re-configurando esos patrones en base a estas nuevas experiencias sensibles. El desarrollo de una obra artística es tan complejo que, mientras es condicionado, también es condicionante.

Existe, durante este proceso, un inevitable conflicto entre la práctica tangible experimental y los conceptos y saberes previos de los que es imposible desprenderse. Según Eric Kandel<sup>46</sup> “somos quienes somos por obra de lo que aprendemos y de lo que recordamos”<sup>47</sup>. Esto implica que nuestra experiencia y nuestros recuerdos alteran el

---

<sup>46</sup> Eric Kandel (1929) Científico estadounidense, nacido en Viena. Se destacó especialmente en los ámbitos de la Medicina, la Psiquiatría y la Neurofisiología, recibiendo como reconocimiento a su labor un Premio Nobel en el año 2000.

<sup>47</sup> Eric Kandel “En busca de la memoria. Nacimiento de una nueva ciencia de la mente” Katz Editores, Buenos Aires. 2006.

dialogo que tenemos con los materiales que manipulamos. Esta pugna se desarrolla en un terreno irregular, en donde la conciencia y el inconsciente se disputan la pregnancia sobre la materia. El vórtice de esta experiencia de materialización, conduce a un necesario e inevitable estado de pérdida de control, en donde el acto se vuelve *dionisiaco*. Es en este momento, donde las huellas del inconsciente derriban toda posibilidad de controlar el hecho artístico.

Como postula Eduardo Carrasco Pirard<sup>48</sup>, en referencia al pensamiento de Nietzsche<sup>49</sup>, lo dionisiaco presenta dos aspectos: “una capacidad de contemplación de lo contradictorio, cuando se trata del mero acto de conocimiento, de manera de hacerse capaz de observar sin compromiso la unidad de contrarios que constituye toda realidad, y una capacidad de crueldad, de destrucción gozosa en aras de la construcción, cuando se trata de ir más allá de la contemplación, hacia la creación de lo nuevo”<sup>50</sup>.

Es allí, en esta búsqueda de ruptura, que comienzan a desdibujarse los límites entre el discernimiento y lo incontrolable. Es la incertidumbre de caminar entre la niebla, la imposibilidad de reconocer el camino por el cual transitamos. A tientas, solo podemos dejarnos llevar por el impulso irrefrenable de avanzar hacia lo desconocido.

En el desarrollo de mi producción, este proceso de materialización es un acto inconcluso, destinado a permanecer inacabado y sin entidad de obra. El resultado matérico queda inerte, a la espera de su interpelación, ya que el mismo es solo una fracción de la “operación” artística.

El modo por el cual mis obras son concebidas, implica indefectiblemente un proceso de transmutación entre lo material y su traducción digital. Él mismo inicia mediante un minucioso estudio de estas materializaciones, analizando cada detalle de la experiencia sensible mediante el ojo de la cámara fotográfica y su posterior tratamiento con los

---

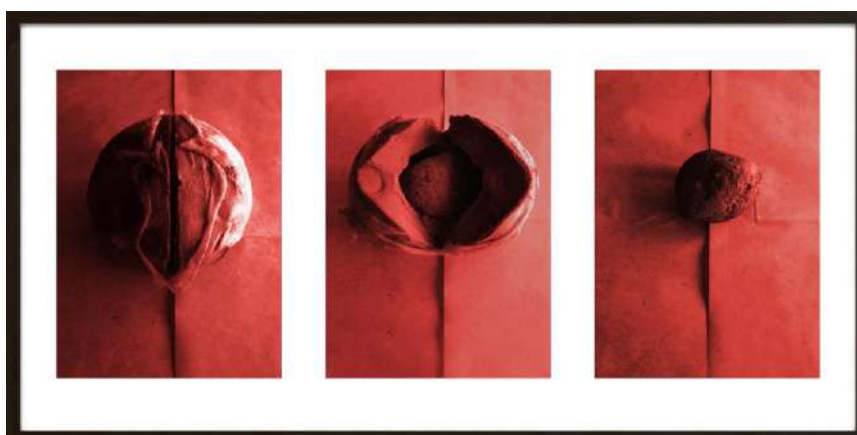
<sup>48</sup> Carrasco Pirard, Eduardo (Santiago, Chile, 1940) Filósofo, músico, compositor, poeta y escritor. Es uno de los fundadores y actual director de la agrupación musical Quilapayún.

<sup>49</sup> Nietzsche, Friedrich Wilhelm (Röcken, 1844 - Weimar, 1900) Filósofo, poeta, músico y filólogo alemán, considerado uno de los pensadores contemporáneos más influyentes del siglo XIX.

<sup>50</sup> Carrasco Pirard, Eduardo (2000) “El Pensamiento Dionisiaco” Departamento de Filosofía Universidad de Chile.

programas digitales. Al escudriñar el resultado de la materialización con la cámara digital, logro analizar los vestigios de este acto dual.

La cámara actúa como herramienta de codificación, la cual; con cada captura; otorga sentido al espacio materializado. El acto fotográfico procede como un cuchillo, cercenando la materia. Es un proceso selectivo. Hago hincapié en cada detalle, intentando registrar los aspectos más reveladores de lo acontecido. Las sesiones fotográficas de cada operación atesoran cientos de capturas, pero finalmente, una sola toma es la que considero adecuada para definir la obra. Esa foto es la única evidencia que queda de todo el proceso, ya que, las materializaciones, una vez registradas, son destruidas. El procedimiento continúa con la manipulación de esa única imagen mediante programas digitales. Es allí donde la codificación del registro fotográfico se vuelve a decodificar. En el empleo de las herramientas digitales radica el desenlace del proceso alquímico que define mi producción. Una de mis obras que mejor evidencia este recorrido entre lo matérico y lo digital es “Tríptico”, donde la triada secuencia fotográfica pone de manifiesto, cronológicamente, las instancias de cambio por las que pasó la materialización (en este caso, de arcilla, gaza y piedra). Si analizamos los bocetos previos a la realización, veremos que no se corresponden con lo que finalmente quedó expresado en la materialización, ni en las fotografías. Esto nos permite afirmar que algo por fuera de mi control aconteció durante este proceso. Algo independiente y condicionante. ¿Hasta dónde tenemos el control de lo que creamos? Resulta difícil saberlo.



*“Tríptico” – Ignacio Bechara - 2016 - Fotografía intervenida digitalmente. 50 x 100 Cm.*

## Segundo Capítulo

### ***El apetito del registro fotográfico.***

#### ***Primera parte: “La necesidad de registro”***

- *Tienes que acordarte –comentó el Rey-, o si no te mandará ejecutar.  
El desgraciado Sombreroero dejó caer la taza de té y las tajadas de pan y cayó de rodillas.*
- *Soy un pobre hombre, Su majestad –repitió-*
- *Lo que pasa es que eres un orador pobre, y muy pobre –opinó el Rey.<sup>51</sup>*

-  
*Alicia en el país de las maravillas*  
*Lewis Carroll*

El dilema de todo registro, radica justamente, en su innata imposibilidad de preservar la totalidad de lo acontecido. Siempre que haya un registro, habrá un recorte. Una selección concreta de una minúscula parte de lo absoluto. Su pena está inmersa en el estéril afán por perpetuar la integridad de los hechos, mientras continúa intentándolo ininterrumpidamente. En cada representación, en cada registro, queda impresa la elección de una *mirada* en particular y como toda mirada, es en sí misma, un sesgo de dicha realidad. Quien registra, selecciona y restringe ante un acontecimiento, condicionando al espectador a tener que situarse bajo una perspectiva particular e inmutable.

En la intensión por conservar y resguardar la realidad, se consuma un implacable cercenamiento en donde se decide que pasa a formar parte de la evidencia y que queda

---

<sup>51</sup> Lewis Carroll (1865) “Alicia en el país de las maravillas” – Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile. 1988.

en el olvido para siempre. Podríamos decir que el registro se comporta como un acto dual, que reconoce que, su necesidad de proteger, requiere una acción violenta y letal.

El registro mata a la realidad, para preservar solo una parte de ella. Esto le permite, en un futuro, traer al presente lo que indefectiblemente ya es pasado.

Según Ticio Escobar<sup>52</sup>, “La imagen se encuentra sostenida por una pérdida: ver (algo) es perder (algo). Y por eso arrastra un principio de melancolía” y continúa afirmando que “el mecanismo de la representación, que nombra siempre el objeto en cuanto ausente, logra incluir los vestigios físicos de su realidad, entonces queda trastornado. Es cierto que la cosa ya no está, pero estuvo”<sup>53</sup>.

El concepto de registro hace referencia al acto de documentar, específicamente ciertos acontecimientos o cosas. Posee un grado de relación para con los hechos que hace pensar en un tipo de representación oficial, otorgando mayor veracidad a la imagen. Pero no debemos caer en la ingenuidad de ver en la representación una analogía directa de la realidad que nos envuelve, ya que solo es un recorte intencional de dichos acontecimientos.

La historia del arte está marcada por la necesidad de registrar. Así, la representación pasó a otorgar la posibilidad de salvar una porción de realidad y hacerla permanente. Una imagen inmortal en reemplazo de una realidad mortal y finita.

Esta característica, se ve claramente en la relevancia de los retratos al óleo como método de conservación en el tiempo, de una figura humana. Cada retrato tenía como tarea, dejar un imperecedero registro la presencia de una persona, casi como si se tratara de una captura *in aeternum* del alma del retratado. Pero, dicho mandato, estaba a la merced de la mirada del pintor, así como también, de su destreza técnica. El retrato

---

<sup>52</sup> Ticio Escobar, (Asunción, Paraguay. 1947) Curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural paraguayo. Designado secretario de cultura para el periodo 2008-2013. Director del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

<sup>53</sup> Ticio Escobar (2015) “Imagen e intemperie” Editorial Capital Intelectual, Buenos Aires, Argentina.



pictórico “desempeñaba el papel de un testimonio documental de la autenticidad del hombre y de su representación *imaginal*”<sup>54</sup>.

En el acto de “encomendar”, encontramos el verdadero significado de los retratos. Este término, radica en una decisión, que implica *poner en manos de otro*. Allí donde alguien ha determinado encomendarse a la mirada de un pintor, ha entregado todas las garantías de veracidad de su registro post mortem. Es así como cada retrato no es más que una interpretación, que nace a partir de la mirada que deposita el artista sobre la persona a retratar. Por ende, dicha captura actúa como un sudario fraudulento del cuerpo próximo a perecer. Con la presencia del retrato, no tenemos garantías de la real existencia de ese sujeto. Así como tampoco podemos aseverar el peso de la fiabilidad del registro, en pos de un hecho de la realidad pasada.

En un principio, los retratos eran una posesión exclusiva de los estratos sociales de mayor adquisición económica y mayor jerarquía institucional. La potestad del registro era controlada por el poder. Ya sea en manos del clero, de los reinados o de los sectores más adinerados, el registro estaba teñido por el privilegio. Para acceder la posibilidad de registrarse para la posteridad, había que pertenecer.

El exquisito pintor sevillano, Diego Velázquez, fue uno de los pintores de corte más renombrados y de mayor prestigio. En sus cuadros, ha logrado retratar la intimidad de la familia real de España con la frialdad necesaria para convertir, a las figuras cortesanas, en personas de carne y hueso; despojándolas así de la pomposidad y la grandilocuencia con la que eran retratados habitualmente. Velázquez capturaba con la misma pasión, las figuras de bufones y enanos; al igual que la figura del rey Felipe IV o la del Papa Inocencio X. Esta característica en su producción, nos permite pensar a Velázquez como un artista del registro, que con la fuerza de sus trazos, capturaba la esencia de lo que lo rodeaba. Ya sea, en el tratamiento espacial y lumínico de sus bodegones o en la profundidad de la mirada de los múltiples retratos que realizó, Velázquez no dejaba nunca de buscar que sus pinturas tuvieran peso y preponderancia. En cada trazo dejaba evidencia de esa realidad y de la interpretación de su mirada.

---

<sup>54</sup> Luibov Kiseliova y Tatiana kuzóvkina. (1997) “El retrato” - Revista Vyshgorov, Tallin. N° 1 y 2.

En el año 1659, se le encarga a Velázquez el retrato del Príncipe Felipe Próspero, hijo del rey Felipe IV y Mariana de Austria. La desdichada historia de la familia y del propio niño, fueron registrados por el artista sevillano, en lo que sería uno de los más interesantes retratos que pintó en su carrera.

Felipe Próspero, que tenía dos años de edad al momento de ser retratado, murió el 1 de noviembre de 1661, a los cuatro años de edad, siguiendo con la suerte de sus otros tres hermanos varones, que también fallecieron a muy corta edad, signados todos por diversas enfermedades, relacionadas con características hereditarias. El rey Felipe IV, si bien tuvo catorce hijos legítimos, diez mujeres y cuatro varones; fue perdiendo la posibilidad de tener descendencia, al mismo tiempo que iba perdiendo a sus hijos varones. Según las palabras de la Dra. Natalia Horcajo Palomero, “en una monarquía hereditaria, es fundamental el papel del heredero, de ahí el temor que tuvieron que pasar los Austrias al ver morir uno tras otro a sus hijos, y con ellos desaparecer toda esperanza de sucesión, hecho que finalmente daría fin a su Dinastía, cuando Carlos II murió sin descendientes y los Borbones accedieron al trono de España”<sup>55</sup>.

Fue Velázquez quién mostró mejor esta tragedia de la familia real, concentrándola en un solo retrato y una sola escena. En la mirada ingenua de ese niño, no se refleja su destino, sino que es la propia escena que envuelve su figura, la que nos evidencia la imposibilidad de sortear su nefasto desenlace. Analizando la pintura, podemos ver como Velázquez decidió pintar al niño en su blanquecina figura, rodeada por una oscuridad profunda e insoslayable. El niño, ataviado con diversos amuletos y talismanes, era ya en ese momento, la esperanza perdida de la descendencia de Felipe IV. El pintor immortalizó en su cuadro, el pánico y el desconsuelo de la familia por la segura muerte del niño y por la muerte de su legado. En una sola representación podemos ver toda la desdicha que persiguió a la familia real hasta consumirla por completo.

Las pinturas de Diego Velázquez ofician como prueba, no solo de la presencia de los distintos miembros de la corte, sino también de los distintos actores de una época. Su

---

<sup>55</sup> Natalia Horcajo Palomero (1999) “Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez” - Archivo español de arte, Tomo 72, Nº 288.

tratamiento pictórico y la sensibilidad de su mirada, permiten hoy, tener una clara idea de la vida en España, durante el llamado Siglo de Oro, con todo lo que eso implica.



“El príncipe Felipe Próspero”- (1659) –Diego Velázquez.

El registro en el arte fue también una herramienta de comunicación. Las técnicas de reproducción múltiple como el grabado, permitía realizar numerosas copias de una misma imagen. Al lograr esta multiplicación de imágenes, el acceso a ellas se volvía más amplio y por ende, más popular. Son muchos los artistas que utilizaron el grabado como una técnica de difusión. Uno de los ejemplos más significativos es el de Francisco Goya. Su extensa y genial producción artística recorre diferentes estilos y técnicas, que resulta imposible abordar en profundidad en pocas líneas. Podríamos intentar resumir el peso de su producción diciendo que, desde el arribo de sus obras se ha modificado para siempre la mirada del hecho artístico, incluso, en el desarrollo del arte contemporáneo. Pero me resulta particularmente interesante hacer foco sobre su serie de grabados denominada “Los Desastres de la Guerra, colección de 80 láminas inventadas y grabadas al agua fuerte”, allí, el concepto de *registro*, se evidencia como el acto mismo de capturar y perpetuar acontecimientos. Esta serie de estampas fue realizada por el artista entre 1810 y 1815. En ellas, registra con su particular mirada, estremecedoras escenas del enfrentamiento entre el régimen de la corona española, sumida en plena inquisición y la avanzada napoleónica, con su poder y ambición. Este enfrentamiento, marca el fin de la alianza entre estos países, dejando un incalculable cantidad de muertos, de ambos lados, en las calles de España. Goya, que hace uno años había quedado completamente sordo, se convirtió en testigo ocular de la masacre. Veía la

locura que corría por las calles, las torturas, los abusos, los desmembramientos de cadáveres en las plazas públicas. Sentía el olor de la muerte en cada esquina. Veía los fogonazos de los fusiles franceses y la contraofensiva del pueblo español, defendiéndose con lo que tenía. Solo podía ver las expresiones y los gritos de horror, enmudecidos por su sordera. La muerte había cobrado la forma de un cañón mudo.

En palabras del escritor José Enrique García Melero<sup>56</sup> "El pintor actúa en la serie como testigo, que denuncia reflexivamente los estragos, las atrocidades de la guerra a la que se parecía estar predestinado. Es posible que no tomase partido claro ni por el patriotismo español, ni por el imperialismo napoleónico. Simplemente denuncia mostrando su sinrazón y crueldad"<sup>57</sup>. En sus estampas, Goya no intenta de ninguna manera idealizar a los héroes, sino dar cuenta de la bestialidad y la crueldad humana en el marco de la guerra. Según el análisis de Juana María Balsalobre García, Goya utiliza "los necesarios detalles iconográficos para presentar a los soldados franceses, a los guerrilleros españoles y a la gente del pueblo, e igualmente para expresar la dura realidad de las víctimas de la guerra"<sup>58</sup>.

Goya nos acerca sus estampas, como si éstas fueran el registro de un cronista. Actuando como un corresponsal de guerra que es interpelado por su contexto y que decide interpretar los hechos que lo rodean, contándolos lo más crudamente posible. A través de su mirada, podemos acercarnos a comprender la crueldad y la calamidad sufrida por el pueblo español, atrapado en este conflicto político/religioso generado entre la monarquía española y el ejército revolucionario francés. La intención de Goya era, justamente, dar cuenta de la crueldad de los acontecimientos, por ende, decide hacer primeramente una serie de dibujo (utilizando como técnica la sanguina) que luego, serían pasados a placas de cobre para su posterior reproducción. El hecho de que haya

---

<sup>56</sup> García Melero, José Enrique. Licenciado y doctor en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, ha desempeñado la enseñanza de Historia del Arte desde 1977 en la licenciatura de Geografía e Historia en la UNED y en la asignatura de Historia del Arte Español Moderno y Contemporáneo.

<sup>57</sup> García Melero, José Enrique (1998) "Arte Español de la Ilustración y del siglo xix. En torno a la imagen del pasado. Madrid, ediciones Encuentro.

<sup>58</sup> Juana María Balsalobre García (2002) "Una mirada a Goya: Los desastres de la guerra" Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Ed. Contemporánea. España.

decidido convertir sus dibujos al grabado nos permite identificar que la idea de Goya era la de mostrar numerosas reproducciones de cada dibujo, como si fueran críticos panfletos. La realidad pudo más que el deseo de Goya, y su idea debió ser abandonada por el peligro que acarrea la reproducción de estas estampas. Si bien, se conocen algunas pruebas que hizo el mismo Goya hacia 1815, el pintor no pudo ver editada esta serie en vida. Finalmente, fueron impresas y terminaron siendo de conocimiento público, convirtiéndose en el registro más crudo de dicha masacre.

La serie de 82 estampas comienza con una imagen introductoria, titulada “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”, que oficia como disparador inicial marcando la postura del artista. Luego, de la imagen dos a la cuarenta y siete, las estampas muestran de forma muy expresiva, los horrores de la guerra. El siguiente grupo, de la cuarenta y ocho a la sesenta y cuatro expresan en escenas el hambre, desolación y abandono causado por la guerra. De la sesenta y cinco a la ochenta, las estampas corresponden a los llamados *caprichos enfáticos*, donde Goya incorpora toda una imaginería antropozoomorfa en donde representa diferentes personajes, mezclados con murciélagos, burros y otros animales, como también ocurre en la serie de estampas denominada “Los caprichos”, realizada entre los años 1797 y 1798 y que hacen referencia a la sociedad española sumergida en el régimen de la inquisición. Cierra la serie con dos estampas que no se editaron en la primera publicación y que presentan con cierta ambigüedad un desenlace triste o esperanzador, según quien lo mire. Este recorrido no es azaroso, sino que es parte del modo en que Goya quiere que abordemos su trabajo. La violencia que se expresa en la primera serie de registros es tan cruda que es imposible no ser interpelado. En la segunda parte, las estampas nos llevan a ver el resultado de la masacre y por último, Goya deja librado a la mirada del espectador el devenir de la sociedad española.

Si tomamos como ejemplo la estampa N° 18, denominada “Enterrar y callar”, vemos como Goya nos ubica como observadores pasivos de una escena de muerte, en donde los cadáveres se apilan en plena calle como un cúmulo inidentificable. Entre los muertos, dos personas intentan comprender la atrocidad que los rodea, mientras se tapan sus bocas y narices por culpa de la putrefacción en el aire. En esta cruda imagen, El

título de la estampa es muy significativo, ya que se basa en el refrán español “Comer y callar”, utilizado para dar a entender que al que se encuentra bajo el yugo de otro, le conviene obedecer y no replicar. En este caso Goya cambia el verbo comer por enterrar, pero el significado del título es muy similar. El autor nos habla del agobio de la imposibilidad: ya no es posible hacer nada, ni lamentarse, ni protestar, solo enterrar a los muertos. En estas estampas, Goya se convierte en el cronista de la desolación de la muerte.



*“Los desastres de la Guerra”. Estampa N° 18- (1810-1815) – Francisco de Goya.*

El cambio más trascendental que sufrió el registro a lo largo de toda la historia es el advenimiento de la fotografía. Fue tan radical el quiebre que produjo en la mirada de la gente, que modificó la forma de ver el mundo y sobre todo, la forma de tomar registro de él. Pero el camino que se debió recorrer hasta poder obtener un registro perdurable en el tiempo, fue muy extenso y lleno de sucesivos descubrimientos técnicos, en donde, las múltiples experimentaciones permitieron dar con el registro fotográfico, para poder así, cambiar el mundo radicalmente.

Una de las primeras aproximaciones a la idea de registro visual fue la cámara oscura, que comenzó a desarrollarse muchos siglos atrás, y en diferentes sitios, por parte de culturas muy diferentes, como por ejemplo en China, mediante el estudio de sus filósofos en el transcurso del siglo V a.C; o cómo podemos encontrar, en ciertas referencias en textos de Aristóteles; o con más profundidad en los estudios de Alhazen, un científico árabe, que comenzó a pensar en la importancia de aplicar este objeto en relación con la formación de la imagen óptica, ya a fines del siglo X.

Ya en el Renacimiento, Leonardo Da Vinci incorporó la cámara oscura<sup>59</sup> como parte de sus estudios acerca del funcionamiento de la visión, el comportamiento de la luz y las leyes de la perspectiva geométrica. A partir de sus investigaciones y experimentaciones, se comienza a divisar la posibilidad de utilizar este elemento como un medio de registro de la realidad, aunque esto llevaría muchos años. Leonardo fue el primero en aplicar esta nueva tecnología con fines de representación, usando la cámara oscura como una herramienta auxiliar para dibujar lo que en ella se proyectaba. A partir de la captura de la luz del exterior, que se filtraba por un pequeño orificio en una pared, se lograba una proyección en el interior de una habitación (cámara). El resultado era una imagen invertida de la realidad, sobre la cual se trazaban los bosquejos estructurales para futuras pinturas o dibujos. El artista, dentro de la habitación, debía esforzarse por esbozar sobre una superficie en donde la imagen del exterior se veía invertida. Igualmente, las ventajas que implicaba el uso de este equipamiento, permitía a los artistas lograr registros mucho más exactos de la realidad, delegando en la cámara la estructura compositiva de la imagen, así como también, la escala de lo representado.

Rápidamente, otros artistas, como el alemán Durero, comenzaron a aplicar este sistema de representación en sus obras. Esto trajo aparejado, no solo un cambio técnico en la producción, sino también numerosas modificaciones en la concepción de una nueva imagen.

A comienzos del 1600, los avances tecnológicos impulsaron mejoras sustanciales en la cámara oscura: Primeramente, se aplicaron nuevos lentes para enfocar la imagen proyectada dentro de la cámara y se fue modificando el tamaño de la cámara hasta hacerlas portátil. Estas modificaciones, potenciaron sus posibilidades y expandieron su uso.

El principal inconveniente en la cámara oscura era la traducción de la imagen real a la imagen pictórica o al dibujo. Por más eficaz que fuera la mano que realizaba dicha

---

<sup>59</sup> Cámara oscura: RAE - 2. f. Ópt. Artificio óptico que consiste en una caja cerrada y opaca con una abertura por donde entra la luz, la cual reproduce dentro de la caja una imagen invertida de los objetos situados frente al orificio.

traducción, no dejaba de ser una representación condicionada por los factores técnicos de la cámara oscura y por la destreza del artista.

La obsesión por obtener un registro de la realidad con un mayor grado de exactitud, devino en numerosas experimentaciones. En el afán por perpetuarse en el tiempo, el hombre retomó las antiguas investigaciones iniciadas la alquimia y en ella, encontraría la llave de los futuros registros fotográficos: La transmutación, que luego derivó en los procesos de emulsión.

La fotografía se basa en una concepción dual, de carácter científico. Por un lado, el estudio de la física, concerniente a la luz y la óptica; y por otro lado, las experimentaciones químicas, relativa a las emulsiones y al procesado de las mismas. En la amalgama de estos dos estudios, se aloja la posibilidad de acceder a un sistema de registro, en donde la imagen se comporta como un fragmento de lo perceptible. Con el tiempo, este sistema sería utilizado con mayor grado de libertad y experimentación, convirtiendo a la fotografía en mucho más que un mero registro visual.

Las experimentaciones alquímicas basadas en los cambios de las propiedades materiales al entrar en contacto con la luz, se remontan a la edad media. Específicamente, observaban los efectos producidos por la luz sobre la plata, en lo que los alquimistas llamaban *luna córnea*. Estos análisis del comportamiento de los metales, en especial con la plata, darían comienzo a las primeras emulsiones que lograba evidenciar a simple vista un cambio químico. Esto sería fundamental para las investigaciones futuras sobre la pregnancia de la luz en los soportes fotosensibles.

La búsqueda alquímica ha estado siempre ligada a la búsqueda de lo mágico, de lo inexplicable, incluso de lo que a priori resultaba imposible. La transmutación de los metales, proceso alquímico por excelencia, pretendía convertir un simple pedazo de plomo en oro puro, pero no por medios sobrenaturales, sino mediante procesos científicos como la destilación o la coagulación, buscando así aislar el *espíritu* de la materia, lo que los alquimistas denominaban *absemir*<sup>60</sup>. Estas indagaciones, no eran otra

---

<sup>60</sup> Absemir. Alq. Piedra filosofal. Sustancia alquímica legendaria, supuestamente capaz de convertir metales como el plomo en oro.



cosa que la búsqueda del espíritu primigenio de Dios, que, según sus creencias, daba origen a todo lo conocido.

Con el tiempo, la alquimia fue mutando en la química, volviéndose una ciencia dura, que intenta explicar empíricamente la concepción del mundo.

Mediante el estudio de la óptica, en cuanto análisis del comportamiento de lo visual, se ha buscado comprender el funcionamiento de nuestro sistema óptico y la injerencia de la luz en nuestro modo de percibir el mundo. Estos estudios, también formaron parte fundamental al momento de concebir un equipo (sistema técnico) capaz de capturar un registro fotográfico.

Desde un comienzo, el hombre supo que *ver* implicaba *luz*, pero también conllevaba poseer un sistema óptico que decodificara esa luz. Desde las construcciones de cámaras oscuras, hasta el desarrollo de los primeros telescopios y microscopios (ya en el año 1600) el deseo por emular el funcionamiento del ojo humano ha sido el motor de numerosas investigaciones técnicas, previas a la primera cámara fotográfica.

Los estudios sobre el comportamiento de la luz y su injerencia en lo que podemos o no percibir con nuestros ojos, también fue fundamental a la hora de concebir un objeto técnico que interpretara la luz, del mismo modo que lo hacemos como nuestro sistema ocular. Si bien, durante toda la historia, el hombre trató de conocer los secretos de la óptica y el comportamiento de nuestros ojos ante la luz, fue gracias a los descubrimientos científicos de Isaac Newton sobre la conformación de la luz, que se logró tener una primera aproximación a los componentes de la luz. Newton interpretó que los colores en los que se descomponía la luz blanca al atravesar un prisma (espectro de la luz blanca), podían ser analizados como partículas de diferente masa para cada color. Luego, gracias al impacto de teorías más avanzadas relacionadas a una conformación ondulatoria de la luz, se pudo establecer que cada color posee una longitud de onda diferente, lo cual nos permite entender que, lo que nosotros “vemos” como un color determinado, lo es sólo en determinadas condiciones de luminosidad.

La luz blanca está compuesta por toda una serie de longitudes de onda específicas, que componen los colores dentro del rango de lo que se conoce como espectro visible (los

colores que podemos ver a simple vista, a través de nuestro sistema ocular) Es así, como, por ejemplo, un objeto blanco, refleja todas las longitudes de onda de la luz que cae sobre él, así que parecerá blanco bajo todo el espectro de luz; rojo bajo la luz roja o azul bajo la luz azul. Pero, un material que refleje solo las longitudes de onda rojas, permanecerá visiblemente rojo frente a la luz roja, así como también bajo la luz blanca; pero si se lo ilumina con una luz de otro color, que presente otra longitud de onda diferente, por ejemplo, bajo una luz azul, el color que vemos reflejado en ese objeto cambiara ante nuestros ojos. Una fruta, por ejemplo, una naranja, podremos verla realmente naranja si y sólo si, la luz que infiere sobre ella está compuesta por las longitudes de onda correspondientes al espectro naranja o bajo la luz blanca pura. Pero si ubicamos la misma naranja bajo una luz, por ejemplo de color rojo, veremos una naranja de aspecto rojizo. Lo que nos lleva a pensar que el color es en definitiva, algo que está siempre condicionado por su entorno y no está determinado exclusivamente por la composición matérica de los objetos. Lo que se refleja o se absorbe en cada objeto depende de la naturaleza de la sustancia y las longitudes de onda que infieren sobre ella. Conocer dicha composición del color, ha permitido abordar la problemática del registro como la oportunidad de establecer, a partir de una imagen bidimensional, el accionar de la luz en el espacio y su injerencia en lo que percibimos y lo que no.

Joseph Nicéphore Niépce<sup>61</sup>, en 1826, consiguió finalmente la primera fotografía perdurable de la historia, lo que hasta el momento nadie había logrado. Ésta primera fotografía, denominada “vista de la ventana en Le Gras”, no solo es el primer registro mecanizado que el mundo divisó, sino que también marcó el inicio de una nueva era, donde comenzarían a gestarse dos de los aspectos más disruptivos para las artes visuales: La inmediatez y el acto de fotografiar.

El concepto de inmediatez, hace referencia a una proximidad en el tiempo o en el espacio. El hecho de que la fotografía trajera aparejado un cambio en la velocidad de captura de la realidad, afectó por completo la necesidad y el sentido del registro. En esa inmediatez fotográfica, están inscriptos el deseo y el apetito por una representación

---

<sup>61</sup> Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833) Terrateniente francés, químico, litógrafo y científico aficionado.

urgente. Una representación que no tiene tiempo para perder. Esto modificó tan profundamente los parámetros de todo tipo de representación, que decretó un antes y un después en la historia visual del mundo.

La implementación de la fotografía como registro instantáneo se fue desarrollando paulatinamente hasta diseminarse por todas las regiones del mundo, desatando una revolución de carácter visual que afectó a todos los campos: la cultura, la política, la ciencia, la religión y por supuesto, el arte. Indudablemente, estos cambios técnicos que permitían una captura de la realidad casi inmediata, infirieron en cómo se tomaba registro de vida cotidiana. Esta inmediatez trajo consigo la capacidad de inventariar los acontecimientos. En palabras de Susan Sontag, “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado”<sup>62</sup>, lo que implica para la autora “almacenar el mundo”<sup>63</sup>.

En el desarrollo de las producciones artísticas, la posibilidad de contar con un registro de carácter inmediato, y con un gran nivel de veracidad óptica, modificó el concepto mismo de imagen. El mundo no pudo evitar preguntarse si el advenimiento de este nuevo modo de representar, terminaría reemplazando al acto pictórico, o incluso, si la fotografía terminaría desplazando todo tipo de representación de factura manual, marcando el fin de la destreza y el comienzo de la reproducción técnica, y en consecuencia, determinando el inicio de la delegación absoluta de las facultades de representación. El paso del tiempo nos mostró que la representación manual no murió, sino que mutó debido a la fotografía. La pintura, por ejemplo, fue construyendo nuevas formas y técnicas mixtas. La fotografía trajo cambios más profundos que un mero reemplazo técnico: acarrió consigo todo un nuevo lenguaje.

Walter Benjamin, hace referencia a este cambio de lenguaje con una analogía particular, en donde establece que, el pintor actúa como un mago y el operador de la cámara, oficia como un cirujano. Benjamin afirma que “El mago, mantiene la distancia natural entre él mismo y el paciente o, con más exactitud, la reduce un poco gracias al toque de su mano y la incrementa mucho gracias a su autoridad. El cirujano procede a la inversa: reduce

---

<sup>62</sup> Susan Sontag (1973) “Sobre la fotografía” Editorial Alfaguara, España. 2006.

<sup>63</sup> Idem 62

mucho la distancia con el paciente –al penetrar en su interior- y la incrementa un poco en virtud del cuidado con que su mano se mueve entre los órganos”<sup>64</sup>. En definitiva, el operador de la cámara infiere en la realidad de un modo operativo, donde realiza un corte fugaz, mediante su dispositivo técnico. Esto le permite introducirse en la realidad en busca de su captura.

El resultado fotográfico dista de ser un registro frío, calculador y objetivo. Por más que, terminológicamente, liguemos el concepto de *objetivo* al lente o sistema de lentes de los instrumentos ópticos, colocados en la parte que se dirige hacia el objeto con la fotografía.

El acto mismo de fotografiar implica una desvinculación de la imparcialidad. Siempre que el operador dispare su cámara, estará al mismo tiempo, decidiendo que mostrar y que velar. Este es el otro gran cambio que la fotografía imprimió a las artes visuales: Su necesidad de implicancia.

Ya sea en el momento del registro, como en el procedimiento de revelado fotográfico; el operador toma drásticas decisiones sobre lo capturado. Opta por un encuadre específico, delimitando indefectiblemente la mirada del espectador, dejando fuera de la toma la mayor parte del espacio que lo rodea; decide también, el tiempo de exposición y la apertura del diafragma, mediante los cuales restringe la pregnancia de la luz en su soporte sensible. Finalmente, en el revelado, dispone de ciertos procedimientos químicos para alterar el resultado final.

Incluso en el acto fotográfico más despojado, como puede ser una fotografía de archivo o un retrato para un registro de identidad, resulta imposible no injerir en la imagen. Toda fotografía tiene impregnada la mirada del operador. Todas las alternativas técnicas que éste incorpore u omita al momento de la captura, definirán la imagen final. Al igual que ocurre con todas las decisiones estéticas que el operador tome.

---

<sup>64</sup> Walter Benjamin (1936) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Editorial Ítaca. México 2003.

La obra del artista francés, Christian Boltanski, nos permite observar la importancia del accionar del operador fotográfico. Cada fotografía es un registro cargado de intencionalidad. Incluso al ver una fotografía anónima, no podemos dejar de ver la acción de fotógrafo.

Boltanski nace en París, en 1944, año en que los aliados logran ingresar y liberar la capital francesa de la invasión nazi. Este acontecimiento supeditó la vida y la producción del artista. Su obra estará signada por la necesidad de mantener activo el ejercicio de la memoria, utilizando la fotografía como objeto de evocación del tiempo y de la identidad. Boltanski opta por trabajar con fotografías halladas en diferentes ámbitos (viejos álbumes, periódicos, revistas, registros documentales, etc.). Con estas fotos, correspondientes a diversas épocas y lugares; el artista compone instalaciones en donde las fotos dejan de ser solo una serie de capturas de la realidad, para pasar a ser el registro de la existencia de una persona. El espectador pierde así toda referencia sobre la identidad del operador, concentrándose exclusivamente, en la presencia de retratado, de quien tampoco conoce su identidad. A pesar de que el espectador se enfrenta a una serie de fotografías completamente desconocidas y sin ninguna referencia contextual ni temporal, no puede obviar toda la carga estética que tiene impresa la captura, desde el momento que fue ejecutada.

Si analizamos la obra de Boltanski llamada *Menschlich (humano)*, que consta de una serie de 1200 fotografías, vemos que todas ellas solo son rostros; caras de personas provenientes de lugares y contextos diferentes: Fotografías de soldados alemanes; criminales españoles; alumnos judíos en las escuelas en años de preguerra; retratos de obituarios, etc. Al ser fotografías antiguas, se trata en definitiva, de retratos de personas fallecidas; pero al ser individuos de ambientes muy diferentes, representan una muerte universal. Boltanski plantea con esta pieza que “hay una cierta simetría: no sabemos nada más de estas personas, toda esta gente está muerta y ya no sabemos nada acerca de ellos. Lo único que podemos decir es que fueron humanos”<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Christian Boltanski (2002) Documental: CONTACTOS Los mejores fotógrafos del mundo revelan los secretos de su profesión. Dir. Alain Fleischer. Producidos por Arte y el Centro Nacional de la

La fotografía refundó el sentido de la mirada. Así como inauguró su propio modo de representar la realidad, logró también implementar un nuevo lenguaje expresivo, que le dio a los artistas nuevas herramientas para manifestarse.

Vilém Flusser, escritor checo nacido en 1920, que profundizó en el paradigma comunicacional, específicamente, en cuanto al desarrollo de la fotografía, plantea que “no es posible un acto de fotografiar ingenuo. Una fotografía es una imagen de conceptos”<sup>66</sup>. Esta idea nos permite pensar que la fotografía siempre va más allá de toda técnica, rompiendo los límites de la cámara para dar con *esa* imagen. Necesariamente, el acto de fotografiar es independiente del comportamiento técnico del instrumento.

Igualmente, como todo desarrollo técnico, la fotografía no iba a quedar impoluta ante la evolución y los sucesivos avances tecnológicos. El advenimiento de un mundo inmaterial, modificaría el concepto de fotografía, fragmentándola entre *fotografía analógica* y *fotografía digital*.

---

Fotografía francesa. Disponible en: <https://lalulula.tv/documental-2/contacts/contacts-%C2%B7-boltanski>

<sup>66</sup> Vilém Flusser (1990) “Hacia una filosofía de la fotografía” Editorial Trillas. México. 1990.

## ***Segundo Capítulo: El apetito del registro fotográfico***

### ***Segunda parte: “La inmaterialidad en el arte”***

“Lo mejor de nuestra piel, es que no nos deja huir”<sup>67</sup>

Carlos Solari.

Antes de poder indagar sobre la importancia de la fotografía digital en la actualidad y particularmente en el mundo del arte, debemos indefectiblemente establecer ciertos criterios sobre lo que llamamos *digital*. El inicio de todos los procesos de digitalización que se encuentran activos hoy en día, provienen de un concepto simple, pero que en su momento fue disruptivo: El bit.

En palabras de Nicholas Negroponte “un bit no tiene color, tamaño ni peso y viaja a la velocidad de la luz. Es el elemento más pequeño en el ADN de la información. Es un estado de ser: activo o inactivo, verdadero o falso, arriba o abajo, dentro o fuera, negro o blanco”<sup>68</sup>. Ese bit, ese 1 o ese 0, es lo que da origen a la codificación binaria por excelencia, que da forma y contiene a todo lo digital. Ese código binario es el inicio para lograr cifrar todos nuestros lenguajes: los cálculos matemáticos, los textos, las imágenes, los sonidos, los archivos audiovisuales, etc. Dicha traducción implícita en los lenguajes de programación, implica un cambio en la materialidad de los elementos. En cada proceso de digitalización, entra en juego una “transmutación”, que traduce el estado material a un estado digital, y transita de forma inmaterial por los soportes *hardware*.

---

<sup>67</sup> Carlos “Indio” Solari. Fragmento de la canción “Espejismo”. Del disco “Lobo suelto Cordero Atado” Patricio rey y sus Redonditos de Ricota. 1993.

<sup>68</sup> Nicholas Negroponte (1995) “Ser Digital” Ediciones B, S.A. Barcelona (España)

En un inicio, esa codificación estaba destinada a los mensajes, la ciencia y a los textos en general; pero pronto, se digitalizaron diversos lenguajes que fueron modificando los patrones de traducción, llegando a configuraciones diferentes para cada caso. Por ejemplo, con la imagen bidimensional, se debió crear un patrón específico de codificación: lo que hoy conocemos como pixel. Los pixeles son la mínima unidad de información de una imagen digital.

Paralelamente con el proceso de digitalización, se dio inicio a la facultad técnica de la hiper-comunicación. Si bien, el comienzo de internet se dio en el contexto de la guerra fría, en los años 60, con el fin de mantener una comunicación privada dentro del gobierno estadounidense; con el paso del tiempo, comenzó a idearse una red de características globales, que de a poco fue configurando y conectando gran parte del mundo a través de miles de ordenadores. Esto abrió las puertas a un mundo interconectado, en donde internet determinaría el cambio paradigmático más significativo del siglo XX.

El nuevo soporte digital, brindó posibilidades antes impensadas, pero trajo aparejada una nueva concepción de lo visual. La imagen se volvió números, y en esa traducción, adquirió la capacidad de *subsistir* en el tiempo. Imágenes “inmortales”, viajando en redes infinitas; se distribuyen de inmediato por el mundo digital. En esa transmutación hacia la inmaterialidad del pixel, se impregnó a las imágenes el don de lo imperecedero. Dicha “inmortalidad” estará ligada al devenir de las culturas, permitiéndole continuar con su existencia inmaterial eternamente, mientras los soportes digitales no dejen de funcionar o desaparezcan por completo.

Los códigos que componen la imagen digital no pueden perecer; no caducan ni envejecen como sí lo hacen las imágenes impresas o incluso, las representaciones analógicas con técnicas tradicionales. En la fotografía, esto se ve claramente: Una foto revelada (e incluso su negativo) son presas del paso del tiempo y caen, tarde o temprano en manos de la desintegración. En cambio, la imagen digital nunca “muere”. Esto radica en el hecho de que no requiere un soporte tangible. Por otro lado, la facultad de multiplicación de la imagen digital, favorece esta perpetuidad en el tiempo. Una nueva entidad, en donde las imágenes digitales son compartidas por millones de personas,



alojando en La Nube el registro mismo del mundo, permite almacenar fotografías sin fecha de caducidad, sin soporte fotosensible y sin químicos. Es el fin de la, hasta ahora, inevitable muerte material del registro fotográfico.

Así como cambió la concepción de la imagen, debieron cambiar también los dispositivos de captura. Las primeras cámaras fotográficas digitales, utilizaron el mismo sistema óptico de las cámaras analógicas, pero modificaron el proceso de captura de la luz. Ya no es necesario el papel fotosensible que se activa químicamente al entrar en contacto con la luz exterior, ya que éste, es reemplazado por un soporte digital que traduce la luz en píxeles de color; generando así, una imagen que puede verse en tiempo real, mediante la pantalla del dispositivo. Los tiempos de espera del revelado de la foto tradicional son aniquilados por la inmediatez de la visualización en pantalla. Esto cambiaría para siempre el modo en el que el usuario haría uso de los dispositivos de captura. La cámara digital se fue incorporando a los teléfonos celulares, permitiendo que la misma pase a ser un adminículo cotidiano y portable, que nos permite responder de forma inmediata a la necesidad de registrar lo acontecido. Esa urgencia por la captura, se fue convirtiendo de a poco en una práctica común, que implica tomar evidencia de nuestra presencia en un sitio o acontecimiento determinado. Cualquier evento parece carecer de sentido si no se toma registro de él y más aún, si el usuario del dispositivo, no se ve también retratado y resguardado en dicha captura. En la acción de compartir y hacer público ese registro visual se cierra el círculo en la búsqueda de la perpetuidad. Cientos de usuarios dan cuenta de la existencia de un otro, por medio de una *visualización testigo*. Nicolas Bourriaud define esta nueva concepción afirmando que “nuestras vidas se desarrollan ante un fondo cambiante de imágenes, en medio de flujos de información que envuelven a la vida cotidiana”<sup>69</sup>.

Por otro lado, los avances técnicos amplían la brecha entre búsqueda estética y resultado visual. En palabras de Jacques Ellul, “es la técnica la que engloba y determina las formas culturales, la civilización”<sup>70</sup>. Particularmente, en la fotografía, esta característica

---

<sup>69</sup> Nicolas Bourriaud (2007) “Postproducción”. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. Argentina.

<sup>70</sup> Jacques Ellul (1977) “Le système technique” (El sistema Técnico) Ensayo, publicado en la colección “Liberté de l'Esprit” de Raymond Aron.

se profundiza debido a la pérdida sistemática del control del dispositivo. Cada día se producen nuevas pre-configuraciones en las cámaras digitales, que condicionan la foto, dando lugar a una captura híbrida. Allí, el usuario tiene cada vez menos responsabilidades, con lo cual, también pierde gran parte del control sobre la imagen. Esto nos lleva a convivir en la actualidad, con millones de imágenes heterogéneas, que se alejan cada vez más del ojo humano y se adhieren al control de un sistema técnico ya programado.

La posibilidad que brindan los nuevos dispositivos digitales, de observar en tiempo real si la captura fue satisfactoria o defectuosa, terminó por acelerar los tiempos de disparo, entre toma y toma. Como así también, se fue generando un cambio económico rotundo.

Poco a poco, se va perdiendo la necesidad de traducir la captura digital en un soporte analógico. Cada vez son menos las imágenes que se imprimen en el mundo. La mayoría de las imágenes son compartidas mediante el soporte digital en la red, manteniéndose como entidades inmateriales. Esto generó un océano de fotografías que inunda las retinas, haciendo que la información visual sea cada vez mayor. Parecería que el mundo no puede detenerse a observar. Estamos viviendo una época en donde las imágenes son devoradas y no contempladas.

Los artistas reman contra la corriente de la inmediatez. Las artes visuales no han podido mantenerse alejadas de la vorágine post-moderna, al igual que tampoco lo ha hecho la sociedad. Personas ávidas de consumir fotografías a una velocidad inusitada, querrán consumir con igual interés cualquier tipo de información visual.

Estamos viviendo en una cultura que se va estructurando en base a la evolución de los procesos tecnológicos. Los sucesivos avances tecnológicos alteran los andamiajes sociales e individuales al punto de hacernos dependientes de sus estructuras. Para Erik Sadin, “ésta configuración, se ha intensificado en una condición dual que combina

organismos humanos y flujos electrónicos”<sup>71</sup>. Resulta imposible pensar que el concepto de imagen no se vea alterado por estas innovaciones.

La rapidez con la que nos acostumbramos a decodificar la información visual, nos ha hecho perder parte de nuestra facultad de contemplación. Esto conllevó a una paulatina pérdida de sensibilidad ante la imagen. Por ejemplo, el aumento exponencial de la cantidad de imágenes que nos abordan, cambió radicalmente el tiempo de lectura que disponemos frente a una fotografía. La imagen ya no se sostiene desde su presencia, sino desde su posibilidad de ser compartida en un instante. Allí radica su facultad inmaterial.

Mi producción artística es principalmente fotográfica, lo cual requiere que sea consciente de mi contexto y del rol que la fotografía cumple en la sociedad actual. Creo que como productor visual, debo tomar el compromiso de intentar acercar al espectador a reposicionarse en una mirada contemplativa, a partir de la elaboración de imágenes que tengan múltiples lecturas, usando la subjetividad como principal herramienta.

En el momento en que me dispongo a capturar y traducir digitalmente mis materializaciones, me encuentro ante una acción dual: por un lado, preservo parte de esa realidad en la transmutación hacia el plano digital, pero también, pongo fin a su entidad matérica.

En mi serie de fotografías denominada “Crónicas de una geografía inexistente”, intento buscar el límite entre lo material y lo inmaterial. Primeramente, doy forma a una serie de espacios que no dan referencia concreta de su existencia. A partir de un tratamiento lumínico y atmosférico específico, altero los comportamientos físicos habituales, generando una geografía que se comporta de manera extraña. Esto tiñe de incertidumbre la escena. Mediante la captura fotográfica de estos espacios, intento posicionar al espectador ante el desconcierto y la inquietud. El hecho de titular las fotografías como “crónicas” les otorga carácter de registro, pero la disposición espacial de los elementos que componen dichos lugares, buscan interpelar al espectador, haciéndolo dudar sobre

---

<sup>71</sup> Eric Sadin (2013) “La humanidad aumentada” Editorial Caja Negra. Buenos Aires, Argentina, 2017.

la veracidad de lo que está viendo. Para el contexto en el que vivimos, donde todo es registrado y todo es compartido al instante, me resulta particularmente atractivo trabajar desde la ambigüedad y no desde la definición.

El proceso que devino en estas fotografías, implicó una introspección profunda, en donde los *espacios* fueron apareciendo casi inconscientemente. Cada uno de estos sitios, que parecen formar parte de una misma geografía, fueron conformándose lentamente, utilizando diversos materiales, para luego ser expuestos al ojo de la cámara. Al momento de fotografiar estos sitios, me propuse hacerlo desde la mirada de un cronista solitario, que va tomando registro de un espacio, en donde él es el único testigo.

Haciendo un análisis posterior de esta serie, puedo ver que a partir de esa materialización y el subsiguiente acto fotográfico, me permití crear un espacio íntegramente personal, que tuvo origen en un proceso introspectivo. Considero que pude acercarme a tomar registro del accionar de mi inconsciente, utilizando a la fotografía como un canal de exteriorización, que me permitió evidenciar parte de lo que yacía en mi interior.



*Serie: “Crónicas de una geografía inexistente” – Ignacio Bechara - 2017- Fotografía intervenida digitalmente. Medidas variables.*

### *Tercer capítulo*

## *El espacio entre la muerte y nosotros*

### *Primera parte: “Un vacío impropio”.*

*“Algo sucedió el día de su muerte*

*Su espíritu se elevó un metro y se hizo a un lado*

*Alguien más tomó su lugar, y valientemente lloró*

*(Soy una estrella negra, soy una estrella estrella)”<sup>72</sup>*

*Blackstar*

*David Bowie*

En este mundo en donde conviven lo analógico y lo digital, en donde coexiste lo material y lo inmaterial, el acontecimiento de la *muerte* resulta ser lo que marca, con mayor precisión, la distancia que existe entre lo orgánico y lo “intangible”. Dentro de ésta dualidad, el carácter transitorio que envuelve a todos los organismos vivos, delimita su campo de acción a su específico tiempo de vida, encontrando en la muerte la consumación de su desarrollo. Esto convierte a la muerte en el último escollo por sortear para la sociedad contemporánea. Vivimos en una época que se ha acostumbrado a la contar con la posibilidad de configurar y controlar diferentes circunstancias de la vida. La humanidad ha logrado dominar aspectos que hace un tiempo parecían

---

<sup>72</sup> David Bowie – Fragmento de la canción “Blackstar”, compuesta para el disco homónimo. 2016.

inmanejables, por ejemplo: la tecnología al servicio de la fecundación, los estudios sobre clonación, la generación de órganos artificiales, implantes funcionales de diferentes articulaciones, el desarrollo de anticuerpos sintéticos o los avances en el conocimiento y modificación de patrones genéticos. Pero, por más que los estudios científicos continúen avanzando a una velocidad increíble, no hemos sido capaces de evitar el deceso del ser humano, solo logramos aletargar la vida, pagando en muchos casos con el costo de la decrepitud.

Los nuevos parámetros de esperanza de vida han dejado en manos de la vejez el desenlace de los hombres. Esta extensión de la vida humana, otorgada por los sucesivos avances tecnológicos aplicados en la medicina, ha reconfigurado el tiempo de vida de nuestros patrones celulares, entregando alternativas de sobrevivencia en donde antes solo había muerte; pero también, han traído aparejada una prolongación forzada de la vida.

Los avances científicos lograron dilatar el advenimiento de la muerte en los países con más recursos económicos, pero el progreso tecnológico siempre ha sido selectivo, dejando de lado a la mayor parte de la población del planeta, por la aplicación de políticas económicas muy específicas. Por ejemplo, si analizamos los datos ofrecidos por el Banco Mundial, podemos ver el exponencial cambio en la expectativa de vida para un adulto promedio en Japón, que en 1960 era entre los 69 y los 77 años, y que según los últimos índices subió a los 84 años de edad. Ahora, si bien estos datos nos muestran un cambio considerable en el tiempo de vida en ciertas regiones, podemos contrastarlo con la esperanza de vida en países de la África subsahariana, en donde el promedio es de 58 años. Allí, el avance tecnológico no es más que una deuda. Para los intereses del FMI, el hecho de que la gente tenga una mayor esperanza de vida, trae aparejado un enorme problema. En sus informes, dan cuenta que lo que llaman “riesgo de longevidad”, conlleva un costo financiero que no están dispuestos a afrontar. Apuntan sus estadísticas a que, “si el promedio de vida aumentara para el año 2050 tres años más de lo previsto hoy, los costos del envejecimiento —que ya son enormes— aumentarían

50%”<sup>73</sup>. La insensibilidad con la que los estadistas formulan sus discursos sobre los costos económicos que trae aparejada la longevidad, es de un cinismo tan incomprensible que duele, pero no sorprende.

Independientemente del sector económico al que pertenezcamos, de la cultura en donde hayamos nacido, del dinero que tengamos en nuestras cuentas, o del vacío en nuestros estómagos, finalmente la muerte vendrá a buscarnos, impasible y eficaz. La muerte arrasa irremediabilmente con la vida de reyes y esclavos por igual. Asiste cuando le place, sin hacer ninguna distinción ni excepción. En definitiva, el tiempo de vida es irrelevante, si no contamos con la calidad de vida mínima para que nuestro tiempo sea vivido dignamente. La reflexión sobre la muerte debe estar ligada a lo que hacemos con el tiempo de vida del que disponemos y como compartimos dicho tiempo con el de los demás, esto parece ser tarea pendiente para el mundo que habitamos.

Algunos de nosotros hemos entrado en contacto con la muerte desde muy chicos. A partir de ese momento, la reconocimos como un acontecimiento inconcebiblemente irremediable. Es un suceso fáctico del que nadie puede desentenderse.

El contacto más próximo que tenemos con la muerte, es a partir de la experiencia física de los demás. Esto nos convierte en testigos de la muerte, hasta el momento en que inexorablemente nos toque experimentar la en nuestro propio cuerpo. La muerte necesita del cuerpo para volverse evidente, para hacerse efectiva. Es así, que nuestra corteza orgánica, nos contiene y nos acompaña durante todo nuestro proceso de vida, hasta el advenimiento del final de nuestros cursos biológicos.

En el deceso de nuestros más cercanos vínculos, o incluso en el de personas extrañas o desconocidas, comenzamos a identificar a la muerte como un proceso indescifrable y constante. A pesar de que convivimos diariamente con ella, nos resulta muy difícil aceptar que no podemos hacer nada para impedir su aparición fortuita. Sus mecanismos

---

<sup>73</sup> Informe sobre la estabilidad financiera mundial (GFSR) (2012) Preparado por Silvia Iorgova (jefa del equipo), Abdullah Al-Hassan, Ken Chikada, Maximilian Fandl, Hanan Morsy, Jukka Pihlman, Christian Schmieder, Tiago Severo y Tao Sun. Nota de prensa del capítulo 3: “ACTIVOS SEGUROS: ¿PIEDRA ANGULAR DEL SISTEMA FINANCIERO?” Abril de 2012.

son tan inabarcables como impredecibles. Allí reside su principal propiedad: la incertidumbre.

Lo que nos resulta inconcebible del fallecimiento de una persona cercana, es que debemos comenzar a convivir con la idea de un ser sin cuerpo, sin rastro orgánico de identificación. La ausencia física de una persona nos deja un vacío impropio, ya que reconocemos a nuestros pares, a partir de los límites de su cuerpo. La muerte de la materia es también, el fin de una relación entre materias, lo que conlleva una irremediable separación.

Creo que el dolor que sentimos ante una pérdida, es resultado de la aseveración de esa ausencia. El hecho de que no volveremos a ver a esa persona, es lo que nos duele tan profundamente. No tenemos garantías de que podamos tener un reencuentro con ese ser, más allá de nuestras creencias.

Nada nos puede garantizar la posibilidad de compartir nuevamente el espacio, con una persona que ya no está. En este deseo, pretendemos que lo fáctico se vuelva mágico y que la aseveración solo sea una posibilidad.

La certeza más absoluta es ser conscientes de nuestra futura muerte, pero el fin de nuestro sistema orgánico, trae consigo el fin de lo conocido. No hay evidencia de lo que pueda o no ocurrir luego del instante de nuestra expiración. No hay seguridad alguna de que la muerte sea solo el final de la vida, ni tampoco, que sea el acontecimiento obligado que dé paso a una supuesta continuación.

Vamos a morir, indefectiblemente. Y cada persona que conocemos va a morir también, así como cada ser viviente que ocupa un lugar en este planeta. Es parte del ciclo natural de la vida. Sabemos que la muerte ocurrirá tarde o temprano, pero lo que desconocemos es el *cuándo* y el *cómo*. En estos dos componentes se encierra dicha inquietud. La incertidumbre de no saber con cuánto tiempo de vida contamos, es lo que nos aterra de la muerte. La angustia existencial, se establece en el desconocimiento de un devenir que exceda el fenecer del cuerpo.



Nuestra sociedad occidental, ha utilizado al arte como un medio para convivir con la idea de la muerte. Mediante innumerables manifestaciones artísticas, la humanidad ha intentado acercarse a la muerte, refugiándose en la seguridad y protección que nos proporciona la representación. En cada imagen de la muerte, se ve reflejada la visión de una época y sus estrategias estéticas para aproximarse a ella. Las artes visuales y la muerte han ido de la mano desde siempre, podríamos decir que la búsqueda de una imagen que nos muestre el rostro de la muerte, ofició en su momento como una herramienta de control del temor, tanto para infundirlo, como para apaciguarlo (dosificarlo). Desde tiempos milenarios, y para muchas culturas diferentes, la representación de la muerte se ha relacionado con la necesidad de hacerla visible, de corporizarla. Así fue que, mediante la mirada y la mano del artista, la muerte obtuvo su propio cuerpo. De este modo, se fue formulando (a partir de la aplicación de ciertos cánones específicos) el rostro de la muerte, lo que permitió hacerla presente a lo largo de la historia.

Con el paso del tiempo, se ha ido desarrollando la estandarización de una imagen capaz de evocar, de forma simbólica, la figura de la muerte. Muchos artistas, han utilizado este recurso para sus obras. Uno de los ejemplos más significativos, podemos encontrarlo en el trabajo del artista Gustav Klimt, quien ha hecho uso de esos símbolos para evocar la presencia de la muerte, como una entidad próxima, que tiene la tarea de custodiar el desarrollo de la vida. Como vemos en su obra “Muerte y vida” de 1916, la calavera observa tranquilamente, mientras espera que el tiempo trascurra, para luego “cosechar” las almas de los que aún respiran. Klimt, sin caer en un enfoque dramático acerca del devenir, se interesa por marcar que la distancia entre la vida y la muerte, es parte de un ciclo que concluye con la aparición de esta “parca”. Lo que le interesa a Klimt no es encontrar una original forma de representar dicha figura (por eso utiliza un símbolo muy reconocible como la calavera), sino quitarle el peso dramático de dicha presencia, para dar lugar a una interpretación más amplia de una muerte bella y necesaria.



“Los muerte y la vida” (1916) – Gustav Klimt.

Dentro de los diversos acercamientos de las artes visuales, en relación al tema de la muerte, es particularmente interesante la postura de ciertos artistas que trataron el tema desde un desarrollo conceptual, alejándose de la representación física de la *figura* de la muerte, pero evocándola, ya sea a partir de lo que nos queda tras su paso, como también, a partir de mostrar lo que ocurre durante el tramo final del ciclo de vida de una persona.

Nos resulta imposible anticiparnos a cualquier defunción, sin importar el modo en que una persona muera. Como nunca sabremos con exactitud el momento en que una persona va a morir, se nos presenta inaccesible conocer nuestro último minuto de vida. La ausencia del *otro* es lo que confirma nuestra futura ausencia. A partir de estos conceptos, la artista francesa Sophie Calle, decidió encarar la muerte de su madre, desde la posibilidad de vivenciar su último suspiro a partir del registro. Lo interesante de su propuesta es que, lo que resultó en un video, en una obra concreta, comenzó como la necesidad de presenciar los últimos minutos de la vida de su madre. Con su consentimiento, Calle dispuso una cámara, a un costado de la cama de su madre, y se ocupó de reponer el cassette para tomar registro de todo lo que pudiera ocurrir, en el caso de que tuviera que ausentarse unos minutos. Con esta acción, la artista buscó rescatar la última manifestación en vida de su madre. En sus propias palabras, “... se trataba sólo de que yo quería ver el momento de la muerte de mi madre. Pensaba que tal vez en ese

momento ella iba a decir algo, una última frase, un último pensamiento quizás. Tenía miedo de no poder estar cuando esto ocurriera”<sup>74</sup>. A partir de ese miedo, de esa incertidumbre, es que Calle toma la decisión de utilizar la cámara como un sustituto de su presencia. Sophie continúa diciendo “... nunca en mi vida me he sentido tan cercana de una cámara, realmente era como una extensión de mí. Además sirvió para desplazar el centro de mi angustia”<sup>75</sup>. Finalmente, si bien Calle pudo oír las últimas palabras de su madre, no logró identificar su último suspiro, ya que, en un algún momento de lapso de sus once minutos (sin aparente evidencia de respiración) su madre falleció. El video que Sophie Calle terminó presentando en la Bienal de Venecia, solo contiene esos once minutos finales de las ocho horas de registro total. La decisión de presentar el video en público, fue una suerte de homenaje, que respondía al deseo de su madre de poder asistir a Venecia acompañando a su hija. Si dudas, y dejando de lado todos los prejuicios sobre la real necesidad de registrar esos minutos finales, o el morbo que genera el hecho de contemplarlos, podemos entender que el sentido real de dicha acción está completamente ligado a un método inconsciente, que oficiara como aliciente del dolor ante una irremediable pérdida. En definitiva, de eso se tratan todos los rituales y protocolos que la gente realiza al momento de la muerte de un ser querido. Presenciar la muerte de alguien, implica compartir hasta el último instante de su pulsión de vida.



*“Pas pu saisir la mort (Incapaz de comprender la muerte)” (2007) - Sophie Calle. Videoinstalación.*

Mi experiencia personal con la muerte está ligada profundamente a la figura de mi padre, quien falleció inesperadamente el 27 de abril de 2004. A pesar de que su cuerpo

---

<sup>74</sup> Sophie Calle (2008) Fragmento de la entrevista realizada por Ana María Battistozzi. Diario Clarín. 24 de mayo de 2008.

<sup>75</sup> idem

se fue despidiendo de él lentamente, a medida que su enfermedad renal avanzaba y la diálisis hacía estragos en su estado físico, él nunca demostró el peso de la enfermedad en sus actos. Simplemente, continuó hasta que su cuerpo dijo basta. Una mañana, camino a diálisis, sufrió un paro cardiorrespiratorio, terminando con su vida en el Hospital Argerich.

Si bien, todos notábamos como él sufría dolencias y reiteradas descomposturas, nunca pensamos que su muerte estaba cerca. Ni siquiera pudimos reaccionar ante la noticia. La conmoción inesperada de su muerte nos llenó de una tristeza inmanejable, calculo no muy distinta de la de cualquiera que sufre una pérdida en esas circunstancias. Para mí fue devastador. No puedo describir lo doloroso que es escribir estas líneas, trece años después.

Creo que, inconscientemente, he intentado manejar esta profunda pena a través de mi producción artística. Allí se aloja el sentido de la hipótesis principal de esta tesis: ¿Podemos, a partir de nuestras obras, aliviar nuestro dolor?

El fallecimiento de mi padre me marcó para toda la vida, cambiando todo a mí alrededor. Su ausencia se fue convirtiendo de a poco, en una estampa invisible, impalpable. Una figura que se manifiesta en la mirada que se desprende de las fotografías, en cada recuerdo y particularmente en el olor de la tinta de grabado.

Recién en 2014, mi inconsciente me permitió, solapadamente, acercarme a mi dolor, y realizar la primera obra relacionada con su ausencia. “Naturaleza muerta”, es mi primera composición espacial, en donde la fotografía actúa como testigo de mi mirada. Un manto se aloja enmarañado sobre el suelo, dando asilo a una serie de frutas que esperan su lenta descomposición. Esos frutos, son custodiados por mi presencia. La sombra de mi mano se proyecta sobre la pared del fondo, como una forma de escoltar el paso del tiempo. Es posible que en ese momento, la necesidad de dejar evidencia de mi presencia me llevara a ubicar mi mano delante de la luz. Creo que en esos frutos está representada, la necesidad de haber hecho algo, durante el último tiempo de su vida.



*“Naturaleza muerta” – Ignacio Bechara - 2014- Fotografía intervenida digitalmente.*

Hoy, tiempo después de haber realizado la obra, puedo analizarla y ver que marcó un antes y un después en mi forma de producir. El modo en el que abordo mis obras, desde aquella fotografía, implican la presencia de la materia, abordada a través de la fotografía. Como si la cámara fuera un velo entre esa materialización espacial y yo. ¿Es a partir del uso de la cámara, que mi inconsciente me permite acercarme mi dolor, y así poder cercenarlo para analizar sus múltiples partes?

Esta obra, resultó fundamental en el proceso del duelo. Es el comienzo de una serie de obras relacionadas con el dolor de su pérdida y sobre todo con la ausencia de su cuerpo.

### ***Tercer capítulo: El espacio entre la muerte y nosotros***

#### ***Segunda parte: “Los recuerdos de un ayer desconocido”.***

*“Revolotean tras de ti tus posibles pasados.*

*Unos con ojos iluminados y enloquecidos,*

*otros asustados y perdidos.”<sup>76</sup>*

*Tus pasados posibles.*

*Roger Waters*

Nuestra facultad de recordar, forma parte de un entramado tan complejo como inabarcable. A partir de nuestras experiencias, logramos acumular recuerdos en la memoria, por ende, cada hecho o acontecimiento vivido, acarrea un aprendizaje que logramos incorporar. Cuando vivenciamos algo, vamos anexando información muy diversa a nuestro cerebro, mediante el uso de nuestros sentidos; la aplicación del lenguaje y nuestra interpretación de la realidad, se van registrando nuevos y diversos conocimientos. Esta serie de aptitudes, estos saberes y las experiencias sensibles que capturamos, se van almacenando en lo que conocemos como memoria. Cada hecho determinante es registrado, pero el cerebro se encarga de ordenarlos y clasificarlos, así como también, se ocupa de descartar las experiencias que estén relacionados a saberes previamente incorporados, para “liberar” espacio en nuestra memoria. Así, se va configurando un entramado de recuerdos y conocimientos, que nos permite evocar viejas vivencias o incorporar nuevas.

---

<sup>76</sup> Roger Waters – Fragmento de la canción ““Your Possible Pasts” (Tus pasados posibles). Dentro del disco “The Final Cut” - Pink Floyd. 1983.

La memoria es la función cerebral que, gracias a las conexiones sinápticas entre las neuronas, nos permite preservar las experiencias pasadas. Cuando las neuronas refuerzan la intensidad de conexión entre ellas, inevitablemente, se crean recuerdos. Como afirma Fabricio Ballarini, “los recuerdos se guardan en lugares físicos, en conexiones sinápticas que alteran o modifican la eficacia de la conexión. Conexiones que van a generar nuevos recuerdos y desconexiones que van a generar nuevos olvidos”<sup>77</sup>.

Poseemos la condición de almacenar innumerables recuerdos, de diversa índole, pero es a partir de una selección inconsciente de algunos pocos recuerdos, que legitimamos la estructura de nuestro pasado. En base a lo que nuestro inconsciente nos permite recordar, logramos hilvanar los acontecimientos trascendentales, para trazar nuestro propio recorrido evocativo. Creamos así un mapa de nuestras vidas, en donde, los recuerdos elocuentes y vívidos, conviven con recuerdos difusos e incompletos.

Nuestra memoria, al formar parte activa de nuestro cerebro es plástica, por ende, es una estructura cambiante, que se condiciona constantemente, ya sea por nuestro entorno, como por nuestras propias reinterpretaciones de lo que recordamos. Así, los recuerdos se convierten en entidades mutantes, que se van amoldando a estos condicionantes a lo largo de nuestra vida. Independientemente de la veracidad o no de estos recuerdos, nos basamos en ellos como “ciertos”, formando así un mecanismo de aseveración de los hechos. En la evocación de dichos recuerdos, establecemos un diálogo entre el pasado y el presente, ya que, en el acto de rememoración, ambos intervienen. Es a partir de la cohesión entre recuerdo e interpretación, que podemos establecer las bases de quien somos en realidad.

En esta propiedad interpretativa, que se implementa durante el proceso de evocación, los recuerdos se alteran y dejan de ser recuerdos plenamente fiables. El concepto de *falsa memoria* hace referencia a los recuerdos que difieren parcial o totalmente de la realidad que fue experimentada. Estos falsos recuerdos pueden clasificarse en dos

---

<sup>77</sup> Fabricio Ballarini (2015) “REC. Por qué recordamos lo que recordamos y olvidamos lo que olvidamos” Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina.

grandes familias: Las *falsas memorias implantadas*, son recuerdos creados o modificados por la influencia de información externa (como por ejemplo, la tergiversación por parte de la intervención de un tercero), Por otro lado, las *falsas memorias espontáneas* son recuerdos alterados por aspectos internos, propios del funcionamiento de la memoria. Por ende, cada vez que pensamos en un acontecimiento, e intentamos recordarlo lo mejor posible, es muy probable que terminemos contaminándolos, gracias a estos factores. Esto no implica descartar el recuerdo por *falso*, sino reconocer que, por más claros que aparezcan en nuestra memoria, estos recuerdos son construcciones internas, que simplemente, evocan parte de un acontecimiento pasado que necesariamente ha sufrido alteraciones.

Los recuerdos se muestran en fragmentos dispersos, y no a partir de una temporalidad de desarrollo lineal. Para cada uno de los hechos que tenemos almacenados, nuestro cerebro busca una forma específica de evocarlos, relacionándolo con el modo en el que experimentamos dicho acontecimiento, al momento de adquirirlos. Tal vez, esté reflejado en un aroma particular, en el tono de voz de una persona, o simplemente, en una secuencia de imágenes (memoria episódica) con la pregnancia necesaria para que permanezcan fijadas en nuestra memoria.

Ante un suceso traumático, se genera una fractura en la memoria. Frente a un acontecimiento inesperado, que desarticula y perturba nuestra percepción de la realidad, nuestro cerebro también sufre alteraciones al momento de registrar ese momento. Según las palabras de Enrique Echeburúa, “las imágenes de un suceso traumático se integran de una forma caótica y desestructurada en la memoria emocional, de este modo, pueden aparecer pensamientos repetitivos, pesadillas y alteraciones de la memoria, en forma de relatos fragmentados y desorganizados, o surgir inesperada e incluso inoportunamente los recuerdos parciales con una gran intensidad”<sup>78</sup>. Esto implica que, en muchos casos, las personas que sufren algún tipo de trauma o viven una situación de angustia determinada, recuerdan lo que quieren olvidar y olvidan lo que quieren recordar.

---

<sup>78</sup> Enrique Echeburúa (2014) “Modulación emocional de la memoria: De las vivencias traumáticas a los recuerdos biográficos. EGUZKILORE N°28, San Sebastián, España.



Los recuerdos ligados a los eventos traumáticos no son fáciles de evocar, ya que al hacerlo, debemos volver a atravesar el mismo dolor. En el intento por recordar los detalles, podemos encontrarnos con ideas fragmentadas e incompletas de los hechos, lo que hace necesario un proceso de introspección muy profundo y sincero, para poder ordenarlos, con el fin de acceder a un recuerdo más fidedigno.

El ejercicio cerebral que conlleva la producción de las artes visuales, puede resultar muy efectivo al momento de abordar un hecho traumático, ya que nos permite, mediante el proceso mismo de elaboración, ubicarnos justo al medio entre nuestra consciencia y el atropello de nuestro inconsciente. Creo, basándome en mi experiencia personal, que al momento de concebir una obra, se puede lograr materializar y volver a exponer los recuerdos que parecían olvidados. Incluso, en el análisis de nuestras obras, podemos ver como emergen los restos de esos recuerdos.

En junio de 1982, el ejército israelí invadió el sur del Líbano, en lo que se conoce como una de las masacres más significativas de la guerra en Oriente Próximo. Las tropas israelíes penetraron en una zona de Beirut Oeste, poblada mayormente por refugiados palestinos, y rodearon los campos de Sabra y Chatila. Luego, numerosas tropas falangistas entraron en los campos de Sabra y Chatila, ayudadas por estos soldados del ejército israelí. La supuesta misión era limpiar los campos de combatientes palestinos, sin embargo, la mayoría de los soldados, ya habían sido evacuados a Túnez dos semanas antes. Durante dos días seguidos, las balas disparadas desde los puestos israelíes, ensordecieron el aire. Recién al tercer día, el fuego cesó. Durante estos tres días, los falangistas cristianos libaneses, junto con las tropas israelíes masacraron a los habitantes de los campos. Asesinaron sin piedad, sin identificar siquiera a su enemigo: hombres, mujeres y niños cayeron por igual. Las cifras estipulan que la masacre llegó a cobrarse 3.000 víctimas, aunque se desconoce el número total de fallecidos. Dentro de uno de los pelotones del ejército Falangista, un adolescente con ametralladora caminaba, atónito y desencajado, viendo como el mundo explotaba frente a sus ojos. Hoy, ese joven, es el director de cine israelí Ari Folman, creador del largometraje documental de animación “Vals con Bashir”. Folman sostiene que la película nació a partir de la imposibilidad de recordar. El film, nos muestra cómo, en un bar, un viejo compañero del ejército israelí,

le comenta a Folman que tiene una pesadilla recurrente en la que lo persiguen 26 perros salvajes. Siempre, el mismo número de animales. Los dos hombres llegan a la misma deducción: el sueño estaba relacionado directamente con una de sus misiones durante la primera guerra con el Líbano. Ari se sorprende al darse cuenta de que no recuerda nada de ese periodo de su vida. Sus recuerdos ante esa barbarie parecían haber desaparecido.

Folman, a partir del desarrollo mismo de su película, fue creando un método de análisis muy particular del pasado. Primero, filmó la película como un documental, de 90 minutos de duración, donde se entrevistó con algunos de sus compañeros de guerra, para ir confirmando esos recuerdos que comenzaban a aparecer en su mente luego de esa primera charla en el bar, donde su compañero le relata su sueño. Luego, al ordenar los hechos mediante los testimonios, decidió que la mejor manera de representar esos recuerdos era realizar la película documental en formato de animación, ya que le permitía representar de igual modo las escenas de las entrevistas, los sueños y la aparición de los recuerdos de cada entrevistado. En resultado es un film muy crudo y honesto en donde Folman termina por encontrarse a sí mismo. La búsqueda de la verdad, termina siendo su método para encontrar su pasado olvidado.



*Captura de “Valse con Bashir” (2008) – Film del director, guionista y productor Ari Folman.*

Las fotografías y los registros fílmicos de hechos reales funcionan a menudo como disparadores de recuerdos. Viendo una foto, podemos recordar detalles que derivan en

nuevos recuerdos. Pero también, al analizar estos registros podemos realizar asociaciones interpretativas que nos hagan tener una mirada diferente sobre un acontecimiento, alterando el recuerdo original y modificando nuestra impresión sobre estos hechos. Nuestra mente, tiene la capacidad de llenar los espacios vacíos en los recuerdos, así, cuando intentamos evocar un hecho puntual, terminamos condicionando ese recuerdo en base a toda la información con la que contamos: los relatos de terceros, nuestras propias interpretaciones de lo sucedido y por ende, todo registro visual complementario que se asocie con dicho recuerdo. El cerebro, aún toda esta información y “re-configura” las vivencias de modo secuenciado, para que podamos evocar de forma ordenada los sucesos, generando las imágenes faltantes (a modo de parches) que se mezclan con las imágenes que forman parte del recuerdo “real” y que permanecen almacenadas en nuestra memoria.

Cuando intentamos recordar, las imágenes del pasado y las imágenes generadas en el presente entran en dialogo. Henri Bergson sostiene que “habitualmente, para remontar el curso de nuestro pasado y descubrir la imagen-recuerdo conocida, localizada, personal, que se relacionaría al presente, es necesario un esfuerzo a través del cual nos liberamos de la acción a que nuestra percepción nos inclina. Para que ésta nos conduzca hacia el porvenir; es preciso que retrocedamos al pasado”<sup>79</sup> y continúa diciendo que “si la imagen retenida o rememorada no llega a cubrir todos los detalles de la imagen percibida, se lanza un llamado a las regiones más profundas y alejadas de la memoria, hasta que los demás detalles conocidos vengan a proyectarse sobre aquellos que se ignoran”<sup>80</sup>. En las premisas de Bergson, podemos encontrar un disparador muy interesante para analizar cómo las artes visuales pueden funcionar como herramientas de re-localización de nuestros recuerdos, basándonos en la idea de que cada recuerdo es en sí mismo, una construcción, un proceso de “transmutación” en donde el pasado y el presente se funden constantemente. Toda operación artística que incluya a la experimentación como una de sus herramientas, trae aparejado una pérdida de control consciente, que se manifiesta a través de lo matérico. Esto hace que el inconsciente se

---

<sup>79</sup> Henri Bergson (1896) “Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu”. Editorial Cactus, Serie “Perenne”. Buenos Aires 2006.

<sup>80</sup> Ídem 79

haga presente en dicha manifestación. Por ende, si no tenemos acceso a nuestros recuerdos, tal vez en el momento de producir nuestras obras, estemos dando paso a que éstos se manifiesten y se corporicen.

Somos quienes somos, en base a nuestros recuerdos y a los recuerdos que otros tienen de nosotros: Sin la facultad de la memoria, no tendríamos vestigio alguno de nuestra identidad. La memoria le da sentido al paso del tiempo, otorgándole real significado a la existencia. De nada valdría percibir una emoción si no pudiéramos tener recuerdo alguno de haber vivido ese acontecimiento.

Para el videoartista Bill Viola, los recuerdos tienen un peso trascendental, al punto tal de que han condicionado toda su producción artística. Si bien sus obras siempre estuvieron ligadas a lo sacro y a la manifestación de lo místico, muchas de sus piezas están basadas en la búsqueda de hacer tangibles las experiencias del pasado. El agua, elemento natural utilizado con mucha frecuencia en su producción, está ligado a su historia personal y a su niñez. A los seis años de edad, jugando con su primo en un lago, al lanzarse al agua se sintió arrastrado hacia el fondo, sin poder volver a la superficie por sus propios medios. En una entrevista con Miguel Ángel García Vega, para el blog de *El País*, el artista hace referencia a este episodio tan particular: “muchas personas tienen estas experiencias y, desgraciadamente, bastantes no regresan. Tuve la buena suerte de ser rescatado por mi tío, y me dio un enorme regalo: el conocimiento de un escondido, infinito e ingrátido mundo verdeazulado bajo las aguas, una momentánea visión del paraíso que fue real y eterna, amplió enormemente mi conciencia interior y los horizontes de mi mente de seis años. Aunque este suceso se grabó de forma indeleble en mi ser, a mi cerebro de adulto le llevó muchísimo tiempo digerir y comprender todo lo que ocurrió en esos momentos”<sup>81</sup>. El artista afirma que durante ese traumático episodio, a pesar de su corta edad, no sintió angustia ni desesperación, solo una extraña sensación de calma y tranquilidad.

---

<sup>81</sup> Bill Viola (2013) Fragmento de la entrevista realizado por Miguel Ángel García Vega, para el blog de *El País*.

Si analizamos una de sus obras, denominada “The Dreamers (Los soñadores)”, de 2013, vemos como dispone, en siete pantallas separadas, a siete personas sumergidas en el agua. Todos muestran en sus rostros esa sensación de la que habla el artista: los ojos cerrados, sus cuerpos mantienen una expresión sosegada, como si fueran atravesados por una profunda calma. La obra presenta una perfecta mezcla entre un elocuente registro fílmico (minuciosamente controlado y detallado) y una representación onírica, en donde estos personajes parecen flotar en esas aguas por tiempo indeterminado, como si se tratara de seres inmortales, destinados a permanecer sumergidos eternamente. Con esta videoinstalación, Bill Viola se adentró en su propia experiencia como nunca antes lo había hecho, ya que las reminiscencias a su propio episodio son muy explícitas. A partir de esas figuras sumergidas, podemos imaginarnos al pequeño Bill, teniendo una de las experiencias más significativas que alguien pueda llegar a vivir.



*“The Dreamers (Los soñadores)” (2013) – Bill Viola. Videoinstalación.*

La autora Anna María Guasch afirma que “valiéndose de los últimos avances en tecnología de video y en informática, a finales de la década de los setenta, Bill Viola, empieza a explorar las profundidades del paisaje de la psique humana en un deseo de hacer visible lo insondable. Gracias a la ralentización, aceleramiento, superposición e inversión de imágenes y secuencias, el artista propone narraciones esculpidas por la herramienta electrónica, en las que realidad e imaginación del tiempo y la memoria se funden en un todo”<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Anna María Guasch (2000) “El arte último del siglo XX. Del positivismo a lo multicultural” Editorial Alianza Forma. Madrid. España. 2013.

Los recuerdos proceden como unidades autónomas y funcionan de forma independiente a nuestros deseos. Recordar, no implica un acto de voluntad propia, sino más bien, un acto de espera. Solo nos queda aguardar a que los recuerdos se manifiesten por su cuenta. Dichos recuerdos pueden ser disparados por alguno de nuestros sentidos o gracias a la aparición de nuevas experiencias de vida que ayuden a que esos antiguos recuerdos comiencen a emerger.

Si bien recordar puede volverse una necesidad, no podemos forzar su aparición, ya que es factible que caigamos, sin más remedio, en meras interpretaciones. De este modo, terminaríamos entorpeciendo la evocación e introduciendo nuestras propias lecturas a estos recuerdos. Tal vez, a partir del hecho artístico, a través de la manifestación de nuestro acto creativo, podamos golpear la puerta de los recuerdos más profundos y velados, para invitarlos a manifestarse.

Lo único que me queda del día de la muerte de mi padre, podría resumirse en una serie inconclusa de recuerdos desperdigados. Con el paso de los años, he decidido confiar en ellos, porque, en definitiva, es lo único que queda en pie de ese momento. Creo recordar, caprichosamente, que antes del mediodía del 27 de abril del 2004, el teléfono sonó en el departamento de mi padre. Atendí sin prestar demasiada atención. Me es imposible recordar las palabras exactas, pero si recuerdo el tono displicente del empleado administrativo del Hospital, comunicándome que el paciente había fallecido. Quedé estupefacto y no logro (o no quiero) recordar nada más de esa conversación telefónica. Solo sabía que debía ir al hospital, donde estaba el cuerpo de mi padre. Recuerdo que en ese momento solo pude llamar a Cristina, mi esposa, con quien, en ese momento éramos novios. Recuerdo la tranquilidad de sus palabras. Recuerdo haber dejado de llorar cuando hablaba con ella. Minutos más tarde, hablé con mi madre, por ese mismo teléfono blanco. Le pedí que se sentara y con el mayor cuidado que me fue posible, le conté lo que había ocurrido. Mis padres estaban separados hace tiempo, pero pude escuchar en su voz, el peso de la noticia que acababa de recibir. Recuerdo también que lloramos juntos, mediante esa línea telefónica. En mi memoria está grabado el momento de soledad posterior a esos llamados, examinando el departamento en busca de indicios que me explicaran su muerte. Una taza con té servido y sin tomar; un

cigarrillo apagado por la mitad en el cenicero; la cama desecha. Siempre me pregunté por qué no fui capaz de ver esa escena cuando entré al departamento. Son cientos de imágenes borrosas las que se entremezclan en mi mente, y que dan cuenta de lo que vivimos ese día y de los dolorosos acontecimientos que sucedería en los días subsiguientes.

Tras su muerte, los recuerdos relacionados a mí padre, se volvieron confusos. Durante un tiempo, se me dificultaba recordar cosas simples: direcciones, números de teléfono, etc. Me costó mucho poder a reconstruir nuestras charlas, incluso, me llevó mucho tiempo poder soñar con él. Fue tan dura su pérdida que, actualmente, tengo que hacer un esfuerzo para recordar la fecha exacta de su muerte.

A principios del año 2015, más de una década después de su fallecimiento, estando solo en mi departamento, comencé a trabajar despreocupadamente con algunos materiales. Sin un propósito fijo, ni bocetos previos, ni ideas anotadas. Simplemente dejándome llevar. Luego de algunos minutos y casi de forma involuntaria, tomé un retazo de tela blanca. Comencé a enroscarla, formando una figura humana. La dispuse en el suelo y la iluminé con un pequeño reflector. Comencé a tomar fotografías, casi de forma compulsiva. Obtuve una serie de más de 50 capturas. Las analicé en mi computadora, seleccionando una sola foto que sería el resultado final de una obra que denominé “cuerpo”.



*“Cuerpo” (2015) – Ignacio Bechara - Fotografía intervenida digitalmente.*

Esa figura, que se había formado a partir de esa tela enroscada, era una imagen que, por alguna razón, me resultó muy interesante. Había algo en esa figura insinuada en la tela que me inquietaba y sentí la necesidad de mostrársela a todas las personas de mi entorno. Al primero que le mostré la obra fue a mi gran amigo y colaborador Mariano Sangalli, que me manifestó que la imagen era interesante. También, le mostré la obra a Anahí Cáceres, que en ese momento, era mi docente y la titular del Proyectual de Digitalización en la Universidad Nacional de las Artes. Por un tiempo, la obra quedó inactiva, esperando a que arribara un recuerdo que la completaría para siempre.

Al comienzo de este 2017, durante el proceso elaboración de ésta tesis, Anahí Cáceres, quien ya para ese entonces se había convertido en mi directora de tesis se topó con una imagen inesperada. Ordenando papeles en su estudio, dio con un viejo folleto. Se trataba de una muestra artística que mi padre había montado en el museo de Calcos de La Cárcova, en 1998. Dentro del folleto, acompañando uno de los textos de mi padre, se encuentra una pequeña imagen: una figura humana envuelta en tela blanca.

Por su puesto, siempre recordé esa gran muestra de mi padre, titulada “Abracadabra patadecabra”. Para él y para todos nosotros, aquella muestra fue sin dudas, la más importante y trascendental de su carrera. La multiplicidad de lenguajes que utilizó en la muestra, hablaban de un hombre realizado, sin nada que perder, haciendo finalmente la exposición que siempre quiso hacer. Lo que realmente no recordaba, era esa figura impresa, ese pequeño grabado que (al volverlo a ver, pude recordar) formaba parte de una pieza objetual, en donde la estampa xilográfica, se encontraba dentro de un frasco de vidrio. Inclusive, los recuerdos habían quedado tan velados en mi interior que, una imagen de características visuales muy similares, se construía a partir de la envoltura en tela del calco del *David* de Miguel Ángel, dispuesto en el centro de la sala de la Carcova, donde se montó la muestra y que, ante la imposibilidad de sacarlo de allí, mi padre decidió cubrirlo con grandes telas y atarlo con cuerdas, para hacerlo formar parte de la muestra. La imponente figura, de 5,17 metros, parece imposible de olvidar, pero el dolor de su pérdida hizo que realmente la negara.





*Detalle de una de las piezas de “Abracadabra Patadecabra” (1998) – Carlos Bechara –  
Xilografía/objeto.*

El momento en el que Anahí me trajo el folleto y me mostró esta imagen, toda una serie de nuevos recuerdos aparecieron de repente, confluyendo a través de esa figura. Quedé estupefacto, sin capacidad para nada más. La imagen era tan similar a mi obra que era imposible no asociarlas.

Ese recuerdo, había quedado velado por más de diez años, esperando emerger. Por un lado, había comenzado a manifestarse, desde mi interior, a través de mi experimentación artística. Finalmente, la obra cobró sentido con el hallazgo de Anahí. Al momento de unir la imagen generada en el presente (mi obra), con la imagen adquirida en un pasado (la obra de mi padre) todo cobró sentido. Creo que allí, en ese proceso artístico, mi cerebro encontró la hendidura por donde manifestar ese recuerdo. A través de un material que visualmente se comportaba igual que en la imagen olvidada de la obra de mi padre, el recuerdo comenzó a materializarse. La tela blanca permitió, casi sin quererlo, que ese recuerdo se hiciera cuerpo.

## Capítulo cuarto

### ***Ejercicios de reparación.***

#### ***Primera parte: “Enmendar el pasado”***

*“Encuentra otra hoja de papel.*

*La coloca ante sí sobre la mesa y escribe estas palabras con su pluma:*

*Fue. Nunca volverá a ser. Recuérdalo”<sup>83</sup>.*

*La invención de la soledad.*

*Paul Auster*

En el entramado donde se articula la reminiscencia de nuestras experiencias pasadas, podemos avistar el porqué de nuestros actos. Cada hecho trascendental del pasado, signa nuestras acciones a través de un proceso inmanejable, que nos atropella y nos condiciona. Si entendemos el hecho artístico como la articulación entre nuestra voluntad y lo que compone nuestro plano inconsciente, podríamos afirmar que el artista no tiene pleno control del proceso por el cual llega a sus obras. Parte de sus decisiones estéticas están indefectiblemente condicionadas por su pasado.

El peso de nuestras experiencias es demasiado significativo como para hacerlo a un lado. Si nos proponemos abordar las artes visuales, no quedará más remedio que trabajar desde la honestidad. Creo que no llegaríamos a ningún resultado estético genuino si especuláramos con nuestra búsqueda artística. En pos de ajustar nuestra

---

<sup>83</sup> Auster, Paul. “La invención de la soledad” Ed. Edhasa. Impreso en España 1990 (1ra. Ed. 1982).

producción a los cánones estéticos preestablecidos, terminaríamos alejándonos irremediabilmente de nosotros mismos. ¿Qué es una obra de arte si no es en parte, nuestro reflejo y el de nuestro tiempo?

Por ejemplo, si analizamos el cuerpo de obra del artista alemán Joseph Beuys, podremos identificar, como los condicionantes de su propia vida y su contexto supeditaron su producción. Beuys es sin dudas, un artista controversial. Admirado y criticado por igual, tanto en relación a su producción artística, como a su propia vida. Fue el propio Beuys el que decidió que su historia personal formara parte del entramado de sus obras, ya que posicionó su figura como apoyatura de su discurso estético. Nacido en 1921, en Krefeld, Alemania, vivenció el crecimiento del nacionalsocialismo. Cuando tenía diecinueve años, fue movilizadado en la *Luftwaffe*<sup>84</sup>, primero como radiotelegrafista y luego como artillero y piloto de bombarderos. En palabras del propio artista, durante un vuelo en 1943, su nave se estrelló en el sector de las montañas de Crimea, y un grupo de tártaros nómadas lo salvaron de morir congelado, alimentándolo con miel, envolviéndolo entre grasa y mantas de fieltro. “Recuerdo escuchar las voces de los tártaros, recuerdo cuando me encontraron y me empezaron a rodear. Pero luego perdí la conciencia. Todo lo que pasó son recuerdos de cuando estaba semiinconsciente, porque no recobré la conciencia por alrededor de 12 días. Cuando me desperté, estaba en un hospital alemán en Crimea”<sup>85</sup>. Es irrelevante la veracidad en los detalles del testimonio, o si el mismo es parte de un imaginario creado por el artista. Lo que sí es trascendental, es que el accidente aéreo realmente ocurrió, condicionando su vida a partir de ese momento. Para Beuys, el accidente propició una nueva coyuntura en su vida. Una situación extremadamente crítica, que devino en oportunidad: la posibilidad de seguir con vida y hacer algo con ella. Según la visión de la Art Gallery of New South Wales, “Beuys vio su arte como un medio para trabajar a través de su culpabilidad por su implicación en el Holocausto y de encontrar un lenguaje de curación. El artista había desarrollado un lenguaje simbólico muy personal extraído de la alquimia, el chamanismo y sus propias

---

<sup>84</sup> Luftwaffe: fuerza aérea de Alemania en la época nazi. Creada en 1924.

<sup>85</sup> Joseph Beuys (Testimonio de registro audiovisual), recopilado en el documental “Beuys” del director Andres Veiel. Co-Producción de Zero One Film, Terz Film, Südwestrundfunk (SWR) 2017, Alemania.

experiencias personales para representar su abordaje al tema de la sanación”<sup>86</sup>. Beuys nunca podría desprenderse de su pasado, tanto de su participación en el ejército nazi como de su travesía por el frío páramo de Crimea, pero buscó a través de su arte un modo de sanar sus heridas de posguerra. Si bien el artista nunca manifestó públicamente su remordimiento por pertenecer a las fuerzas aéreas alemanas durante la Segunda Guerra Mundial (lo que le trajo innumerables críticas) con el tiempo, dejó muy en claro su postura a favor de una búsqueda completamente opuesta al nazismo. En palabras de Andrew Graham-Dixon, “Beuys era el anti Hitler, si Hitler sostenía que todos debían ser nazis, Beuys contestaba que *todos son artistas*”<sup>87</sup>. A lo que Graham-Dixon hace referencia, es a la antinomia en la postura de Beuys como un artista social, donde la inclusión es parte fundamental en la creación de una nueva concepción. Beuys estaba a favor de establecer una democracia directa, y participó de manera concreta en el campo de la política con el fin de hacer visibles las problemáticas del estado alemán. También fue profesor y como tal, creía que la docencia era su mayor obra, promoviendo la participación e interacción en nuevos espacios. Así fue que en 1973, fundó la *Universidad Libre Internacional*<sup>88</sup>.

La ligazón que hay entre gran parte de la producción del artista y sus experiencias de vida está evidenciada en el uso de los materiales que lo mantuvieron con vida (miel, grasa y fieltro). Para Beuys, estos elementos, no son simples materiales con los que trabajar, sino que les asigna un valor simbólico, resinificándolos como sustancias con propiedades *curativas*.

---

<sup>86</sup> Página oficial de la Art Gallery of New South Wales.

<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.7/?>

<sup>87</sup> Andrew Graham-Dixon – Documental “Arte en Alemania” publicado por la BBC, en 2010.

<sup>88</sup> Universidad Libre Internacional: Fue una universidad sin sede, donde la creatividad era el lugar privilegiado de ciencia de la libertad (“cada hombre es un artista,”). Permaneció en funcionamiento desde 1973 a 1988.



*“Mainstream” (Corriente principal) - (1967) – Joseph Beuys. Performance.*

En su acción performática “Mainstream”, el artista rodó sobre grasa de forma compulsiva, golpeando sus axilas y la zona detrás de sus rodillas. Si analizamos la obra, vemos a Beuys en medio de una acción catártica, extasiado en su propio acto purificador. Podemos encontrar varias filiaciones entre esta obra en particular y su vida: Primeramente, encontramos una clara referencia al sesgo ortodoxo impuesto por su familia católica, durante su niñez. La carga simbólica que le imprime al tratamiento de su cuerpo, mediante un acto de cuasi autoflagelación, nos permite acercarnos a comprender la importancia que tiene para Beuys el hecho de hacer pasar por sí mismo esta acción ritual. Por otro lado, aparece nuevamente en su obra, la utilización de la grasa como elemento energético curativo, que utiliza en forma de placebo. Y finalmente, no podemos obviar el simbolismo que le imprime a la performance su propia figura como artista, con su atuendo de trabajo habitual, manifestando que este acto reparador es puramente personal. ¿Será éste el método encontrado por Beuys para poder sanar las heridas de su pasado?

Según David Le Breton, el cuerpo pertenece, por derecho propio, a la cepa de identidad del hombre y afirma que “sin el cuerpo, que le proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna”. Con esto, afirma que la existencia del hombre es corporal. Por ende, si en cada experiencia de vida nuestros cuerpos son partícipes ineludibles, frente a un acto artístico de reparación nuestro cuerpo cumpliría una labor fundamental.

Sin nuestro cuerpo de por medio, cualquier proceso de reparación simbólica carecería de sentido.

En el segundo capítulo de esta tesis, afirmo que, la ausencia física de una persona nos deja un vacío impropio, ya que reconocemos a nuestros pares, a partir de los límites de su cuerpo. Esta reflexión es el disparador para pensar la muerte de un ser querido, como una de las crisis más trascendentales que podemos vivenciar. La presencia del cuerpo sin vida de un familiar o de una persona cercana, reconfigura nuestra experiencia de vida de modo drástico. La última imagen a la que podemos acceder de una persona, es la de su cadáver. Ese cuerpo ya sin vida, es el vestigio pos-mortem que sirve de referencia para ayudarnos a comenzar el duelo. Ese cuerpo inerte, que nos interpela desde la ausencia de su pulso, nos ayuda a confirmar esa pérdida. A partir de esta inactividad orgánica, se hace evidente la ausencia de lo que en algún momento fue vida.

Para que las diferentes creencias y rituales de una cultura se lleven a cabo, es necesario un marco institucional lógico. Una sociedad regida por entidades de poder dictatoriales, donde no se respeten las libertades de cada individuo, no posee la facultad de cargar con su dolor con libertad. Los condicionantes políticos, en muchos casos, interfieren con los tiempos de duelo de un pueblo. Bien lo sabemos nosotros, los argentinos.

Luego de la muerte de una persona, su cuerpo adquiere, para los demás, un valor simbólico muy diferente del que tenía en vida. El cadáver arbitra entre el desconsuelo y el duelo. Son los vivos los que requieren la presencia física del difunto, como una entidad mediadora entre el pasado y el presente. Los cuerpos sin vida, durante el tiempo que permanecen entre nosotros, cargan nuestro dolor sobre sus hombros inertes, aletargando el momento de la despedida, siendo, aún en su propia muerte, sostén de nuestras penas.

Muchas culturas diferentes, de regiones sin ningún aparente contacto entre sí, poseen rituales en donde el cuerpo del occiso cumple un rol central a la hora de comenzar el duelo. Numerosos son los casos en donde el cuerpo forma parte de la ceremonia, previa

al entierro o la cremación, como es el caso de los velatorios, que tienen su origen en la duda.

El acto mismo de velar a un muerto, estaba relacionado originalmente con la verificación de dicha defunción. Eran las personas cercanas al difunto las que debían compartir un tiempo en presencia del cuerpo, para confirmar la expiración. La causa que da inicio a lo que hoy conocemos como velatorio, data de la edad media, a raíz de múltiples envenenamientos que se desataron por el uso de vajilla de estaño y plomo. Se cree que estos materiales, eran utilizados sin el menor recaudo y al entrar en contacto con el alcohol de ciertas bebidas o incluso con el ácido que desprenden los tomates y otros alimentos, liberaban un residuo tóxico, que generaba catalepsia. Este extraño trastorno nervioso, caracterizado por la inmovilidad y la rigidez muscular, junto con una disminución de la sensibilidad al dolor, dejaba al cuerpo completamente tieso, como un cadáver en vida. Es por ello, que se la denominó “muerte aparente”. En ese entonces, era común confirmar la defunción pinchando las extremidades del cuerpo y al no recibir respuesta nerviosa, por causa de ésta catalepsia, los pacientes eran declarados muertos y por ende, enterrados vivos. Es así como se fue generando el hábito de velar a los cuerpos durante varios días, para tomar recaudos, con el fin de verificar la supuesta muerte.

La palabra *velar*, proviene del latín *vigilare*, implicar estar en vilo. Si bien la costumbre de velar a los muertos cumplía originalmente con la función de verificar su muerte, se convirtió en un modo de afrontarla y de aceptarla. El tiempo de duelo comienza con la aseveración del fallecimiento. Estar en vilo, es también un acto reflexivo y forma parte del proceso de aceptación, lo cual lo convierte en una acción de reparación.

Según la investigación de la Dra. Laura Yoffe<sup>89</sup>, la categoría de *trauma*, en relación a la muerte de un ser querido, está integrada por aquellos duelos donde la muerte de dicha persona ha sido súbita o inesperada, y afirma que, “en los casos en los que el familiar no

---

<sup>89</sup> Yoffe, Laura. Lic. en Psicología (UBA) Dra. en Psicología (UP).

ha podido tener, ni ver el cuerpo del ser amado fallecido o desaparecido, ni ha podido enterrarlo, suele resultar más difícil la aceptación de la muerte como una realidad”<sup>90</sup>.

William Worden, en su libro “el tratamiento del duelo”, establece una serie de *tareas* que las personas deben realizar para hacer efectivo el duelo ante la muerte de un ser querido. En primer lugar, se tiene que aceptar intelectual y emocionalmente la realidad de la pérdida; en segundo lugar, es necesario que la persona sufra el dolor de la pérdida (la tristeza y la angustia forman parte fundamental para la aceptación) La tercera tarea, implica adaptarse a un mundo sin el fallecido y por último, el autor cree menester hallar una conexión perdurable con el fallecido al embarcarse en una vida nueva. Según Worden, “el duelo es un proceso y no un estado”.<sup>91</sup> Es interesante este concepto, ya que, si hablamos de proceso, hablamos de un sendero a transitar, mediante una serie de procedimientos o conjunto de operaciones. El paso del tiempo resulta entonces fundamental para transitar el duelo, ya que los tiempos no son iguales para todos los individuos: no podemos acelerar dicho proceso.

Considero fundamental acentuar la relación entre el concepto de “proceso” y mi forma de trabajar. Como menciono en el primer capítulo de esta tesis, mi producción artística deviene un proceso específico de trabajo, el cual, a pesar de contar con una secuencia de pasos, siempre está condicionado por el inconsciente. Mis obras son el resultado de una transmutación dual, entre la manipulación de diversos materiales y su posterior indagación a través del ojo de la cámara. Se puede advertir que este procedimiento secuenciado, es donde se lleva a cabo la disputa entre la creación matérica y el recorte espacio-temporal realizado con la cámara fotográfica. Es sin dudas un modo de trabajo muy personal, que fui incorporando de a poco. No se trata de un procedimiento metodológico meditado, ya que no surgió de un análisis en donde se evaluaran los pros y contras de la aplicación de este método en la creación de obras. Este proceso, es una especie de plataforma creada inconscientemente para dar sostén a mis desarrollos artísticos, como si dicho proceso, hubiese adoptado una forma específica en base a mi

---

<sup>90</sup> Yoffe, Laura (2003) “El duelo por la muerte de un ser querido: creencias culturales y espirituales” . Psicodebate 3. Psicología, Cultura y Sociedad.

<sup>91</sup> Worden, William. “El tratamiento del Duelo: Asesoramiento psicológico y terapia”. Editorial Paidós. 1997. Argentina.



personalidad y a mis experiencias de vida. En otras palabras, yo no tomé la decisión de trabajar de este modo, sino que el camino por el cual llego a mis obras, aconteció de forma autónoma. Lo que resta investigar, es si este proceso, este andamiaje, puede analizarse como una estrategia inconsciente para que, a través de mis obras, afloren mis más profundas inquietudes. ¿Será mi propio inconsciente el encargado de brindarme un medio artístico específico, que actúe como un instrumento por el cual acceder a lo más recóndito de mí ser? ¿Podrá este proceso ser una herramienta de reparación para el dolor?

La producción artística implica necesariamente, algún grado de compromiso con la imaginación del artista. Independientemente del estilo, las diferentes técnicas aplicadas, de los recursos que emplee o de sus objetivos estéticos, la imaginación será una herramienta imposible de eliminar. Ahora bien, ¿Qué implica imaginar? En palabras de Graciela Aurora Mota Botello “La imaginación es la facultad de imaginar objetos que pueden estar ausentes, sugeridos o definitivamente inexistentes en la naturaleza, pero que devienen como analogía, metáfora o alegoría, en la forma más originaria de la expresión simbólica, porque la imaginación puede *ver* sin ojos o *poner* sin manos *en una cosa*, aquello que no tiene. Esta facultad humana es innata, todos la poseemos y todos la utilizamos, incluso en tareas repetitivas o en acciones cotidianas, nuestra imaginación está allí para completar todo lo que se presenta como ausente. Si nos hablan de una persona que no conocemos nuestro cerebro de encarga de diseñar una fisonomía provisoria, construida en nuestra imaginación en base a preconceptos visuales. En cuanto conocemos a esa persona o la vemos en una imagen, rápidamente reemplazamos nuestra creación por la realidad. En este caso, lo visual entra en reemplazo de lo imaginario. Incluso, al leer una novela, estamos habituados a otorgarle un rostro a cada personaje. Si el autor nos brinda información sobre dicha figura, la vamos añadiendo a esa primera imagen mental, así, el personaje se va construyendo de a poco, mediante nuestra interpretación de los indicios propiciados por el autor del libro. Kant afirma que “la imaginación es *productiva* cuando inventa libremente el aspecto de un objeto (exhibitio originaria), que es producción de un objeto posible, es decir, precede a la experiencia y puede llevarla a su presencia física, aunque para ello se requiera salir de lo imaginario, porque nunca podrá llegar a constituir una representación sensible”.

En palabras de Mota Botello “la imaginación para Kant, es intuición, aún sin la presencia de un objeto. Su sentido es el de figurar, idear, inventar, hacer juicios, tener ideas, etc., a partir de tres facultades: a) formar objetos independientemente de ellos: *imaginatio*; b) comparar: ingenio y discernimiento: *iudicium discretum*; y c) conectar las representaciones con su objeto, no inmediatamente sino mediante un suplente, es decir, la facultad de designar las representaciones: significarlas y simbolizarlas.

En los procesos artísticos, la imaginación se encarga de sustituir, mediante diversos recursos plásticos, lo faltante. Es a partir de la unión entre su imaginación y el uso de los materiales, que el artista puede dar forma a lo que tenía en su mente. Así mismo, la facultad de imaginar del espectador, actúa ante una determinada obra, a partir de la subjetividad de la mirada y dicha subjetividad no proviene de otro lado que de la misma imaginación.

Si nos preguntamos acerca de los *procesos artísticos de reparación* frente a la muerte, podemos analizar la obra de la artista colombiana Doris Salcedo, ya que trabaja siempre a partir de un procedimiento específico, en donde toma el dolor ajeno y lo resignifica.

Salcedo basa toda su producción en una misma temática: las innumerables víctimas consumadas por entidades de poder, ya sea en Colombia o en cualquier lugar del mundo en donde vea que la muerte se hace efectiva; ya sea por acción u omisión política. Sus obras, no tiene fundamento en la denuncia propiamente dicha, sino en la comprensión del dolor de las víctimas, haciendo especial hincapié en la pérdida sufrida por los familiares. Con sus piezas escultóricas e instalaciones, se aleja de la idea de monumento conmemorativo y abraza la introspección y la reflexión acerca de estos acontecimientos.

Una de sus obras más interesantes para abordar el concepto de *proceso de reparación* es “Sin título” o “Señales de duelo”, en donde la artista dispone a forma de instalación, una serie de columnas, construidas con pilas de camisas blancas de hombre, sostenidas por una serie de varillas de hierro. Esta obra surge a partir de una investigación sobre las masacres de Honduras y La Negra, dos fincas bananeras del Urabá antioqueño donde las mujeres atestiguaron el asesinato de 20 de sus compañeros, a manos de un grupo

paramilitar al servicio de Fidel Castaño<sup>92</sup>. Las víctimas eran obreros de estas fincas, la mayoría miembros del Sindicato de Trabajadores Agrarios, la organización sindical más fuerte de la región para la época.



*“Sin título” o “Señales de duelo” (1990) – Doris Salcedo. Instalación.*

Según el investigador Jaime Cerón<sup>93</sup>, “El proceso de trabajo de esta obra involucró el reconocimiento de una serie de rasgos propios de los eventos indagados, que la llevaron a funcionar como un compendio de huellas corporales. Éstas apuntaban en un primer momento a los actos violentos claramente visibles en los hechos tomados como origen, pero luego se extendían hacia las zonas menos visibles o identificables que subyacen tras los gestos de dolor que la ausencia de un ser querido genera”<sup>94</sup>

La obra de Salcedo intenta ubicarse en el espacio entre el dolor de la víctima y el espectador, para generar una articulación poética entre los hechos y su interpretación. No busca representar la violencia, sino resignificar los acontecimientos trágicos en pos de generar un canal de diálogo entre la sensibilidad y la reflexión. Según sus palabras “lo que el arte puede hacer es crear una relación afectiva y puede transmitir, en alguna

---

<sup>92</sup> Fidel Antonio Castaño Gil (Amalfi, Colombia 1951 - 6 de enero de 1994). organizó varios grupos a principios de los ochenta en Antioquia para realizar asesinatos selectivos y masacres de supuestos colaboradores de la guerrilla.

<sup>93</sup> Jaime Cerón Silva (Bogotá, Colombia 1967. Comisario, Investigador/Docente, Crítico/Periodista, Gestor cultural.

<sup>94</sup> Jaime Cerón Silva (2006) “Localización y especificidad en las prácticas artísticas”. Capítulo “El lugar del arte”. Arte y Localidad – Modelos para desarmar. Gustavo Zalamea / compilador. Universidad Nacional de Colombia, Cátedra Manuel Ancízar. 2006.

medida, la experiencia de la víctima. Es como si la vida destrozada de la víctima, que se truncó en el momento del asesinato, en alguna medida se pudiera continuar en la experiencia del espectador”<sup>95</sup>.

Salcedo analiza la posibilidad de que sus obras oficien como entidades de reparación, diciendo que “cuando hablamos de arte, tenemos que pensar que estamos siempre en el terreno de lo paradójico. El arte no tienen nada que ver con la verdad, ni con las declaraciones ciertas, certeras. En cuanto a la reparación simbólica que pueda hacerle el arte a las víctimas, yo creo que si puede ocurrir, pero ocurre de una manera mucho más discreta e indirecta de lo que la víctima pudiera desear. Yo creo que para nosotros como sociedad, es absolutamente esencial humanizarnos a través de las imágenes que, solamente puede presentar el arte”<sup>96</sup>. Si bien las obras de Salcedo no podrán nunca restituir la pérdida física, ni reemplazar el dolor de los familiares, ofrecen la posibilidad de hallar un aliciente simbólico que nos permita reflexionar sobre esas tragedias. Sus piezas fijan un espacio de reflexión y empatía con el dolor ajeno. El hecho de trabajar a partir de los testimonios propios de los familiares de las víctimas, le permite crear piezas impregnadas con el peso interpretativo del duelo. En cada decisión estética de la artista, está puesta también la mirada de la víctima.

---

<sup>95</sup> Doris Salcedo: (2013) fragmento de la entrevista realizada por Rocío Londoño Botero, para Razón Pública y Oficinas de Correos TV. Con producción de Post Office Cowboys.

<sup>96</sup> Idem 95.

## **Capítulo cuarto: Ejercicios de reparación.**

### **Segunda parte: “En busca de la reparación personal”**

*“Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores.  
Nunca termino de saber por qué hago ciertas cosas”<sup>97</sup>*

*El Túnel*

*Ernesto Sabato.*

A lo largo de esta tesis, se analizaron diversos ejemplos que fundamentan la estrecha relación entre la vida de los artistas y su producción. Estos artistas trabajaron a partir de experiencias de vida puntuales; tratando de entender y hasta de enmendar su pasado, o incluso, algunos de ellos, trabajando directamente con el peso de su dolor. Cada caso presenta diferentes acepciones, pero a partir de la observación de sus producciones artísticas podemos comenzar a sacar algunas conclusiones: Todos estos artistas, entienden el arte no solo como una experiencia sensible o estética, sino también, como un ejercicio de reparación simbólica. Esto nos permite acercarnos a demostrar que, en ciertas obras, puede manifestarse un intento personal por discernir lo incomprendido, como un acto que nos acerca a la conciliación con nuestro dolor.

Sin dudas, resulta imposible conocer que le ocurrió realmente a cada uno de estos artistas a la hora de producir sus obras. Es difícil saber hasta qué punto, la factura de estas piezas trajeron aparejado algún tipo de consuelo para ellos, más allá de lo que demuestran en sus propias declaraciones. Lo que si podemos analizar, es que estos artistas, han insistido en estas búsquedas, han realizado numerosas series de trabajos con

---

<sup>97</sup> Sabato, Ernesto. “El Túnel”. Ed. Austral. Argentina. 2011. (1ra. Ed. 1948)

temáticas recurrentes, ya sea desde lo formal o desde lo conceptual. Esto puede ser analizado como una búsqueda por encontrar, a partir de las obras, algún tipo de reparación de índole personal.

Dentro del campo artístico, existen procesos muy diferentes que intentan encontrar, mediante manifestaciones específicas, un proceso curativo a partir de una catarsis de índole personal. Por ejemplo, el polifacético artista franco-chileno Alejandro Jodorowsky<sup>98</sup>, ideó una controvertida técnica de análisis y resolución terapéutica de traumas, denominada *psicomagia*. Dicha técnica; mezcla de ritual chamánico, teatro y psicoanálisis; estaba compuesta por procedimientos muy específicos denominados “actos de psicomagia”, a los que las personas que acudían a Jodorowsky debían encomendarse, como parte de un acto de reparación. En la búsqueda de la resolución a sus conflictos más íntimos, las personas accedían a seguir los extraños instructivos propuestos por el artista, que en muchos casos incluían acciones extremas, con el fin de que cada persona se enfrente y dialogue con sus temores o represiones más profundas, en medio de un diálogo entre sus cuerpos y su inconsciente. Jodorowsky, quien se define a sí mismo como *psicomago*, afirma que “La psicomagia no pretende ser una ciencia, sino una forma de arte que posee virtudes terapéuticas, lo que es totalmente diferente”<sup>99</sup>

El *tratamiento* que Jodorowsky le indica a las personas que acuden a él, es resultado de un proceso específico: Inicia con una entrevista/interrogatorio, donde el artista extrae toda la información posible del contexto, la vida, las experiencias y los deseos de cada persona. Luego, el proceso continúa mediante una tirada de Tarot, en donde, según el artista, afloran los más significativos datos, que permanecen ocultos incluso en la entrevista. Por último, Jodorowsky, analizando la situación, le asigna un acto psicomágico específico, que la persona debe seguir para acceder a la catarsis. La única retribución que el artista solicita por sus servicios es que, una vez finalizado el acto, la persona le escriba una carta donde se identifiquen los pasos seguidos y el resultado que

---

<sup>98</sup> Alejandro Jodorowsky Prullansky (Tocopilla, 17 de febrero de 1929) Artista franco-chileno, de ascendencia judío-ucraniana, naturalizado francés en 1980. Entre sus múltiples facetas destacan las de escritor y director de cine.

<sup>99</sup> Alejandro Jodorowsky (2004) “Psicomagia” Ediciones Siruela. Madrid. España.

se obtuvo mediante el acto psicomágico. Estos actos, son muy variados e implican toda una lectura simbólica que, de estar descontextualizada, carecería de sentido. Dentro de los innumerables casos, podemos encontrarnos con personas que se hallan ante una encrucijada emocional; o que arrastran un dolor durante toda su vida; otros, son presas de temores irracionales; o mantienen reprimidos ciertos recuerdos, que le impiden avanzar en sus vidas. Independientemente de que estos actos psicomágicos tengan o no un resultado comprobable desde lo empírico, resulta imposible negar los testimonios de la gente, que confiesan un cambio positivo gracias a la intervención chamánica de Jodorowsky y su técnica psicomágica. En todos los casos, se puede evidenciar mediante las cartas, una búsqueda que va más allá del instructivo planteado por el artista. Las personas toman la decisión de dejarse llevar por el acto, e irremediablemente, terminan por tener un enfoque diferente sobre su problemática, en donde ésta nueva experiencia concreta los hace replantearse internamente la problemática que los aqueja, abordándola desde un lugar antes inexplorado. Es imposible saber hasta qué punto, estos actos no son más que instructivos en donde las personas dejen de lado sus prejuicios y entran en contacto con su interior, con su inconsciente. Este es el punto en que la teoría de Jodorowsky me resulta interesante, ya que no busca que las personas se ajusten a un acto metodológico, sino que a partir de un acto liberador y experimental, lleguen a verse a sí mismo con otros ojos. Este acto de despersonalización, posee características similares a los procedimientos utilizados por artistas como Louise Bourgeois, Ana Mendieta o Josep Beuys, ya analizados en esta tesis.

Para llegar a comprender la verdadera repercusión que el desarrollo de una experiencia artística tiene para un autor, decidí tomar una situación personal concreta, con el fin de analizar con la mayor objetividad posible, la eficacia o no de dicho acto creativo como acceso a una reparación simbólica. Intentaré analizar el proceso por el cual llegué a una de las obras más significativas de mi producción. “Materialización de un cuerpo ausente” es una pieza muy importante para mí, no solo por lo que implica como obra en sí misma, sino por los sucesos previos que desencadenaron y dieron forma a este proceso. Es una obra que emergió durante el 2015, como parte de una experimentación, en donde comencé a trabajar con arcilla. Elemento que luego, incorporaría como uno de

mis materiales predilectos, no solo por su ductilidad plástica, sino por la carga simbólica que adquirió para mí, a partir de este proceso.

Recuerdo que, de forma instintiva, comencé a depositar un bloque de arcilla tras otro sobre una tabla. Poco a poco fui dándole forma, manipulando el material hasta que me fui encontrando con el bosquejo de un rostro. Comencé a poner finas películas de gaza blanca sobre la arcilla, y entre capa y capa, mojaba el material, intensificando la anatomía de la figura que ahora se encontraba bajo una mortaja. Esto tuvo para mí un peso significativo, ya que en ese momento, una imagen mental me abordó, conmoviéndome por completo. En ese momento comprendí lo que estaba ocurriendo a partir de esa experiencia. Ese proceso, estaba dándome la oportunidad de reparar un hecho que marcó mi vida para siempre.

Intentaré explicar brevemente los acontecimientos que dieron lugar a la aparición de esta obra:

*Un tiempo antes de su repentina muerte, mi padre mantuvo a solas conmigo una breve pero sincera charla. Había allí una solicitud, un inusitado pedido, que podríamos definir como una suerte de mandato entre líneas. Me explicó que no quería que ninguno de nosotros tuviera que cargar con el peso de encontrarse con su cuerpo muerto. Él era paciente del Hospital Argerich y me explicó que, de morir allí, no existiría ninguna obligación burocrática de confirmar su muerte, ni de ver su cadáver. Por ende, pensó que sería mejor ahorrarnos ese dolor. Hay días en donde el destino se aferra a los caprichos. El 27 de abril del 2004, tiempo después de nuestra charla, la predicción de Carlos, mi padre, se cumplió. Murió camino al hospital. Cuando me avisaron telefónicamente, en lo primero que pensé entre lágrimas, fue en cómo habría sido encontrarlo allí, en el suelo de ese departamento.*

*El periplo que implicó cumplir con su voluntad, y tratar de seguir adelante, mientras estábamos inmersos en la tristeza, fue extremadamente doloroso para todos. Su cuerpo permaneció por varios días en una cámara de frío de la morgue del Argerich, a la espera de otros cuerpos, para luego si, poder ser*



*trasladado a cremación. Siempre me pregunto lo mismo ¿Debería haber entrado a verlo? ¿Debería haber priorizado el dolor de los vivos ante el mandato de mi padre? ¿Cómo pueden los demás manejar su dolor, si yo ni siquiera puedo perdonarme no haberlo visto por última vez?*

Al momento de ver esa figura que había emergido de la arcilla, no lo dudé. Pude ver claramente lo que estaba haciendo en ese momento: no estaba concibiendo una obra más, sino que estaba re-construyendo la figura de mí padre.

Tomé mi cámara y capturé cientos de fotografías de ese rostro, cubierto ahora por gazas blancas. En ese acto de registro, creo que busqué inconscientemente esa imagen mental que había construido tras su muerte, a partir de la decisión de no ver su cuerpo. Así, pude dar forma concreta a una imagen que no formaba parte de mis recuerdos, sino de mi memoria imaginativa. Mil veces había intentado visualizar su rostro en el hospital, su último rostro y ante la falta de una imagen real, fui creando en mi mente una serie de imágenes sustitutas, que me ayudaron a hacer mi propio duelo. Finalmente, hallé la fotografía en donde pude reconocer su figura ausente.

Hoy, puedo reflexionar sobre lo ocurrido con la muerte de mi padre a partir del análisis de esta obra. Pensando en el modo en que afloró su figura y se materializó lo que estaba alojado en lo más profundo de mi interior, puedo distinguir los hechos desde otra perspectiva. Creo que en ese momento, ante su muerte, solo pude ampararme en el pedido de mi padre, tal vez, como un método de autoprotección ante el hecho de su partida. Como si cumpliendo su pedido, hubiera eliminado también toda posibilidad de duelo, haciendo de cuenta que en realidad nada de esto no había ocurrido. Me aferré a la solicitud de mi padre como si fuera lo último que me quedaba de él. Muchos años después de su muerte, mediante este proceso experimental, performático y catártico, pude dar forma a esa figura y finalmente, tomar esa fotografía que actuó y lo sigue haciendo, como parte de un ejercicio de reparación.



*“Materialización de un cuerpo ausente” (2015) – Ignacio Bechara - Fotografía digital.*

## ***Conclusiones***

Durante el desarrollo de esta tesis, me propuse verificar una serie de hipótesis que se formularon previamente y que fueron cobrando sentido y relevancia a medida que este texto crecía. Es fundamental destacar que esta tesis fue escribiéndose en base a un exhaustivo análisis de mis experiencias de vida; así como también, del proceso artístico por el cual llego a cada una de mis obras, con lo cual, fue fundamental el aporte de mi directora Anahí Cáceres para poder llegar hasta donde llegué sin extraviarme en mis incertidumbres y sin perder el foco de mi investigación. En la búsqueda de fundamentos teóricos que apoyaran mi perspectiva, fui dando con ciertos autores, artistas, científicos y poetas que me permitieron dar diversos enfoques para poner a prueba mis hipótesis. No es la idea de esta tesis plantear una visión acerca de la psicología del arte, sino que se propone analizar las facultades de los distintos procesos artísticos como parte de una acción subjetiva de reparación.

Una de mis hipótesis apuntaba a determinar el límite de la materia. En el primer capítulo, al investigar sobre cómo está conformado el universo, comprendí que nuestra composición matérica no es diferente a la materia que da forma a todo lo que nos rodea. Resulta imposible definir este límite ya que desconocemos un gran porcentaje de lo que compone al universo. Por ende, si nos basamos en el hecho de que somos seres percederos y finitos, y que estamos integrados a la materia del universo, también nos es imposible conocer el límite de nuestra propia materia. Es imposible desligar nuestra existencia a la existencia de un todo. El límite no estaría entonces en la materia, sino en nuestro conocimiento sobre ella.

A lo largo de la historia, mediante las artes, se ha pretendido romper con el límite físico al que estamos predestinados, intentando comprender nuestra finitud a partir de la búsqueda simbólica de la inmortalidad. En cada intento por trascender ese límite, se evidencia un temor primario: el miedo a morir y enfrentar lo desconocido. Una de las primeras conclusiones de esta tesis está situada en el reconocimiento mismo de nuestra conformación biológica. Si nos aceptamos como seres destinados a perecer, tendremos

un mayor entendimiento de la muerte, ya que la misma, forma parte del ciclo de la vida. En relación a esto, en el tercer capítulo, me propongo investigar el concepto de muerte. Al partir de la pérdida material de una persona, es donde la muerte se vuelve concreta. En esta parte de mi tesis, me fui acercando de a poco a una problemática que signará todo el texto: La muerte como algo inevitable, ineludible e imposible de detener.

Otra de las hipótesis iniciales de este trabajo plantea la posibilidad de que, en las obras de arte, se reflejen factores ocultos de la identidad. Comienzo a develar esta incógnita a partir de la segunda parte del primer capítulo, donde investigo sobre la revalorización del concepto de dualidad a partir de los estudios de la neurociencia. Este concepto había sido dejado de lado, pero a partir de desarrollos científicos como la plasticidad neuronal, fue puesto nuevamente en discusión. Estos avances en la ciencia, de la mano con estudios actuales sobre el campo del psicoanálisis, nos permiten entendernos como seres duales, en donde el plano consciente y el inconsciente son unidades inseparables. Entonces, podemos afirmar que al momento de producir una obra de arte, resulta imposible desligarnos de la huella marcada por nuestras experiencias previas. Por ende, resulta imposible controlar todo el proceso por el cual llegamos a la realización de una obra de arte. Teniendo esto último en cuenta, y analizando particularmente los testimonios de diferentes artistas como Giacometti, Ana Mendieta o Louise Bourgeois, llegué a la conclusión de que, en cada obra se encuentran impregnados los componentes del inconsciente que, a partir de un proceso artístico específico y personal, se manifiestan simbólicamente.

Otro de los interrogantes que dio origen a esta tesis es poder identificar cual es la importancia del *proceso artístico*, y como, a partir de éste, podemos acceder al registro de nuestra interioridad. En la primera parte del segundo capítulo, investigué sobre la necesidad de registrar de la realidad por parte de las artes visuales. Me basé específicamente en la producción de ciertos artistas, que plantearon nuevos *procesos de registro*, cambiando así la mirada que tenemos de los hechos y acontecimientos del pasado. Artistas como Diego Velázquez o Goya, plasmaron su mirada sobre sucesos de su tiempo, condicionando la realidad a partir de sus interpretaciones, pero también, haciendo visible ciertos aspectos que nunca hubiesen salido a la luz si no fuera por sus

registros. Como primera conclusión sobre la importancia del registro en el arte, puedo decir que, es a partir de la mirada del artista que podemos ver hacia el interior de la historia, accediendo a un análisis mucho más enriquecedor de los hechos.

En la segunda parte del segundo capítulo, me adentro en el concepto de *la inmaterialidad del registro*, donde profundizo acerca de la trascendencia de la imagen digital en la actualidad y como ésta condiciona nuestra mirada y nuestra cotidianidad. Las artes visuales no quedarán al margen de los continuos cambios tecnológicos, por el contrario, los conceptos estéticos se modificarán para siempre, alterando el concepto mismo de *imagen*.

Es en este punto, es donde me propongo analizar mi propio proceso artístico, con el fin de develar si, a partir de su análisis, encuentro vestigios de mi personalidad, que permanezcan ocultos en el plano inconsciente. Llegué a la siguiente conclusión: A partir de la fotografía digital, que actúa como mecanismo de registro instantáneo de mis materializaciones, encuentro una forma de hacer un corte en mi proceso artístico. Mediante ese cercenamiento fotográfico y el posterior tratamiento digital, logro condensar todo el proceso en una sola imagen final. Esto, sin dudas, tiene dos implicancias: por un lado, la cámara recorta la mirada, dejando fuera gran parte del proceso, pero por otro lado, pone el foco en lo fundamental. Es así como el registro fotográfico actúa como un delimitador de mis experimentaciones materiales y termina por definir mis obras. En respuesta a mi hipótesis, puedo afirmar que, en mi proceso artístico, el registro fotográfico me permite hacer un análisis del acto que surge a partir la negociación entre, lo que mi plano consciente desea mostrar y lo que mi inconsciente presiona para que sea mostrado.

La última y más importante hipótesis de esta tesis, plantea el siguiente interrogante: ¿Podemos, a partir de nuestras obras, aliviar nuestro dolor? Para encontrar una respuesta a este interrogante abordé dos conceptos diferentes: Por un lado, el peso de los recuerdos como condicionante para nuestras producciones artísticas y por otro, el proceso artístico como ejercicio de reparación.

En la segunda parte del tercer capítulo, profundizo sobre la importancia que tiene recordar, como parte de un ejercicio que le otorga sentido a nuestra identidad. En nuestro cerebro vamos acumulando recuerdos, que se van superponiendo unos a otros, reconfigurándose en cada nueva experiencia. Si bien la memoria se articula constantemente con nuestra realidad, es necesario realizar un esfuerzo para acceder a recuerdos que, a priori, permanecen velados. En esta tesis me propuse ver hasta qué punto, los procesos artísticos nos facilitan el acceso a esos recuerdos ocultos. Analizando la producción de artistas como, el cineasta Ari Folman o el videoartista Bill Viola, pude acercarme comprender como la memoria puede ser interpelada por el proceso artístico. Así mismo, a partir de mi propia experiencia, me detengo en el análisis puntual de un recuerdo y como éste, aflora a partir de una de mis obras. Nuevamente, la dualidad entre el plano consciente y el peso del inconsciente se hace presente para darle forma a una imagen. Analizando la obra denominada “Cuerpo”, pude reordenar mi memoria y acceder a recuerdos ocultos. En conclusión, puedo afirmar, que el análisis de dicha obra me permitió recordar con mucha claridad algo que, por alguna razón, había olvidado. El hecho de recordar lo aparentemente olvidado, implica ponerse en dialogo con una parte de nosotros a la que no teníamos acceso.

En el cuarto capítulo de esta tesis, me propuse trabajar directamente en la búsqueda de casos y testimonios que me ayudaran a comprobar si mi última hipótesis era válida. Mediante un exhaustivo análisis de la producción de ciertos artistas, llegué a la conclusión de que, a partir de un proceso artístico, se puede acceder a cierto grado de sanación de un dolor personal y a generar empatía con el dolor de los demás. En el caso de Josep Beuys, sus obras son ejercicios de auto sanación, donde el artista se propone una serie de acciones que tiene como fin aliviar su culpa. El hecho de experimentar este ejercicio con su propio cuerpo, es el modo que el artista encontró para poder entrar en contacto directo con esa catarsis. El caso de Doris Salcedo, es opuesto al de Beuys, ya que la artista colombiana basa toda su producción en tratar de comprender el dolor de los demás y generar empatía con el otro a partir de su pérdida. Si bien, sus obras interpelan al espectador, generando un espacio donde el duelo es el actor principal, quedará el interrogante de como toman las víctimas estas obras y si, en definitiva, cumplen o no como ejercicios de reparación. En la segunda parte de este último

capítulo, analizo el tratamiento chamánico ideado por Alejandro Jodorowsky, denominado *psicomagia*, donde se propone oficiar como agente mediador entre las personas y sus dolencias psíquicas. Con sus instructivos, Jodorowsky busca ejercer un acto de reparación que vaya más allá de lo simbólico. Un acto de sanación espiritual que accione de forma concreta. En definitiva, estos tres artistas intentan, mediante sus acciones, establecer un acto de saneamiento, ya sea desde el acto performático, la contemplación o a partir de una experiencia espiritual y catártica.

Pero, para poder verificar mi hipótesis, nuevamente tuve que centrarme en mi propia producción, que me permitió hacer una observación más profunda y sincera de mi hipótesis. Mediante en el análisis del proceso por el cual surgió mi obra “Materialización de un cuerpo ausente”, pude afirmar que, es posible acercarnos a aliviar nuestro dolor a partir de una obra de arte. Fundamento mi afirmación en el hecho de que, esa obra puntual me ayudó a enfrentar el dolor de la pérdida de mi padre y a hacer el duelo pertinente, muchos años después de su fallecimiento. Es en parte, gracias a esa obra, que pude superar y aceptar su pérdida, y el modo en que tuve que despedirme de sus restos físicos.

Cabe destacar, que mi hipótesis no implica en lo absoluto una generalidad. No todo proceso artístico nos conducirá a aliviar el dolor, ni todo dolor puede sanarse mediante el arte. En conclusión: Un proceso artístico puede permitirnos acceder a una instancia superadora y establecer un dialogo con nuestro interior.

## **Bibliografía.**

- Ansermet, François y Magistretti, Pierre. “A cada cual su cerebro. Plasticidad neuronal e inconsciente” Katz Editores. 2012. Buenos Aires. (1ra. Ed. 2004)
- Artaud, Antonin. “El ombligo de los limbos”. Traducciones *VosYaSabésQuién*. Buenos Aires 2002. (1ra. Ed. 1925)
- Auster, Paul. “La invención de la soledad” Ed. Edhasa. Impreso en España 1990 (1ra. Ed. 1982).
- Ballarini, Fabricio. “REC. Por qué recordamos lo que recordamos y olvidamos lo que olvidamos” Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina. 2015
- Balsalobre García Juana María. “Una mirada a Goya: Los desastres de la guerra” Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Ed. Contemporánea. España. 2002.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Editorial Ítaca. México 2003. (1ra ed. 1936)
- Bergson, Henri. “Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu”. Editorial Cactus, Serie “Perenne”. Buenos Aires 2006. (1ra. Ed. 1896)
- Bioy Casares, Adolfo. “La invención de Morel”. Edit. Emecé. Argentina. 1972 (1ra. Ed. 1940)
- Bourriaud, Nicolas. “Postproducción”. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. Argentina. 2007
- Camps, Teresa. “Grandes maestros de la pintura. Caravaggio” Editorial Sol 90- Barcelona España. 2008.
- Carlito Acevedo. “Monodrama” Editorial 7 Letras. Río de Janeiro (1ra. Ed. 2009)
- Carrasco Pirard, Eduardo. “El Pensamiento Dionisiaco” Departamento de Filosofía Universidad de Chile. (1ra. Ed. 2000)
- Chang, Raymond. “Química” – Séptima Edición. Edit. Mc Graw Hill- Impreso en Colombia. 2002
- Damásio, Antonio. “El error de Descartes – La razón de las emociones” – Edit. Grosset / Putnam Book. New York. Traducción: Pierre Jacomet. 1994.
- Escobar, Ticio. “Imagen e intemperie” Editorial Capital Intelectual, Buenos Aires, Argentina. 2015.
- Flusser, Vilém. “Hacia una filosofía de la fotografía” Editorial Trillas. México. 1990.
- Freud, Sigmund. “Más allá del principio de placer”, Obras completas - Amorrortu editores. Reimpreso en Bs As. 1975. (1ra. Ed. 1920).
- Galindez, Jesús. “La física cuántica en el pensamiento, la acción y el sistema neuronal”. Publicaciones Vicerrectorado Académico CODEPRE – Universidad de Los Andes – Venezuela. 2007
- García Melero, José Enrique. “Arte Español de la Ilustración y del siglo xix. En torno a la imagen del pasado. Madrid, Ediciones Encuentro. 1998.
- Garramuño, Florencia. “Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte”. Edit. Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: 2015.
- Groys, Boris. “Volverse público” – Ed. Caja Negra. 2014



- Guasch, Ana María. “El arte último del siglo XX. Del positivismo a lo multicultural” Editorial Alianza Forma. Madrid. España. 2013. (1ra Ed. 2000)
- Horcajo Palomero, Natalia “Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez” - Archivo español de arte, Tomo 72, N° 288. 1999.
- Jodorowsky, Alejandro. “Psicomagia” Ediciones Siruela. Madrid. España. 2004
- Juan 6:50-55. “Santa Biblia”. Antiguo y Nuevo Testamento. Editorial REINA-VALERA. 2009
- Jung, Carl Gustav. “La psicología de la transferencia”. Editorial Paidós. Buenos Aires/ Barcelona. Primera reimpresión 1983 (1ra. Ed. 1946)
- Kandel, Eric “En busca de la memoria. Nacimiento de una nueva ciencia de la mente” Katz Editores, Buenos Aires. 2006.
- Lewis Carroll. “Alicia en el país de las maravillas” – Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile. 1988. (1ra. Ed. 1865)
- Negroponte, Nicholas. “Ser Digital” Ediciones B, S.A. Barcelona, España. 1995
- Sabato, Ernesto. “El Túnel”. Ed. Austral. Argentina. 2011. (1ra. Ed. 1948)
- Sadin, Eric. “La humanidad aumentada” Editorial Caja Negra. Buenos Aires, Argentina, 2017. (1ra Ed. 2013)
- Sontag, Susan. “Sobre la fotografía” Editorial Alfaguara, España. 2006. (1ra. Ed. 1973)
- Worden, William. “El tratamiento del Duelo: Asesoramiento psicológico y terapia”. Editorial Paidos. Argentina. 1997

### ***Publicaciones y artículos.***

- Ana María Battistozzi. Fragmento de la entrevista realizada a Sophie Calle Diario Clarín. 24 de mayo de 2008.
- André Dimanche. Entrevista a Alberto Giacometti. “Respuesta a una encuesta en Minotauro”. Sylvester. Publicada en 2001.
- Beuys, Joseph (Testimonio de registro audiovisual), recopilado en el documental “Beuys” del director Andres Veiel. Co-Producción de Zero One Film, Terz Film, Südwestrundfunk (SWR). Alemania. 2017.
- Cabrera, Blas. Entrevista publicada en “Ciencia en Aragón”- Gobierno de Aragón. 2012
- Donald Kuspit. Fragmento de la conversación con Louise Bourgeois. Bourgeois. Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books, Nueva York. 1988. Traducida por Graciela Speranza. Publicada en el catalogo “Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido” Fundación Proa.
- Echeburúa, Enrique. “Modulación emocional de la memoria: De las vivencias traumáticas a los recuerdos biográficos. EGUZKILORE N°28, San Sebastián, España. 2014
- Ellul, Jacques. “Le système technicien” (El sistema Técnico) Ensayo, publicado en la colección "Liberté de l'Esprit" de Raymond Aron. 1977
- Informe sobre la estabilidad financiera mundial (GFSR) (2012) Preparado por Silvia Iorgova (jefa del equipo), Abdullah Al-Hassan, Ken Chikada, Maximilian Fandl, Hanan Morsy, Jukka Pihlman, Christian Schmieder, Tiago Severo y Tao Sun. Nota de prensa

del capítulo 3: “ACTIVOS SEGUROS: ¿PIEDRA ANGULAR DEL SISTEMA FINANCIERO?” Abril de 2012.

- Instituto Tomie Ohtake. “Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido” Fundación Proa Catálogo. Louise Bourgeois Studio. 2011.
- Jaime Cerón Silva (2006) “Localización y especificidad en las prácticas artísticas”. Capítulo “El lugar del arte”. Arte y Localidad – Modelos para desarmar. Gustavo Zalamea / compilador. Universidad Nacional de Colombia, Cátedra Manuel Ancizar. 2006.
- Liliana Heker. Entrevista a Jorge Luis Borges publicada en “Diálogos sobre la vida y la muerte” Ed. Alfaguara Argentina. 1980
- Luibov Kiseliyova y Tatiana kuzóvkina. “El retrato” - Revista Vyshgorov, Tallin. N° 1 y N°2. Kyev. 1997
- Mendieta, Ana. Cita a un texto inédito y sin fecha de Ana Mendieta, recogido en Merewether, Ch, 1996, p.101.
- Miguel Ángel García Vega. Fragmento de la entrevista realizada a Bill Viola , para el blog de *El País*. 2013
- Yoffe, Laura. “El duelo por la muerte de un ser querido: creencias culturales y espirituales”. Psicodebate 3. Psicología, Cultura y Sociedad. 2003

### **Sitios Web**

- <http://www.aragoninvestiga.org/category/ciencia-en-aragon/>
- [http://www.taniabruquera.com/cms/files/01pdf\\_ana\\_mendieta\\_-\\_tania\\_bruquera.pdf](http://www.taniabruquera.com/cms/files/01pdf_ana_mendieta_-_tania_bruquera.pdf)
- <https://lalulula.tv/documental-2/contacts/contacts-%C2%B7-boltanski>
- <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.7/?>