



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Los ojos de nuestro tiempo.

Historia y memoria en la obra del artista plástico Gabriel Valansi

Pablo Fasce¹

Resumen:

La ponencia tiene como tema el abordaje de la memoria y el acervo visual de la cultura de masas en la obra del artista plástico argentino Gabriel Valansi. En el desarrollo del trabajo se tomarán como objetos de investigación tres series de obras producidas por Valansi: *Fatherland*, *Zeitgeist* y *Epílogo*. La indagación se centrará en el análisis de los mecanismos de producción de las imágenes y su vinculación con la historia, la memoria, la cultura visual y el público; estos mecanismos se centran en el uso de la fotografía como huella, la apropiación de material visual preexistente y, por medio de la tecnología del lenticular, el simulacro. El trabajo propondrá la comprensión de la obra de Valansi como el proceso de construcción de un dispositivo visual cuya materia prima son las memorias y representaciones visuales de nuestra cultura; este dispositivo entra en funcionamiento en el momento en el que el espectador se ve obligado a recurrir a su experiencia visual para comprender y completar la obra a la que se enfrenta. El tema de las obras de Valansi es la historia pero no en un sentido objetivo, sino vista a través de la memoria que portan las imágenes.

¹ FFyL, UBA, Argentina. pablo.fasce@gmail.com



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Los ojos de nuestro tiempo.

Historia y memoria en la obra del artista plástico Gabriel Valansi

No hay nunca un documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como el documento no está libre de la barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual a pasado de uno a otro.

WALTER BENJAMINⁱ

El siguiente ensayo tiene como objeto de análisis la obra del artista plástico argentino Gabriel Valansi; este análisis se centra en comprender el vínculo que se establece en sus trabajos con la historia, la memoria y la cultura visual. Antes de dar comienzo al desarrollo, resulta conveniente recordar una reflexión que Didi-Huberman realiza acerca de las imágenes en su libro *Ante el tiempo*: “la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos.”ⁱⁱ La naturaleza multitemporal de la de la que habla Huberman (y que debe en buena medida al pensamiento de Benjamin) hace a la imagen un receptáculo de memoria, que va acrecentándose con el paso del tiempo, y que por ende la vuelve un objeto privilegiado a la hora de reflexionar sobre la historia. Esta capacidad de la imagen de ser un nodo de memoria es una característica que está siempre presente en la obra de Valansi.

Si bien Valansi se mueve en el ámbito de la fotografía, sus indagaciones lo han llevado, a lo largo de las series que componen el corpus de su trabajo, a traspasar los límites de la disciplina y del dispositivo fotográfico. En un ensayo sobre la obra del artista, Héctor Schmucler define a la textura como la propiedad central de la obra de Gabriel Valansi, textura entendida como densidad significativa y asociativaⁱⁱⁱ. La textura se extiende sincrónicamente en los núcleos de su producción y diacrónicamente en las relaciones que van tejiendo entre sí. En este sentido, el trabajo del artista puede ser entendido como un organismo en perpetua evolución, un “magma que va a encontrar su sentido y su forma con el tiempo”, según sus propias palabras^{iv}. A partir del hecho fotográfico y su relación con lo real, Valansi reflexiona a lo largo de toda su producción



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

alrededor de un conjunto de temas, materiales, formas de presentación y representación que se expanden progresivamente sobre las múltiples ramas de los discursos y dispositivos de la visualidad occidental. La propuesta de este ensayo se centra concretamente en el análisis de tres series de la obra de Valansi: *Fatherland*, *Zeitgeist* y *Epílogo*. En el camino que integra estas series, él ha transitado por una diversidad de técnicas y materiales, utilizados en relación a las problemáticas e indagaciones que atraviesan su interés. Los mecanismos utilizados por Valansi se centran en el uso de la fotografía como huella, la apropiación de material visual preexistente y, por medio de la tecnología del lenticular, el simulacro.

Valansi se introduce a la fotografía de manera autodidacta. Previamente a esto realizó estudios de física que, según él mismo, aportaron a su fascinación por el mecanismo optomecánico de la cámara y también por el fenómeno lumínico. Su fascinación por la literatura es también una marca de origen que se sentirá presente en su obra posterior. A partir de la década del 80 comienza a desarrollar su obra, al tiempo que participa en exposiciones colectivas e individuales. Ha recibido varias distinciones, tanto por sus obras y exhibiciones como en reconocimiento a su trayectoria. Sus trabajos han sido expuestos en Argentina y el exterior (en diversos países de Latinoamérica y Europa, principalmente). Participó también como jurado, curador y docente en concursos, museos y cursos y seminarios dictados en escuelas y universidades del país. Sus obras integran las colecciones de museos de Argentina, Brasil, Francia, Cuba y Estados Unidos. Actualmente, mientras sigue desarrollando su obra se desempeña como docente en la carrera Diseño de imagen y sonido de la Universidad de Buenos Aires, además de ser curador de su galería “Aguirre, la ira de Dios”^v.

Fatherland, el primer conjunto de obra que Valansi considera como parte de su trabajo maduro, se desarrolla durante la década de los 90, momento sumamente significativo para la historia de la fotografía en la Argentina^{vi}. Esta referencia histórica es significativa: mientras la fotografía gana su legitimidad dentro del campo artístico, Valansi en cambio se encuentra investigando las evidencias materiales de lo que la sociedad deja atrás, lo que no se muestra. El lugar de *outsider* del que parte signa su mirada desde el principio de su producción: su labor como fotógrafo está marcada por la pertenencia a un mundo excluido de las galerías y los museos, que se desarrolla en los



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

márgenes de la historia y que llama a la mirada documentadota de la cámara. Una vez dentro del sistema de las Bellas Artes, Valansi transforma a lo excluido en poética.

Fatherland presenta un conjunto de fotografías de restos urbanos: autos abandonados, vidrieras de negocios que cierran por quiebra, el mapa de la línea de subterráneos que señala la estación Pasteur en tiempos del atentado de la AMIA, todas huellas de una realidad que está desapareciendo y que el artista como documentador rescata del olvido. Las fotografías han sido tomadas utilizando película infrarroja, que para Valansi otorga a la imagen cierto aspecto de “foto de morgue”, lo que en definitiva resalta la condición de resto del objeto retratado. En esta marca formal y técnica quizás sea posible detectar la fascinación del artista por el mecanismo optomecánico de la cámara y la especificidad científica y técnica del trabajo de laboratorio. Más aún, la mirada científica está puesta en función del rigor documentalista y el compromiso estético. Cada imagen nos presenta una porción de un mundo invisibilizado y agonizante, desechado por una sociedad que va deshaciéndose en su marcha sin dar cuenta de ello. Las tinieblas siempre emergen del contexto de lo retratado como evidencia de lo inexorable: las fotografías son instantáneas de un mapa imposible de formar, ya que todo lo visto es un fragmento en el momento previo a la desaparición. La intuición del artista juega un papel central en la constitución de la serie. Valansi va en búsqueda de una historia oculta, que encuentra en los índices del abandono y la destrucción. Si bien sus descubrimientos son casuales, el rigor de la investigación y clasificación posterior le dan la amalgama discursiva a la serie. Este rigor es hermano del de la investigación científica; no obstante, el motor de la búsqueda es el compromiso del artista por encontrar una energía estética subyacente, la energía contenida en lo que la sociedad elige no mostrar. Llevar la mirada a lo que es dejado atrás: ese es el compromiso asumido.

En el contexto de la entrada a una década de frivolidad liberal, Valansi busca huellas de un holocausto que nos insta a descubrir, transformándonos en los protagonistas de su propio *Fatherland*^{vii}. Sin embargo, este proyecto está marcado irremediabilmente por la derrota: aquí no hay universo ficcional al cual remitirse, las fotografías son índices de una pérdida real. Lo que vemos son retratos de la morgue urbana, los cuerpos sin vida del proyecto de una clase media que desaparece. En este punto es interesante recordar las reflexiones que Jean-Marie Schaeffer realiza, basándose en la lectura de Roland Barthes, sobre la naturaleza de la imagen



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

fotográfica^{viii}. Schaeffer afirma que, en un sentido semiótico, la fotografía es portadora de la particular característica de existir como un ícono-indicial; eso quiere decir que, en el momento de su génesis, esta imagen se ve profundamente determinada por la proximidad que necesariamente tiene con lo real, ya que, dado el funcionamiento técnico del dispositivo, la fotografía debe nacer como la huella de algo que existió. Esto no implica que posteriormente la imagen no sea objeto de una codificación propia del signo icónico; pero esta codificación sea realiza sobre el origen indicial de la foto. Según Schaeffer, para que la naturaleza indicial de la fotografía sea un factor determinante de la recepción, el espectador debe tener conocimiento de esta particularidad de la génesis del dispositivo. Valansi parece ser conciente de esto: la potencia de sus imágenes descansa sobre su condición de testimonios de una realidad desaparecida. Las imágenes nos muestran los restos de un mundo que ha desaparecido pero que, en tanto antecedente de nuestra realidad actual, nos interpelan. Somos testigos de la emergencia del pasado en la actualidad, emergencia que posibilita la imagen como receptáculo de memoria. Las posibilidades del acto fotográfico en *Fatherland* están dirigidas hacia la tarea de una arqueología visual de lo que fue destruido. Esta tarea recae en el espectador, protagonista del descubrimiento. Quizás exista esperanza en la posibilidad de que el espectador pueda retener estos testimonios, en función de un futuro que pueda clausurar la evanescencia de la experiencia urbana Baudeleriana sobre la que Benjamin reflexionó^{ix}.

En la serie *Zeitgeist* Valansi continúa su proyecto de rescate, pero introduciendo un cambio fundamental en la variante material: aquí la cámara desaparece para dar lugar al trabajo sobre los masters de documentales de guerra televisivos. Esto no elimina el rigor del oficio artístico, sino que lo encuadra dentro de un nuevo tipo de procedimiento. La apropiación, gesto que Arthur Danto caracteriza como propio del Arte Posmoderno o Post histórico^x, hace su aparición como herramienta metodológica, aunque podríamos argumentar que se desarrolla en un sentido distinto al cual consigna este autor: Valansi no piensa a lo visible como un repertorio de posibilidades congeladas y utilizables todas por igual desde la clausura de la historia, sino como un archivo fotográfico de nodos de significado. La apropiación responde a una necesidad del artista de dar cuenta del *zeitgeist*, el signo de los tiempos, constituido por el patrimonio visual de la experiencia de la cultura occidental. El documental de guerra es el dispositivo en el cual él vislumbra la condensación icónica de la violencia desmedida,



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

la experiencia que considera esencia de nuestra era; no obstante para arribar a la energía que subyace en estos acervos de información debe lograr encontrar la imagen que descansa en el archivo inconciente de la experiencia cultural. En un sentido análogo al del psicoanalista que devela lo perimido por el sujeto, Valansi se adentra en el acervo visual que todos los individuos que no experimentamos directamente la guerra portamos. Esta vez el espectador es en cierto punto fuente y dador de sentido de la obra: el documento que debe rescatar del olvido es lo que yace en su experiencia inconciente, que el artista desentierra. La obra es la manifestación visual de una idea, una sensación presente en el imaginario de todos nosotros; enfrentarnos con las obras de *Zeitgeist* nos remite a nuestro propio interior, en búsqueda de esa síntesis formal con la que caracterizamos a nuestro mundo. No obstante, Valansi nos transforma también en un *outsiders*, incluidos en la experiencia visual sobre la guerra pero ajenos físicamente a ella.

Las imágenes de *Zeitgeist* provienen de todas y de ninguna de las guerras del siglo XX. Todas son ejemplos de cada una de las conflagraciones que marcaron la época; documentos de un pasado que se reactualiza en presente en tanto los experimentamos como la marca de nuestro tiempo, la dimensión temporal de estas imágenes atravieza nuestro pasado y nuestra actualidad. Sin embargo, nos llegan degradadas: el proceso de pasaje de un formato a otro y la ampliación generan pixelación y ruidos visuales. #69-D1 Es tanto una multitud como un conjunto de ruido visual, #320-D4 es el breve recorte de lo que queda de un avión caza, #229-D3 es el resto de un acorazado surcando el mar. Es el espectador el que debe, frente al mutismo de la imagen, realizar la tarea de descubrir la forma tras el silencio y de otorgarle entidad nuevamente, produciendo así el sentido y la unidad de la serie. Las imágenes resultantes son visiones de la guerra, pero no visiones directas del conflicto armado. Valansi se preocupa por encontrar “imágenes de pasaje”: fotogramas que, aislados de la secuencia narrativa del documental, muestran el momento previo al estallido, el gesto mínimo previo al horror. En estas imágenes, laterales y degradadas, el artista intuye la energía latente que es común a la percepción de todos los hombres. En la quietud del silencio previo a la tormenta se ubica el terror común a toda la experiencia humana.

A la hora de abordar el problema de las imágenes apropiadas, las palabras de Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* resuenan en nosotros. La experiencia de la lejanía aurática ha desaparecido de las imágenes de



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Zeitgeist; las fotografías de Valansi están distantes de cualquier contexto ritual y de existencia única. No existe la posibilidad de que haya aura alguna en fotografías apropiadas, copias resultante de copias, degradadas en los traslados y trasposiciones que sufrieron^{xi}. Sin embargo, se produce una curiosa paradoja benjaminiana. La imagen desaturizada gana con su reproducción desgastada una suerte de aura nueva; un anti aura si se quiere, que se cierne sobre la imagen como un velo de misterio. La pobreza de información que muestran las imágenes transforma al silencio en unidad significativa y en una armadura inquietante que nos niega la posibilidad de apropiarnos de lo visto. La obra ya no viaja como proyectil contra el espectador; este se estrella contra su superficie una y otra vez sin poder penetrarla en su totalidad, pero confirmando por los silencios la realidad de la silueta que se recorta. El conocimiento de que estas imágenes provienen de los medios de comunicación de masas es quizás una confirmación de la pesadilla adorniana de la industria cultural que es capaz de cosificarlo todo, incluso el dolor humano^{xii}. Cabe preguntarse si nuestro horror es capaz de desarticular ese poder reificante.

El camino lógico desarrollado por las dos series anteriores tiene una de sus conclusiones posibles en la obra *Epílogo*. Valansi nuevamente introduce un cambio material al utilizar el lenticular. A partir de un proceso denominado interlaceado, que consiste en la superposición y unión de varias imágenes dentro del lenticular, se genera una nueva imagen animada. *Epílogo* es un mural de lenticular en tres paños, de 240 por 360 centímetros, compuesto de 14 imágenes estáticas extraídas de transmisiones televisivas de la Guerra del Golfo. Es la primer obra del artista en cruzar la barrera de lo objetual y la instalación: su animación y las condiciones lumínicas que precisa para ser visualizada correctamente, además de su gran tamaño, hacen que este trabajo adquiera un carácter corpóreo que necesariamente interpela la experiencia física del espectador, obligado ahora a circular para percibir la totalidad de su efecto. La barrera de lo arqueológico se vuelve difusa, puesto que el documento es ahora una entidad que se reactualiza constantemente.

Las fotografías tomadas de la transmisión de la Guerra del Golfo realizada por la CNN han sido articuladas en el interior de un dispositivo de simulación que las transforma en un acontecimiento que se reactiva cada vez que un espectador está frente a él. La sucesión de imágenes es ampliada por el artista, que logra de este modo deconstruir las formas y los colores en píxeles, unidades mínimas mediante las que



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

revela la naturaleza artificial y degradada de lo que vemos. *Epílogo* funciona como un evento que reactualiza al hecho bélico constantemente y lo llega a transformar en un motivo abstracto. La repetición incesante frente a nuestros ojos del movimiento de la ilegible imagen verde le devuelve toda su potencia amenazante. Mediante este simulacro Valansi perpetúa para siempre esta huella del conflicto acontecido, transformando a este objeto en un recuerdo inagotable del terror. Se repite la paradoja de *Zeitgeist*, pero esta vez magnificada: somos *outsiders* nuevamente, pero de una experiencia que se está produciendo constantemente frente a nuestros ojos. La barrera del lenticular funciona como metáfora de la pantalla televisiva, medio que condiciona nuestra experiencia de la vida y la muerte en la Posmodernidad.

Es curioso que la obra de Valansi comience su desarrollo más importante durante los 90, década en la que la estética de la Posmodernidad hizo irrupción en Argentina. Según Adriana Lauria, esta década generó en buena medida un volumen de producción artística basada en la seducción de lo visual y el juego y que fue mal catalogada como “light” o descomprometida^{xiii}. La obra de Valansi toma distancia expresa de esta actitud. Su labor implica la búsqueda conciente, el rigor de quien pretende realizar una arqueología de lo visual. La utilización de este término, que atraviesa todo el ensayo, no es casual. Recuerda una observación de Didi-Huberman, a propósito de la mirada sobre la historia de Benjamin: “Lo que Benjamin exige primero es la humildad de una *arqueología material*: el historiador debe convertirse en ‘trapero’ de la memoria de las cosas. Simétricamente, Benjamin exige la audacia de una *arqueología psíquica*: pues con el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones y del retorno de lo reprimido, con el ritmo de las latencias y las crisis, el *trabajo* de la memoria opera antes que nada.”^{xiv} La labor del historiador, para Huberman y Benjamin, es una labor arqueológica. Requiere el rescate del resto material del pasado, impregnado de la memoria de lo que fue, y al mismo tiempo implica la indagación en la propia percepción del tiempo histórico, en tanto nuestro acto de hacer memoria implica hacer historia. La intención arqueológica funciona de una manera similar en la obra de Valansi. Si bien circula por numerosas técnicas y procedimientos, toda su obra está unida por el mismo compromiso con la materia y la realidad. Más aún, esta variabilidad en sus métodos es una parte esencial de este posicionamiento: la densidad del archivo visual de nuestro tiempo requiere la multiplicidad formal y disciplinar, regidas por el compromiso del documentador -



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

laboratorista. Valansi es recolector de restos, montajista de esbozos, animador de fragmentos, reconstructor de artefactos. A través de una densidad textural múltiple, en la que se orquestan distintas variables de la obra (la sintaxis, la recepción, la relación con el referente o fuente, entre otras) en función de un programa rector, dibuja la red de significados que constituye la historia visual y material de nuestro tiempo. El proyecto del artista es la puesta en evidencia de una derrota, de una realidad que se pierde, se destruye a sí misma y a los que la habitan. La suya es una reflexión sobre una cultura que inmoviliza y distancia a los sujetos: nosotros que miramos, aquellos cuyas huellas tratamos de ver. Es arqueólogo, pero también psicoanalista colectivo: sus dispositivos simulan una realidad que pone de manifiesto nuestro trauma y nuestra imposibilidad como cultura de compartir la materialidad de un proceso cuya energía percibimos todos. Queda en el público, recolector de estas huellas que plantea, pensar en la posibilidad de construir el relato de lo que se ha perdido. Herederos del pasado destruido o prisioneros del conflicto eterno: la definición depende de nosotros.

El planteo tomado de Huberman al inicio de este ensayo toma vigencia en la obra de Valansi: la potencialidad como receptáculo de la memoria es quizás la dimensión que más pretende explotar en su obra. El movimiento de Valansi en busca de la memoria compartida sobre nuestro tiempo es análogo al que plantea Benjamin para la labor del historiador. Huberman dice: “La ‘revolución copernicana’ de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo* al del *pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. La novedad radical de esta concepción – y de esta práctica – de la historia, es que ella no parte de los hechos del pasado en sí mismos (una ilusión teórica) sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador.”^{xv} Hacer historia es un hecho que implica a la subjetividad de quien se propone la labor. Es en esta subjetividad donde radica el compromiso del historiador. Establecer los vínculos entre los distintos tiempos, reconocer las consecuencias del pasado remoto en nuestra realidad, sabernos descendientes de lo distante que resurge en el presente; traer todo esto a la conciencia implica una toma de posición por parte del historiador. Benjamin dice: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal como realmente ocurrió’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro.”^{xvi} Es la apropiación de la



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

memoria en el instante en el que pelagra su existencia lo que une el compromiso de Valansi con la mirada benjaminiana de la historia.

ⁱ Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de historia” (1991), en *Estética y política*, trad. Joaquín Bartoletti y Julian Fava, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, página 144.

ⁱⁱ Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo* (2000), trad. Oscar Antonio Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, pág. 26.

ⁱⁱⁱ Schmucler, Hector, “la intimidad de la materia”, catálogo de la exposición *Zeitgeist*, Buenos Aires, ICI, 2000.

^{iv} Gabriel Valansi, entrevista con el autor, 2009.

^v Un curriculum de Valansi debe incluir, entre otras, sus siguientes muestras colectivas: “La historia del Mundo” y “Fricciones”, 41° Salón Nacional de Colombia, 2008; “Antiaéreos”, Plaza de Mayo, Ciudad de Buenos Aires, 2005; “Epílogo”, 18° Bienal de La Habana, Cuba, 2004; *Zeitgeist*, ICI, Buenos Aires, 2000; “Fatherland”, Fotogalería Teatro General San Martín, Buenos Aires, 1998. Dentro de las muestras colectivas en las que participó, algunas de las más relevantes son: “Roit I-II-III”, Berlin, 2005; “Territorios ocupados”, Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2004; “Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002”, México DF, 2004; “Can we talk now?” Benham Gallery, Seattle, Estados Unidos, 2003; “Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002”, Madrid, 2003; Octava Bienal de La Habana, Cuba, 2003; “Nuevas Tendencias”, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2002. Ha realizado intervenciones urbanas en Buenos Aires (“Antiaéreos, 2005, Plaza de Mayo) y Berlín (“Rot (1), (2)”, en colaboración con Cristina Piffer). En 2008 obtuvo el primer premio del Salón Rogio de Artes Visuales en Córdoba, en 2005 obtuvo el segundo premio de la fundación OSDE a las Artes visuales. Su muestra (*Abstract-1:72*) obtuvo el premio a mejor muestra multimedia del año 2005 por la Asociación Argentina de críticos de Arte; la misma institución le otorgó el premio al artista del año en 2002. Ha sido jurado del premio Paradigma Digital (2007), premio Fundación Lebhenson (2006 y 2005), premio Klemm para las Artes Visuales (2002) y jurado del Salón Nacional de Fotografía (2000), entre otros. En 1999 se vuelve miembro consultor del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Sus obras pueden encontrarse en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires El museo de Arte Moderno de Houston,



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Texas, El museo de Arte Moderno de San Pablo, el Archivo de la Biblioteca Nacional de París y la casa de las Américas, Cuba, entre los más relevantes.

^{vi} Según Marcelo Pacheco, los 90 se ven signados en la Argentina por el ingreso de las artes visuales en el campo globalizado de las industrias culturales, campo dentro del cual aún se ubicaba a la fotografía. Ver: Pacheco, Marcelo, “Movimientos artísticos e Argentina desde las vanguardias históricas”, en: Revista *Lápiz* N° 158/159, Madrid, Diciembre 1999/Enero 2000.

^{vii} En la novela *Fatherland*, de Robert Harris, a partir de una serie de fotografías de una familia judía que descubre tras el empapelado de la pared de su casa, el protagonista inicia un camino de rastreo de indicios que lo llevarán a descubrir la existencia del holocausto que la Alemania Nazi (que dentro del universo ficcional del texto sale victoriosa de la segunda guerra mundial) ocultó a todo el mundo.

^{viii} Schaeffer, Jean Marie, “El arché de la fotografía” y “el ícono indicial”, en *La imagen precaria* (1987), trad. Dolores Jiménez, Madrid, Cátedra, 1992.

^{ix} Sobre esta problemática, vease Benjamin, Walter, *Baudelaire: poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1998.

^x Ver Danto, Arthur, “Moderno, Posmoderno, contemporáneo”, en *Después del fin del arte* (1996), trad. Elena Neerman, Buenos Aires, Paidós, 2003.

^{xi} Vease Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936), en *Estética y política*, trad. Tomás Joaquín Bartoletti, y Julián Fava, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

^{xii} Sobre reificación e industria cultural, vease Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2007.

^{xiii} Lauria, Adriana, “Arte argentino en los 90: artificio y seducción”, en *Imagen*, boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA, año 1, número 1, noviembre de 1999.

^{xiv} Didi-Huberman, Georges, op. Cit., pág. 138.

^{xv} *Ibidem*, pág. 137.

^{xvi} Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de historia” (1991), en *Estética y política*, trad. Joaquín Bartoletti y Julian Fava, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, página 142.