

Las piedras de la historia. Materialidad, memorias y sublevación en los artefactos fotográficos ***La Casita y 88 Pedazos***

The history's stones. Materiality, memories and uprising in the photographic artifacts *La Casita and 88 Pedazos*

NATALIA FORTUNY

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
nataliafortuny@gmail.com

RESUMEN

La instalación fotográfica *La Casita* (2021), del chubutense Rolando Castro, está conformada por imágenes fotográficas impresas en fragmentos de los pisos y las paredes del ex centro clandestino de detención *Regimiento de Infantería N° 8 Gral. O'Higgins*, una construcción ubicada detrás del aeropuerto de Comodoro Rivadavia que fuera demolida previo a convertirse en sitio de memoria. El libro de fotografías *88 pedazos* (2018 y 2022, Editorial La Balsa) del artista Federico Paladino presenta los restos de una revuelta urbana: las piedras arrojadas en la protesta contra el proyecto de ley de reforma previsional tratado en el Congreso el 18 de diciembre de 2017, durante el gobierno de Mauricio Macri. Son trabajos -materiales y visuales- que acuden a la fotografía para la reconstrucción y el salvataje de unos restos. ¿Qué traen estos artefactos fotográficos de aquello que atestiguaron estas piedras? ¿Qué sentidos anudan en estos restos? ¿De qué manera las estrategias de producción fotográfica de estas obras subrayan la condición material en cada imagen?

Palabras clave: fotografía argentina, memorias sociales, artefactos artísticos, piedras, materialidad

ABSTRACT

The photographic installation *La Casita* (2021), by Rolando Castro from Chubut, is made up of photographic images printed on floors and walls fragments of the former clandestine detention center *Regimiento de Infantería N° 8 Gral. O'Higgins*, a construction located behind of the Comodoro Rivadavia airport that was demolished



Las piedras de la historia. Materialidad, memorias y sublevación en los artefactos fotográficos *La Casita y 88 Pedazos*

prior to becoming a memorial site. The photographs' book *88 piezas* (2018 and 2022, Editorial La Balsa) by the artist Federico Paladino presents the remains of an urban revolt: the stones thrown in the protest against the pension reform bill discussed in Congress on December 18, 2017, during the government of Mauricio Macri. These are works -material and visual- that turn to photography for the reconstruction and salvage of remains. What do these photographic artifacts bring about what these stones attested? What meanings do they tie into these remains? In what way do the photographic production strategies of these works highlight the material condition in each image?

Keywords: argentine photography, social memories, artistic artifacts, stones, materiality



*Como la huella fósil, este sello,
este rastro no es sólo imagen.
Roger Caillois, Piedras*

Dentro de las obras producidas en los últimos años en Argentina, ciertos artefactos fotográficos se funden y queman con lo real. Los despliegues de estas imágenes, sus detalles y estrategias visuales, no se ciñen a entender la fotografía como documento sino que se asoman a las múltiples relaciones de la imagen con el mundo, la historia reciente, la política y la violencia. Y lo hacen subrayando, a la vez, su dimensión histórica y su impronta material singular. Es precisamente en tanto artefactos –es decir, objetos contruidos– que estas obras cuestionan visualmente la idea de registro fotográfico, a la vez que no dejan de subrayar su adherencia crítica al mundo al que se acercan y su potencial para desplegar una intervención presente. Es posiblemente la mixtura fotográfica entre construcción y documento lo que subraya y posibilita el engarzamiento de estas obras con lo político, tal el realismo molecular que propone Jorge Ribalta (2018) para el arte fotográfico del presente. Una nueva articulación que supere la oposición entre documento y ficción y opere en los términos de la micropolítica. Es al instalarse en esta tensión -a la vez- del material, el documento y la creación que las obras que veremos a continuación precisamente *arden*, es decir: adquieren y potencian su carga política.

Con interés benjaminiano por los fragmentos y las ruinas de la historia, estos artefactos fotográficos despliegan su visualidad alrededor de las piedras, sea

anuario.



trayéndolas en todo su peso o evocándolas en imagen. Aquí hay piedras, hay obras que muestran esas piedras, hay fotos sobre piedras. Piedras fotografiadas, restos de paredes con impresiones, piedras de muros demolidos y piedras para arrojar en la protesta. Son las cosas las que conforman a estas obras fotográficas contemporáneas para evocar nuestra historia política reciente. Son trabajos -materiales y visuales- que acuden a la fotografía para convocar unos restos. ¿Qué traen estos artefactos fotográficos de aquello que atestiguaron estas piedras? ¿Qué memorias anudan? ¿De qué manera las estrategias de producción fotográfica de estas obras subrayan la condición material en cada imagen? Y, por último, quizás la pregunta más potente que instalan en quien mira: ¿qué futuro puede pensarse desde estos restos?

La memoria de los escombros

Algunas obras visuales basadas en fotografías tensan, en sus propios despliegues, la pregunta acerca de la materia fotográfica. ¿Será el papel, la emulsión o el haz de luz que se imprime en el material fotosensible? ¿Y si es todas o ninguna de ellas?

Además de ser una imagen, la fotografía tiene un carácter material y objetual, combina las dimensiones háptica y visual –es decir, el tacto y la vista–. Tanto Geoffrey Batchen como Elizabeth Edwards focalizan en el objeto fotográfico, en la cualidad de cosa de toda fotografía analógica. La fotografía analógica es un objeto, una cosa tridimensional con volumen y opacidad que tiene, en fin, una dimensión táctil.

Batchen trabaja el caso de la fotografía coloreada de los siglos XIX y XX, cuya propia materialidad subraya la superficie de la imagen, invitándonos a imaginar el toque del pincel que animó esa superficie. Y las fotos de los deudos sosteniendo el retrato del ausente, en las que pareciera que los sujetos quisieran llamar nuestra atención no sólo hacia la imagen que sostienen, sino también hacia la fotografía misma como una entidad tangible, a la solidez reconfortante de su función de memoria (Batchen, 2004: 14). Describir el carácter material de la fotografía implica pensarla no sólo como una imagen sino como cosa tridimensional. La foto es, a la vez, imagen y objeto físico: tiene volumen, opacidad, tactilidad y es una presencia física en el mundo, además de estar inmersa en interacciones corporales y sociales. Parecería, sin embargo, esta cualidad objetual de la foto parece no ubicarse en primer plano cuando se la mira, debido a la aparente transparencia del medio, que suprime nuestra conciencia de lo que la fotografía es en términos materiales (Batchen, 2004; Edwards y Hart, 2004).

Es también relevante no ceñir lo material a su condición física sino más bien entender que “la materialidad fotográfica pone de relieve que la fotografía es un objeto múltiple, compuesto por diversos elementos físicos, químicos, técnicos, estéticos, económicos y políticos; y es la relación entre estos elementos lo que conforma a cada objeto



fotográfico”. (Robles de la Pava y Tomasini, 2022: 15) De este modo, siguiendo a Juliana Robles de la Pava, antes que una esencia última de la fotografía lo que hay es combinación siempre diferida de compuestos y devenires: “Se trata de una performatividad de los propios materiales, sustancias, prácticas, acciones y discursos que constituyen cada artefactualidad técnica que se inscribe en el horizonte fotográfico” (Robles de la Pava, 2022: 59).

La superficie fotográfica –una piel sin más profundidad que la que muestra– es el elemento singular de su materialidad y, puesta en relación con el pasado vivido, puede pensarse también como aquello que permite indagar en las huellas de la historia. Al trabajar la relación entre imágenes e historia, Georges Didi-Huberman se pregunta por aquellas superficies que fueron testigos y sobrevivientes de atrocidades –por ejemplo, el piso del campo de concentración y exterminio nazi de Auschwitz Birkenau–, y las considera “corteza de la historia”. (Didi-Huberman, 2014: 66) Entiende a estas superficies no sólo como un manto o un velo sino como una piel, una superficie de aparición dotada de vida.¹ La serie que sigue, titulada *La Casita*, indaga fotográficamente algunas particulares cortezas para encontrar en ellas, aún, algo de la tragedia del pasado.

La obra *La Casita* (2021), del chubutense Rolando Castro², trabaja precisamente con los restos materiales del ex centro clandestino de detención que funcionó en el Regimiento de Infantería 8. Se trata de fotografías estampadas en fragmentos y trozos de los pisos y de las paredes de la casa demolida.

El Regimiento de Infantería 8 General O’Higgins, ubicado en las afueras de Comodoro Rivadavia y próximo a su aeropuerto, funcionó como centro clandestino de detención (CCD) durante la última dictadura cívico-militar. Según los testimonios que constan en la causa judicial, al Regimiento de Infantería N° 8 fueron trasladados y torturados militantes políticos, gremiales y sociales de Chubut y Santa Cruz. Allí también sufrieron torturas e interrogatorios los presos políticos del penal de Rawson, quienes fueron llevados al sector del regimiento que funcionaba como centro clandestino de

¹ “Hay superficies que transforman el fondo de las cosas a su alrededor. Los filósofos de la idea pura, los místicos del Sanctasanctorum, solo piensan en la superficie como un maquillaje, una mentira: lo que esconde la verdadera esencia de las cosas. (...) Se puede pensar, al contrario, que la sustancia decretada más allá de las superficies es sólo un señuelo metafísico. (...) La corteza no es menos verdadera que el tronco. Me atrevo a decir que es incluso a través de la corteza cómo se expresa el árbol. En todo caso se presenta a nosotros. ‘Aparece’ de ‘aparición’ y no simplemente de ‘apariciencia’. La corteza (...) está en alguna parte de la conexión entre una apariencia fugitiva y una inscripción sobreviviente” (Didi-Huberman, 2014: 66). Y continúa, unas páginas más adelante: “Según los etimologistas, la palabra ‘corteza’ representa, en francés, la culminación medieval del latín *scortea*, que significa ‘manto de piel’. Como para hacer evidente que una imagen, si uno hace la experiencia de pensarla como una corteza, es a la vez un manto –un ornamento, un velo– y una piel, es decir una superficie de aparición dotada de vida, que reacciona al dolor y está prometida a la muerte” (2014: 68).

² Rolando Castro nació en Comodoro Rivadavia, estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad de La Plata y continuó su formación en *workshops* y clínicas con diversos artistas. Actualmente vive en Barcelona.



detención y luego devueltos al penal en graves condiciones físicas y psíquicas. Por último, se ha constatado al menos una desaparición producida en ese sitio.³

El lugar fue oficialmente señalado como sitio de memoria por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación el 6 de noviembre de 2022. El cartel colocado señala: “Aquí funcionó un centro clandestino de detención durante el terrorismo de Estado. A 46 años del último golpe cívico militar, los crímenes de lesa humanidad no prescriben, por eso están siendo juzgados. Nunca más terrorismo de Estado”. El lugar puntual donde funcionó el centro clandestino dentro del regimiento era una casa de piedra tipo chalet que fue demolida antes de convertirse en sitio de memoria. Sobre lo que quedó de estas paredes se erige el primero de los artefactos fotográficos trabajados.

Esta instalación fotográfica se expuso en la ciudad de Córdoba en 2021 y más parte formó parte de la octava edición de la muestra *30 fotogramas*, una exhibición colectiva sobre la producción de imágenes en la Patagonia inaugurada en el Centro Cultural Rada Tilly en septiembre de 2023 bajo la curaduría de Mariano Britos e Irina Svoboda. La muestra contaba también con obras de los artistas Sebastián Díaz Morales (Chubut), Lucía Bonato (Neuquén) y Alejandra Montiel (Santa Cruz).⁴

La Casita está conformada por seis piezas apoyadas en plataformas: cinco cuadrados del tamaño de una baldosa común y un trozo de material más pequeño e irregular - que comparte plataforma con otra de las obras-.

³ Para más información sobre las razones de los procesamientos véase <https://www.elextremosur.com/nota/procesaron-a-19-militares-y-policias-por-las-torturas-en-el-regimiento-8/> y <https://www.chubut.gov.ar/comodoro-rivadavia-el-gobierno-provincial-participo-de-la-senalizacion-y-visibilizacion-por-la-memoria-la-verdad-y-la-justicia> Esta última nota afirma que “el 2 julio de 1976 en la ciudad de la Plata es detenido en su domicilio Guillermo David Silveira y trasladado al Centro Clandestino de Detención del Regimiento de Infantería N° 8 Gral. O’Higgins. Al día de hoy, continúa desaparecido”. Por último, la causa puede consultarse en <https://www.cij.gov.ar/nota-9557-Lesa-humanidad--resoluciones-de-la-jueza-federal-Eva-Parcio-en-causa-por-delitos-en-la-provincia-de-Chubut.html> y en <https://www.elextremosur.com/nota/procesaron-a-19-militares-y-policias-por-las-torturas-en-el-regimiento-8/>

⁴ De acuerdo con el sitio web de la Municipalidad de Rada Tilly, “*30 Fotogramas* es una plataforma para reflexionar sobre la producción de imágenes en la Patagonia, un espacio que emerge como un lugar de encuentro y diálogo para las formas particulares de habitar este espacio territorial. Nuestro objetivo es cartografiar y trazar un recorrido muy diverso en artistas, obras, reflexiones, intercambios y diálogos respecto de la fotografía artística”, describieron los integrantes del equipo curatorial Mariano Britos e Irina Svoboda del Centro Cultural dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad Rada Tilly, quienes diseñaron el proyecto de *30 Fotogramas* en 2016”. En <https://radatilly.gob.ar/inaugura-la-8-edicion-de-30-fotogramas/>



*La Casita. Rolando Castro, 2021. Instalación fotográfica.
Exhibición colectiva 30 fotogramas, Centro Cultural Rada Tilly, septiembre de 2023.*

Sólo en una de ellas la imagen muestra una casa completa pero no se trata del ex CCD sino de un chalet que está en pie a un costado de la casa demolida.⁵ Con techo a dos aguas y una puerta y dos ventanas al frente, se ven árboles a su derecha atrás y la vegetación que la circunda se confunde con manchas fotográficas o de la piedra. Parece estar hecha sobre granito: la imagen de la casa rodeada de verde se trastoca aquí en una casa envenenada por un clima sombrío.

En otra, se ve la chimenea ocupando la mayor parte de la imagen, erguida entre los restos de las paredes ya demolidas. Salvada y sobreviviente, está impresa sobre una baldosa de granito. Es intrigante ver al aire libre a la chimenea -y a su campana triangular que se va angostando hacia arriba, hacia el cielo-. Su función pierde sentido a la intemperie.

Otra fotografía muestra los restos de una pared en pie con una gran ventana rectangular vertical a través de la que puede verse parte de lo que hay al otro lado. La superficie y la textura del granito se entremezclan también aquí con lo que la imagen muestra. La imagen de la pared protagoniza la figura y deja entrever las múltiples y pesadas capas que la conforman: pintura, revoque, ladrillos, cemento. Se da en ella un sugerente movimiento visual: sin dudas es la estructura de la ventana

⁵ En la entrevista, el artista confirmó que, aunque está en su búsqueda, no posee fotografías previas a la demolición de “La Casita”.



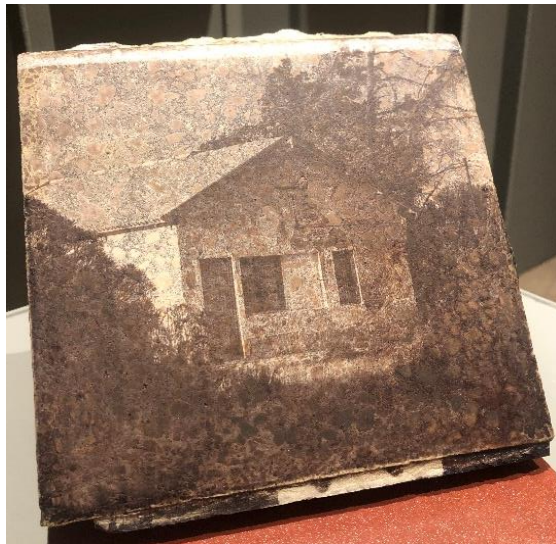
-a fin de cuentas, un espacio vacío- lo que sostiene este pesado fragmento de pared que aún resiste la demolición.

Una imagen menos clara que las anteriores mezcla vegetación, cenizas y restos indistinguibles salvo, en el horizonte en medio de un descampado, una parrilla hecha de ladrillos sin su campana superior. Junto a la boca de la parrilla -su hueco oscuro- hay un fragmento sin imagen porque falta una parte de material. Esta hendidura deja ver una materia similar a un revestimiento de pared -un hueco claro-, la rugosidad porosa y amarillenta del revocado. En esta pieza hay un juego entre exterior e interior, un entremezclarse de naturaleza que ha invadido las ruinas, una intemperie aún más agravada que en la imagen anterior. Hay una tensión entre ese agujero fingido de la parrilla -agujero oscuro hecho de imagen: un agujero visual- y el agujero real de la materia faltante del revoque -agujero matérico que no puede sostener una imagen-. Es la falta de fotografía en ese sector lo que lo hace parecer encendido, luminoso en un conjunto visual apagado y ruinoso.

¿Qué traen estas imágenes sobre lo que atestiguaron estas paredes? Hay dos piezas que dan claves visuales sobre esto.

Una de las piezas de tamaño baldosa muestra un plano general del sitio con un cartel que reza “PROHIBIDO EL PASO. CAUSA 8008/08” junto a un símbolo castrense. Liviano sobre la piedra, grabado sobre la roca, tiene destellos o quemaduras. Al igual que sucede con la imagen anterior, surge la pregunta sobre si serán quemaduras de la imagen o de la piedra. Según el artista, los azulejos y las baldosas de granito, al haber estado a la intemperie, están dañados y han absorbido los químicos al momento de emulsionarlos. En sus palabras: “costaba generar una imagen y que se quedara fija, también un poco jugué con eso, es como que se desaparece la imagen en algún lado. (...) El mismo material absorbía algo de lo químico y se formaba la imagen y se dejaba ver un poco la historia de ese azulejo. Y me gustó cómo iba quedando”. (R. Castro, comunicación personal, 16 de octubre de 2024)

La última pieza es un trozo irregular más pequeño -sus dos lados rectos forman una esquina perfecta y hacen pensar que también se trata de un fragmento de baldosa o similar-. Muestra un cartel similar a la anterior, prohibiendo el acceso: “PROHIBIDO EL INGRESO. CAUSA 8008/08” con doble símbolo castrense en su borde inferior. Esta sea quizás la pieza con menor información visual -más allá del cartel y lo que implica- ya que sólo se alcanza a ver un fondo de campo, montaña y cielo.



La Casita. Rolando Castro, 2021. Impresión Van Dyke sobre escombros rescatados de Centro Clandestino de Detención. Medidas aproximadas de cada pieza: 15x15 cm.



La Casita. Rolando Castro, 2021. Impresión Van Dyke sobre escombros rescatados de Centro Clandestino de Detención. Medidas aproximadas de cada pieza: 15x15 cm.



La Casita. Rolando Castro, 2021. Impresión Van Dyke sobre escombros rescatados de Centro Clandestino de Detención. Medidas aproximadas de cada pieza: 15x15 cm (pieza izquierda) y 8x8 cm (pieza derecha).

El proceso con que fueron impresas estas imágenes en las piedras se conoce con el nombre de Van Dyke. Es un proceso fotográfico decimonónico que utiliza sales de hierro y plata fotosensibles; y los materiales deben exponerse a una fuente de luz ultravioleta. La imagen resultante se caracteriza por tonos café y sepia -de ahí que también lo llaman “marrón Van Dyke”- y los tiempos de exposición necesarios para



este proceso suelen ser largos, como mayormente ocurre con los procesos antiguos. Una vez obtenida la mezcla de la solución sensible, tal como hemos visto en la obra de Castro, puede emulsionarse cualquier superficie.

Sin dudas, hay múltiples dimensiones materiales presentes en la producción de las imágenes de *La Casita*. En principio, se imprimen sobre los pedazos de la misma vivienda donde se encarceló, torturó y desapareció personas. Es decir, son los propios restos materiales que atestiguan el horror -las piedras de la historia- los que soportan las imágenes de la historia y su intento de borramiento de las pruebas y acallamiento de las memorias a partir de la demolición.⁶ A la vez, en *La Casita* hay un subrayado de la condición material de cada imagen en la investigación con estos procesos antiguos y azarosos de confección fotográfica. Ambas materialidades vienen a traer lo mismo y, sin embargo, al unirse y superponerse hay ruido y rotura, piedra dañada y foto difusa.

Las paredes fueron conformadas por un amalgamado hecho y trabajado por hombres: no es una corteza o piedra natural, sino los restos de algo humano que, en su materialidad, retiene otras memorias -horrorosas- de lo humano. Al emulsionar los trozos de pared con un proceso fotográfico inestable o menos fijable en el tiempo, esta instalación fotográfica parece preguntarse cuánto durarán estas imágenes, estas memorias, en los fragmentos de muro.

Las imágenes de *La Casita* son verdaderamente imágenes-escombro: lo que muestran es aquello que *son*, restos. La superficie de la imagen coincide con la superficie material. O, más bien, lo visual y lo matérico coinciden y sin embargo lo hacen extrañamente, desviadamente. Las marcas y roturas de las paredes dificultan la visión de las imágenes. Imágenes que, por su parte, documentan esas mismas paredes que las sostienen y conforman. ¿Estará la imagen adherida al trozo de pared o la constituye como en una suerte de desviada relación entre mapa y territorio? Esta obra explora lo agrietado de una memoria que no está en pie pero insiste. De algo

⁶ Entre otras series fotográficas, *El lamento de los muros* (2000-2010) de Paula Luttringer se ocupa de las piedras y sus memorias al investigar visualmente los interiores de los ex CCD -sus muros, las inscripciones ilegibles, los restos de objetos, los rastros en las paredes- y ponerlos en relación con fragmentos de testimonios de mujeres víctimas de la dictadura que funcionan como largos epígrafes. Sus imágenes en blanco y negro muestran fragmentos de construcciones edilicias corroídas por el tiempo, trazos en paredes oscuras y húmedas. Sobre el origen de esta obra la fotógrafa -y sobreviviente de los centros clandestinos- ha dicho que "...en ese lugar donde pasó lo que pasó, algo había quedado. Yo venía de ser gemóloga. Tengo una colección de piedras con imágenes, de las que había en los gabinetes de curiosidades. Roger Caillois escribió un libro hermoso donde habla de esas piedras llamadas *les pierres de rêve*. También los chinos tienen una tradición de piedras con imágenes donde ellos dicen que *se abisman*, que caen en el abismo de la contemplación. Cuando tuve que buscar un tema, tenía dos cosas muy claras: que yo tenía que volver a los lugares donde estuvimos y ver qué quedó; y por otro lado tenía que preguntarles a otras mujeres qué recuerdos quedaban en sus memorias". (Luttringer, 2011) Su serie trata de ir hacia los recuerdos que quedaron impregnados en los lugares, hacia esas piedras con imágenes que hacen caer en el abismo de la contemplación y que funcionan en paralelo con las memorias de las mujeres violentadas (Fortuny, 2014).



que, aunque intente ahora ser preservado, fue mutilado y demolido. Es un trabajo de memoria reconstruida, de salvataje de los restos.

La piedra sublevada

En ocasiones, la piedra es extraída de los muros o del pavimento de la calle para acompañar la revuelta. En su muestra *Sublevaciones* y en el catálogo que la acompaña, Didi-Huberman (2017) ha trabajado sobre la idea de levantarse, de sublevarse el pueblo, en relación con la insistencia del gesto -por ejemplo, el de arrojar una piedra-. Allí afirma que la sublevación es un gesto sin fin que recomienza sin cesar, un gesto tan soberano como el propio deseo. Antes incluso de convertirse en una acción voluntaria y compartida, la sublevación implica en su comienzo el gesto de un cuerpo que rompe con un determinado presente y levanta “los brazos al futuro que se abre. Es un signo de esperanza y de resistencia. Es un gesto y es una emoción”. (Didi-Huberman, 2017: 24). En esta línea, algunos trabajos hacen pie en el gesto de la sublevación para pensar las imágenes fotográficas de conflictos recientes. Santiago Brunetto revisa la insistencia -warburguiana- del gesto particular del pedrazo en una serie de imágenes que van desde el Cordobazo de 1969 hasta nuestros días. Entre ellas, describe así a una de las fotos más conocidas de los sucesos acontecidos durante el estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001.

En un pequeño artículo publicado en Revista Cítrica, el fotógrafo Enrique García Medina narra los detalles del momento en que tomó una de las fotografías más emblemáticas de los acontecimientos de diciembre de 2001. La ‘foto ícono’, como afirma que la llaman sus compañeros, tiene todo lo que debe tener una ‘foto ícono’: obelisco como punto de fuga, indicado por la línea que se forma entre los faroles y los semáforos; fuego y humo; diagonal norte; escombros y piedras; un hombre, en cuero, a cara tapada, termina de arrojar una piedra sostenido solo por su pierna izquierda, en gesto atlético, mientras las demás personas, a sus costados y por detrás, observan expectantes el destino del proyectil (Brunetto, 2019: 4)⁷

El objetivo será aquí no tanto señalar la repetición de ese gesto que arma un cuerpo al tirar una piedra -un brazo estirado en alto, el otro hacia abajo haciendo equilibrio; un pie aferrado al suelo, el otro danzando en el aire-, sino explorar una serie fotográfica que trabaja alrededor de la materia de esas piedras y adoquines que serán arrojadas en el levantamiento. Artefactos fotográficos que hacen visibles las maneras en que los restos materiales del estallido quedan impregnados por el gesto que las arroja. Así, veremos que en la obra de Federico Paladino se desplegará la impronta material de la revuelta.

⁷ Cora Gamarnik relaciona la foto tomada por García Medina el 20 de diciembre de 2001 con un conjunto de imágenes previas, fundamentalmente de la dictadura. Una foto en la que los “lugares simbólicos de la ciudad, como el Obelisco y Plaza de Mayo, volvían a ser campos de batalla” (Gamarnik, 2022: 152).



Antes de abocarme a sus imágenes quiero mencionar brevemente el antecedente de la película *Espejo para cuando me pruebe el smoking* (2005) del documentalista Alejandro Fernández Mouján. El film acompaña al artista plástico Ricardo Longhini en su proceso creativo de producción de su obra titulada “Argentinitos (20 de diciembre de 2001)”. La escultura está construida íntegramente con material que Longhini recogió de la Avenida de Mayo, entre la Plaza de Mayo y la avenida 9 de Julio, dos horas después de que el helicóptero sacara de la Casa Rosada al entonces presidente de la Rúa, el 20 de diciembre de 2001. Junto con un amigo, llegó a la Plaza cuando ya estaba desierta; en los bolsillos y una bolsa fue guardando los restos de la batalla. Recogió cientos de perdigones de goma, cartuchos de escopeta –entre los que había dos sin usar–, anillos de granadas, cápsulas de gases lacrimógenos. También piedras que tiraban los manifestantes, fragmentos de baldosas y pavimento, papeles impresos en computadora con consignas, pedazos de vidrio de semáforo o de faroles y bolitas de vidrio para hacer resbalar a los caballos de la Policía Montada –al parecer, infructuosamente, ya que es una táctica pensada para calles de adoquín–.⁸ Durante 2002, en su casa-taller en La Boca, Longhini organizó este material sobre un bastidor de madera: en el campo inferior colocó los despojos de lo disparado por las fuerzas de seguridad estatales y en el campo superior los pedazos de baldosas y escombros que utilizaron los jóvenes en la revuelta –de ahí el diminutivo de *argentinitos*, aludiendo a una nueva generación de sujetos políticos–. En el centro, ocupando el lugar del sol en esta improbable bandera, un círculo de piedras conmemora los asesinados durante esa jornada. Con la idea de trabajar por completo con elementos propios de la calle, estos restos fueron rodeados por una gruesa capa de asfalto –un revestimiento asfáltico colocado por un grupo de trabajadores que casualmente arreglaba el pavimento del barrio–, y adheridos a su vez con brea. Esta obra de Longhini se mostró por primera vez en septiembre de 2002 en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, como parte de una exhibición del colectivo Movimiento Argentina Resiste (MAR) al que pertenecía Longhini. En esa muestra parte del asfalto se cayó fuera de la obra, por lo que la película narra también el proceso de desarmado completo y de reconstrucción de la escultura utilizando otros materiales adhesivos junto al asfalto. La película presenta así el pensamiento vivo del artista alrededor de la producción concreta de una obra: los hallazgos y dificultades materiales del despliegue de un dispositivo visual singular.

Precisamente, también la serie fotográfica *88 pedazos* del artista Federico Paladino (2022, Editorial La Balsa, 1era edición 2018)⁹ se aviene, en el mismo sentido, a la

⁸ El libro-objeto *Oasis en el Desierto* (2020), del chileno Pablo Lacroix, contiene también una bolita de vidrio en alusión a la resistencia a las fuerzas represivas durante las revueltas en Santiago. Otro ejemplo de la exhibición de los restos materiales de la revuelta chilena se dio en la muestra “Vestigios y huellas de las protestas y la represión. La explosión social a través de la cultura material”, inaugurada en marzo de 2020 en el sitio de memoria Parque por la Paz Villa Grimaldi. La muestra expuso, junto a fotografías, una serie de objetos recuperados de los estallidos callejeros acontecidos desde octubre de 2019, en una suerte de arqueología de la protesta.

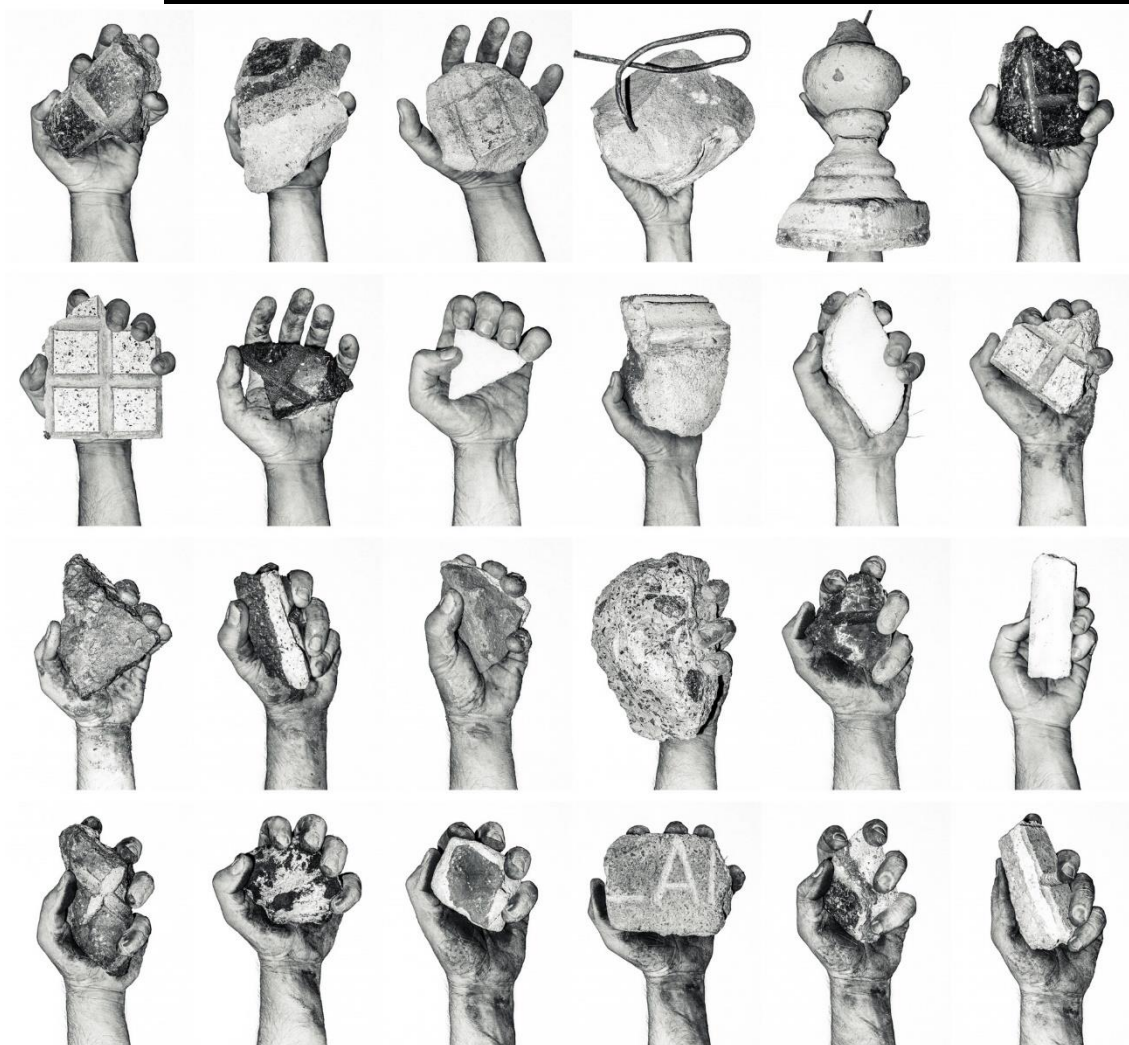
⁹ A pesar de ser muy similares, las dos ediciones no son idénticas en su formato.

ruina o al fósil. Este libro presenta un conflicto más cercano en el tiempo: las protestas en contra del proyecto de ley de reforma previsional tratado en el Congreso el 18 de diciembre de 2017, durante el gobierno de Mauricio Macri.¹⁰ La revuelta, que se caracterizó principalmente por el despliegue represivo de las fuerzas de seguridad y por una intensa lluvia de piedras arrojada contra la policía para impedir que se sesionara, se presenta aquí de manera conceptual y metonímica, en una sucesión de fotos equivalentes. En todas, una mano recortada sobre un fondo blanco sostiene una piedra.



88 pedazos. Federico Paladino, 2018. Tapa de libro

¹⁰ Betina Guindi ha trabajado sobre las imágenes fotográficas relativas a la represión ocurrida en la zona de Congreso durante las jornadas de discusión por la Reforma Previsional en diciembre de 2017. Su artículo se pregunta por la violencia específicamente contra los fotorreporteros y por la persistencia política de su tarea. Subrayando que "la tarea política de la fotografía documental es participar en esa redistribución de lo visible y lo decible, oponiendo *otro modo de ver*" (Guindi, 2019: 39).



88 pedazos. Federico Paladino, 2018. Selección de páginas impares.

En *88 pedazos* las piedras más pequeñas ocupan la palma de la mano (o menos: una se sostiene con la punta de los dedos) y las más grandes prácticamente ocultan la mano que las porta. Algunas manos tienen dos piedras; una carga cuatro. Algunas parecen puro interior pedregoso, a otras se les nota la parte lisa que va hacia afuera, la que se pisa. A veces se ve el acanalado o se reconocen dibujos de la superficie de las baldosas de la ciudad. Hay piedras que parecen semi preciosas, con capas brillantes. Hay piedras blancas, piedras pintadas, piedras con formas geométricas. Hay filosas y en punta, otras redondeadas. Parecidas al granito, los materiales de algunas piedras contienen a su vez piedras más pequeñas. Algunas tienen fragmentos de varillas de hierro usadas en construcción. A una le sobresale un hierro que se dobla en el aire, como una manija. En sus indicios materiales, todas estas

anuario.



pedras confirman que no vienen aquí a convocar a la naturaleza. De manera superlativa en dos casos: en una piedra se lee claramente la letra A; otra directamente es una moldura o adorno de yeso con forma de esfera sobre una base trabajada. Se ve, a simple vista, que cada una de estas piedras es producto del trabajo humano.

La otra referencia a lo viviente es la mano que las sostiene, que se va ensuciando y lastimando –las yemas de los dedos, la palma– conforme avanza cronológicamente la serie, es decir, la manifestación. ¿Arroja esa mano las piedras luego de fotografiarlas?

Las fotografías aparecen impresas solamente en las páginas impares –las pares se mantienen en blanco– y, a manera de epígrafes, van acompañadas por la escueta información registrada por la máquina fotográfica: los metadatos acerca del nombre del archivo (la letra R seguida de números y la extensión .jpg), la fecha, la hora y las coordenadas geográficas de cada punto de toma. Esta información afirma que los 88 pedazos fueron encontrados el día 18/12/17 en un lapso de 25 minutos –entre las 14:12:30 y las 14:37:03– y que, geográficamente, fueron recogidos desde Plaza del Congreso del lado de Rivadavia a la altura de Rodríguez Peña –primera foto, 34°36'33.5"S 58°23'25.3"W– hasta en el propio edificio del Congreso de la Nación –siempre según la locación que marca la coordenada de la última piedra, 34°36'35.4"S 58°23'34.6"W–. El metadato es la información que cada imagen contiene, que acarrea consigo y que puede desplegarse, compararse y ponerse a disposición a futuro. Estas referencias espacio temporales permiten armar, por ejemplo, la trayectoria que siguió la cámara que tomó las fotos, incluso pueden conformar una prueba ante la justicia.¹¹ El metadato es información que tiene la imagen pero que no es imagen (no es una forma ni un pixel).¹² Es usual en formatos multimedia como fotografía y audio la existencia de un contenedor de metadatos para organizar la información referente a un archivo de manera de incluir en el propio archivo de la imagen los detalles técnicos de la toma: obturación, uso del flash, apertura del diafragma, fecha, hora, localización espacial. Es interesante que los epígrafes de *88 Pedazos* señalan aquello

¹¹ En esta línea, Eyal Weizman y su equipo conforman la agencia contra-forense *Forensic Architecture* está integrada por arquitectos, artistas, cineastas, intelectuales, abogados y científicos que se propone revertir la dirección de la mirada forense para así enfrentar los abusos del poder de los Estados y las corporaciones en situaciones cargadas de tensiones políticas, conflictos violentos y cambio climático. A menudo se valen de la información contenida en los metadatos de las imágenes para activar reclamos de sectores vulnerados. He trabajado sobre esto en Fortuny (2016).

¹² Aunque de manera un tanto oblicua, puede relacionarse con la tarea del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) que se inició al regreso de la democracia para investigar los crímenes de la reciente dictadura y aún hoy se encuentra en prolífica actividad. Esta organización científica, no gubernamental y sin fines de lucro aplica desde 1984 la antropología y arqueología forenses para investigar los casos de personas desaparecidas en Argentina durante la última dictadura militar. Verdadera vanguardia mundial de esta disciplina, el equipo ha colaborado en desentrañar violaciones a los Derechos Humanos en el mundo y ha formado equipos similares en numerosos países. Cada hueso exhumado por el EAAF es un portador de metadatos: informaciones sobre la vida de la persona (su trabajo, alimentación, ubicación geográfica, hábitos, enfermedades) y también sobre las violencias infligidas, sobre el tiempo y la forma de la muerte, todas particularidades que hacen a cada víctima un sujeto único y singular.



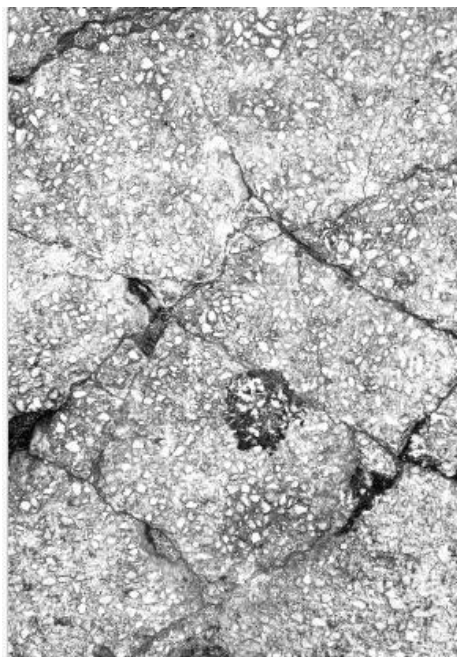
Las piedras de la historia. Materialidad, memorias y sublevación en los artefactos fotográficos *La Casita y 88 Pedazos*

de la imagen que no es del todo una imagen: señalan al mundo y narran una historia en el tiempo -ya que para avanzar en el espacio se necesita tiempo-. Los metadatos conforman así una narración con un efecto de verosimilitud, oscilante entre una exposición de esos datos en tanto que prueba¹³ y una dimensión narrativa que supera y hace irrelevante la condición de veracidad -o no- de las latitudes y longitudes allí consignadas. Además, hay fotos que faltan (los nombres de archivo no siempre son consecutivos): es una historia con huecos.



88 pedazos. Federico Paladino, 2018. Selección de páginas del libro

¹³ Puede trazarse un vínculo interesante alrededor de la idea de prueba entre las dos series aquí trabajadas, entre los materiales que tomó Castro -pruebas materiales en una causa judicial- y los metadatos como prueba objetiva del lugar y momento de toma de cada fotografía de Paladino.



88 pedazos. Federico Paladino, 2018. Selección de páginas del libro.

Las piedras son, además y desde el título, *pedazos* del espacio público, de un todo que se asoma apenas en la obra. El libro va acompañado por una página suelta con un texto de Julián Galay, quien se pregunta también por estos restos de la revuelta:

(...) Piedra caliza, mármol, roca, granito, cemento, asfalto, ladrillo. Veredas, bancos, barandas, baldosas, monumentos. Son los pedazos de una ciudad desarmada que cobran vida y reaccionan. Son las fuerzas de una multitud que impactan sobre las estructuras de control transformando lo inmóvil en movimiento. ¿Qué nos dicen estos escombros sobre nosotros?

Un archivo reconstruye ochenta y ocho pedazos de esta acción. Una especie de catálogo geológico que representa los fósiles de una civilización posible. (...) Hacer una imagen conlleva una acción, es otra forma de disparar. En las fotos, registradas con diferencias de segundos, vemos una misma mano que sostiene, un mismo observador; un coleccionista.

Durante la madrugada de ese mismo día, el gobierno recolecta y elimina las piedras. Esconden las pruebas de una batalla, esos cuerpos extraños que yacen dispersos por el espacio público demuestran un malestar. ¿A dónde llevan todos esos restos?



La fotografía que cierra el libro¹⁴ quiebra y ancla la serie: es una imagen de un pavimento agrietado, con huecos que parecen ser los que dejan los fragmentos de piedra al extraerse.

Entonces, ¿metonimia, de qué? De un paisaje y de un tesón. Los restos materiales del espacio urbano evocan el escenario de la batalla y el esfuerzo de preparación de esa batalla. Son 88 pedazos o fragmentos de un todo que es la comunidad, el espacio de lo público. Cada mano fotografiada –a la vez, siempre la misma mano- es también metafóricamente las manos y los brazos de los manifestantes, del pasado y del futuro.

La fotografía –en su captación del instante, de ese aquí y ahora que se resiste y se ofrece en cada imagen– comparte con el gesto su ligazón a un momento efímero, escurridizo. Mientras el gesto se diluye, la foto intenta retener aquello irrepetible: cada fotografía inscribe el gesto hacia adelante en el tiempo. Así, *88 pedazos* es artefacto visual y predicción. El músculo del antebrazo tensado para mostrar la piedra es, a la vez que una expectativa, la tensión de la potencia para arrojarla.¹⁵

La historia en la piedra

En su libro *Piedras*, Roger Caillois recorre en extenso el reino mineral natural, aquel que viene desde el principio de los tiempos. “Hablo de piedras con más edad que la vida, (...) olvidando la mineralogía, descartando las artes que hacen uso de las piedras, hablo de las piedras desnudas”. (Caillois, 2016: 29) Maravillado, escribe con detalle sobre los exteriores e interiores pétreos, las formas que alojan fuera de la vista y también sobre los relatos y mitos a que han dado lugar. Un tono fundacional sobrevuela su texto: “Escritura de las piedras: estructuras del mundo”. (162)

En el caso de las obras aquí trabajadas se trata de otras piedras vistas: son piedras fruto de la construcción humana, restos de construcciones materiales que -de manera diferente en cada serie- señalan a la historia y al conflicto. Sin embargo, a pesar de ser construidas no dejan de ofrecerse en su materialidad, que excede y resiste lo humano. Es decir, conservan y traen en su propia materia las memorias de lo atestiguado y la potencia del acontecimiento futuro.

En *La Casita*, la imagen como superficie y corteza se instala en la piedra demolida, en los restos de las paredes que atestiguaron el horror; la capa visible se conecta con

¹⁴ La fotografía cierra el libro en su primera edición de 2018 pero está ausente en la segunda edición del libro salida en noviembre de 2022.

¹⁵ En relación con esto, Didi-Huberman (2017: 59) señala que “las sublevaciones solo producen la imagen de imágenes rotas: vandalismos, ese tipo de fiestas en negativo. Pero sobre esas ruinas se construirá la arquitectura provisoria de las sublevaciones: cosas paradójicas, movedizas, hechas de cascotes y cachivaches, que son las barricadas. Luego, las fuerzas del orden reprimen la manifestación, cuando los que se sublevaron solo tenían la potencia de su deseo (la potencia, pero no el poder). Y por eso, hay tanta gente, en la historia, que murió por haberse sublevado”.



algo vivo que convoca y despliega las memorias de aquello que no está en pie -algo demolido para esquivar la justicia y convocar al olvido-. Esta obra emprende un trabajo extrañado de reconstrucción de los restos, que anima la ruina y visibiliza el fósil. Si no hay imágenes por fuera de su soporte, aquí la superficie de inscripción de la imagen convoca a su vez lo soportado por su materia a lo largo del tiempo. La fotografía se encarna en la historia.

En *88 Pedazos*, Paladino construye a partir de la repetición y diferencia: la misma fotografía insiste de manera diferente página a página. Cada una de estas imágenes se adelanta al gesto de la mano que tensa la piedra, geolocalizándola en un tiempo y espacio. Aquí la superficie fotográfica muestra las marcas materiales de cada piedra, las huellas de los escombros que van ennegreciendo la mano -indicios temporales y narrativos- y la potencia de lo latente que señala al futuro.

Estos objetos fotográficos, tan diversos en su factura, contribuyen obviamente con la ruptura de la ilusión de transparencia que el sentido común otorga a la fotografía. Más aún: acuden a la materialidad de la piedra para emplazarse como evocación y superficie de memorias colectivas del pasado reciente. Entre escombros y sublevaciones, se trata de peculiares artefactos fotográficos que se erigen convocando la impronta material de la historia.

Bibliografía

Batchen, G. (2004). *Forget me not. Photography & Remembrance*. Nueva York: Princeton Architectural Press.

Brunetto, Santiago (2019). "Permanencia del conflicto, pervivencia de las imágenes". En *Avatares*, 18, 19 (diciembre de 2019).

Caillois, Roger (2016). *Piedras*. Madrid, Siruela.

Didi-Huberman, Georges (2014). *Cortezas*. Santander: Shangrila Ediciones.

Didi-Huberman, Georges (2017). *Sublevaciones*. Buenos Aires: UNTREF.

Edwards, E. y J. Hart (2004). *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. Nueva York: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203506493>

Fortuny, Natalia (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.



Fortuny, Natalia (2016). "Nuevas arquitecturas de la imagen: Forensis en Fundación Proa". Revista Altas Imaginarios Visuales. Santiago de Chile, Marzo 2016.

Fortuny, Natalia (2021). Arder con lo real. Fotografía contemporánea entre la historia y lo político. Buenos Aires: Ediciones ArtexArte.

Galay, Julián (2022) "Sin título". En Paladino, Federico: 88 pedazos. Buenos Aires, La Balsa Editora.

Gamarnik, Cora (2022). "El rol del fotoperiodismo en la larga postdictadura en Argentina (1983-2002)". En Yujnovsky, Inés (coord.): Historias Latentes: perspectivas de la fotografía en América Latina. Buenos Aires, Ampersand.

Guindi, Betina. "La persistencia política del fotoperiodismo en épocas de autoritarismo y predominio digital", en Observatorio Latinoamericano y Caribeño, Vol. 3, Núm. 2 (2019).

Lacroix, Pablo (2020). Oasis en el Desierto. Santiago, Dudo Ediciones.

Luttringer, Paula (2011), "Entrevista personal", 2 de agosto. Mimeo.

Paladino, Federico (2018) (2022). 88 pedazos. Buenos Aires, La Balsa.

Robles de la Pava, Juliana (2022). "Materialidad fotográfica. Notas sobre una teoría del entre". En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N°20 Primer semestre 2022, pp 56-71.

Robles de la Pava, Juliana y Clara Tomasini (comps.) (2022). La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica. Buenos Aires, Ediciones ArtexArte.

Recibido: 7 de octubre de 2024

Aceptado: 11 de noviembre de 2024

Versión Final: 25 de noviembre de 2024