



El Fotolibro como Documento:

CUERPO DE EXILIO / VASCO SZINETAR

emarin@ula.ve

Elizabeth Marín Hernández¹
Universidad de Los Andes

Resumen

La aceleración de la visualidad contemporánea, de la creación de imágenes y de sus posibles emplazamientos o lugaridades ha generado la apuesta por espacios de enunciación y narratividad diferentes a los tradicionales, en los cuales emergen historias particulares de extrañamiento en tanto a las corporeidades y de sus obligados exilios. En este sentido, la construcción de una narratividad visual acude a la presencia tangible del libro, de un libro como espacio expositivo, de conocimiento y de comprensión de una necesidad obsesiva por entender una realidad específica: la del exilio. Éste como pérdida, como ausencia, como adaptación a un entorno extrañado; acción en la cual se hace perentorio y necesario documentar, cartografiar los territorios emocionales ausentes / presentes en los distanciamientos. De allí que el Fotolibro manifiesta la esencia de un relato visual, por medio de la ambigüedad de una experiencia propia, subjetiva sobre el desplazamiento de una individualidad, como la de Vasco Szinetar (Venezuela, n 1948-), quien fundamenta visualmente la ausencia / presencia de diversas cartografías del recuerdo, tanto en su cuerpo como en el entorno, para con ello lograr una discursividad distinta del exilio establecida en la historia de los desplazamientos actuales.

Palabras Clave

Cuerpo - Documento - Exilio - Fotolibro - Fotografía - Narratividad

¹ Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, España. Actualmente profesora asociada de Arte Contemporáneo y Arte Latinoamericano Moderno del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. Investigadora activa PEI II y PPI de ONTIC y la de Universidad de Los Andes, Venezuela.



The Photobook as a Document:

BODY OF EXILE / VASCO SZINETAR

emarin@ula.ve

Elizabeth Marín Hernández
Universidad de Los Andes

Abstract

The acceleration of contemporary visibility, the creation of imagos and their possible locations, or *lugaridades* has generated a promotion of spaces for spaces for communication and narrative that differ from the traditional ones, and where stories of alienation in terms of corporeality and their forced exile emerge. In this context, the construction of a visual narrative makes us of the tangible presence of books, books as a space for exhibition, knowledge and the understanding of an obsessive need to understand a specific reality: exile. Exile as a loss, an absence, the adaptation to an alien environment; an action by means of which it becomes imperative and necessary to document and map the emotional territories absent or present in distancing. It is stemming from this that the photobook manifests the essence of a visual story, through the ambiguity of a personal experience, subjective in its representation about the displacement of an individuality, a good example of which is that of Vasco Szinetar (Venezuela, n 1948 -), who visually represents the absence / presence of different mappings of memories, both in terms of his own body and the environment, to achieve a differentiated exile discourse established in the history of current displacements.

Key Words

Body - Document - Exile - Photobook - Photo - Narrative

Del documento a las imágenes fotográficas como documento: Una introducción

La continua presencia de las imágenes y el creciente aceleramiento de su volátil exposición en las sociedades actuales, nos envía a otros centros de atención, o de iconicidad, distintos al de la palabra escrita, al del documento tradicional, para conducirnos a la evidencia de otras fuentes con las cuales historiar y comprender formas colectivas e individuales de conexión con realidades fragmentadas o sacudidas por diversas problemáticas, que expresan la necesidad de su emplazamiento analítico dentro de otra forma de hacer consciencia histórica sobre nuestro presente. En el que nos preguntamos si es posible hacer historia a través de las imágenes, no pensando en ellas como meras ilustraciones o documentos de apoyo, sino como elementos principales de investigación y de argumentación.

*“La pregunta sobre si se puede hacer historia a partir de las imágenes no sólo es pertinente sino necesaria y, posiblemente, imprescindible. En particular para ese número creciente de historiadores que trabajan a partir de imágenes, cuyos métodos y objetivos se encuentran cada vez más alejados de los estudios de historia del arte tradicionales, en los que frecuentemente y de manera sin duda errónea se les tiende a incluir, y cuyas aportaciones teóricas y metodológicas, revolucionarias en algunos casos, tienen un difícil encaje en una historiografía para la que el documento escrito continúa siendo la fuente fundamental, cuando no exclusiva, del conocimiento(...). Respecto a esto último una precisión importante, obvia pero necesaria, no es lo mismo hacer historia de las imágenes que historia a partir de las imágenes, aunque ambos conceptos tiendan a solaparse y hasta confundirse; no es lo mismo hacer historia del grabado a buril o de la pintura al óleo, **–o de la fotografía–** no digamos ya del grabado y la pintura entendidos como formas de expresión artística, que utilizar las imágenes de grabados y cuadros **–o fotografía–** como fuentes de información histórica.”²*

Hemos de tomar a la imagen, en nuestro caso la imagen fotográfica, como documento principal de investigación, para hacerla visible en sus posibilidades comunicativas, en las que prime la comprensión de realidades múltiples y desplazadas, entendidas como un ordenamiento de imagos que manifiestan en su fisicidad distintas densidades del discurso y de sus significantes, pues al ser un registro

² Pérez Vejo, Tomás, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, *Mem.soc.*, Bogotá, 16 (32), enero-junio 2012, 18-19. Las negritas son nuestras.

diverso, está capacitada para reunir recortes de realidad por medio de ordenamientos, montajes y yuxtaposiciones, que vienen a conformar la forma más franca de hacer memoria, y por tanto, refieren a una construcción histórica más verdadera, y donde la fotografía como lugar narrativo muestra desde su origen

“la apariencia de un ‘enunciado único’ o ‘registro de archivo’, en tanto que imagen análoga a un hecho real con valor presente. La cámara fotográfica se puede considerar, por ello una ‘máquina de archivo’ –de generación de documentos y memorias de primer orden investigativo– y su producto la imagen fotográfica (...) como un objeto o un registro de archivo, documento, testimonio de la existencia de un hecho y, en definitiva, como una persistencia de lo visto”³

La imagen fotográfica se nos presenta como documento con una narrativa propia, particular, que *“corresponde al modo de ser del fragmento, pues compromete no sólo una manera de ordenar sino la elaboración de un modelo de conocimiento”⁴* sobre el hecho que capta o pretende captar, centrado en un sujeto –el fotógrafo– con conciencia de su tiempo, de sus afectaciones sociales, culturales, colectivas e individuales dentro de una esfera de densidad significativa, superadora de las simples anécdotas que pueden proveernos las imágenes. Ya que éstas como registros complejos de realidades fragmentarias, reordenan la persistencia de lo visto, para trasladarse y escarbar en la interioridad de los imagos en los que surge una forma distinta de visualización, puesto que *“La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia”⁵*. Espacio en el que emergen microhistorias donde la fotografía muestra lo no evidente, lo oculto, posible de ser interpretable *“pero que ahora, al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica”⁶*.

³ Okwui Enwezor citado por Guasch, Anna Maria en: *Arte y Archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 2011, 27.

⁴ Ortega Salgado, Cynthia, “El fragmento como creador de sentido en la era de la transparencia”, en Chaves Sienna, Sofía, Pérez García, Adriana, Rodríguez Torres, Leonardo, Mojica Arias, Juan (Comp.), *La imagen como pensamiento*, Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Artes, México D.F, 2014, 90.

⁵ Benjamin, Walter: “Pequeña historia de la fotografía”, en: *alejandriadigital*, <http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2016/02/Peque%C3%B1a-historia-de-la-fotograf%C3%ADa.pdf>, (Consultado 02/04/2016)

⁶ Ibid.

La imagen fotográfica en tanto a lugar de discursividad, pensado como documento debe ir más allá de una realidad aparentemente auténtica, ya que ese documento concibe dentro de sí una variable histórica, una visión de mundo, una aproximación a otro orden de los documentos, de los archivos a los que debemos enfrentarnos, y más ante los efectos de narratividad que ésta configura, cuando no es una imagen aislada colocada en un espacio de exhibición o en la impresión que complementa a ciertos y determinados textos como la prensa o los libros de historia, sean del cuño que sean. Lo que se busca es generar una historia otra, capacitada para otro orden de los enunciados y de sus significaciones por medio de trayectos transversales, no progresivos, ni evolutivos, lejanos a las verdades establecidas.

De allí, que la fotografía, como documento y testimonio, pueda funcionar como el medio idóneo a partir del cual es posible desarrollar un discurso histórico, preparado para plantear una representación textual en la que salta a la vista un contexto, unas circunstancias sociales y una historia específica, como espacios conductores de argumentos dispuestos de manera coherente dentro de dispositivos analíticos de pensamiento que emergerán a través de la concepción del libro como emplazamiento de la imagen fotográfica con carácter narrativo.

El Fotolibro como documento/otro orden de archivo

La actualidad de la imagen fotográfica y su versatilidad como documento, no como fotografía documental, nos permite observar las apariencias de realidad que en ella se revelan o se disponen en el espacio del hecho, de la sensación o del testimonio que pueda ser captado por medio de la cámara. Hoy asistimos a la eclosión de un género que posee una corta historia de independencia: el Fotolibro, como lugar de asentamiento de imágenes múltiples, de discursos fragmentarios y de realidades creadas por generadores discursivos de imagos, facultados para narrar informaciones, códigos diversos y complejos, enmarcados en las tipologías de archivos extrañados, extraños y muchas veces desconcertantes en cuanto a su iconicidad y significación heterogénea.

En el Fotolibro se han vaciado múltiples recursos de narración visual que incluyen de manera simultánea,

“al índice, a los sistemas modulares, a la fotografía objetiva, a la colección, la acumulación, la secuencialidad, la repetición, la serie..., (...) que busca

*transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial. Y en estos casos, el archivo, **-del mismo-** tanto desde un punto de vista literal como metafórico, se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural”⁷.*

El formato del libro tradicional, en su giro hacia el Fotolibro, ha sido asaltado por imágenes concebidas y capacitadas para narrar una historia, que expande sus significados en las páginas del mismo, no como elemento de armonía o de apoyo visual entre texto escrito e imágenes, sino como elementos de variables históricas, en las que ellas mismas son historia y logran escapar de la palabra escrita en medio de una autonomía proporcionada por el formato del cual se ha apropiado, y donde se pretende plantear archivos de experiencias en la estetización de un objeto, no sólo como obra de arte sino también comunicacional.

De allí que podamos definir a este formato de publicación dentro de la reproductibilidad actual como un medio de difusión colectivo de historias particulares, de archivos en los que las imágenes fotográficas se valen de una información fragmentaria, unida por trozos, montados, manejados, manipulados por un impulso mnemónico, en el que persiste lo visto, y desde donde las mismas encuentran su conducción a partir de una lugaridad o espacio de representación propio, de archivo personal trasladado al campo de la visión colectiva, en medio de una suerte de consagración marcada por el gusto del consumo de las imágenes contemporáneas.

“El Fotolibro es una forma de arte autónoma, comparable a una escultura, una obra de teatro o una película. En él las fotografías pierden su propio carácter como mensajes por ellas mismos y se convierten en componentes, expresados en tinta de imprenta, de una creación compleja llamada libro. Si la fotografía es básicamente huella y descripción, el libro le permite desplegar toda su sintaxis”⁸

El Fotolibro debe ser considerado bajo otra analítica del documento dentro de la cultura visual y de las narrativas históricas que éste puede potenciar, no como obra cerrada en sí misma, o como Historia de la fotografía en particular, sino en el cómo

⁷ Guasch, Anna María, “Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar”, *Materia 5*, Barcelona, 2005, 157. Las negritas son nuestras.

⁸ Prins, Ralph citado por Fontcuberta, Joan en “El hechizo del Fotolibro”, *Babelia*, 2011, http://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html, (Consultado 06/04/2016)

éste puede actuar como fuente para la formulación de otras historias, iniciadas en otros archivos modulados por formas individuales, obsesivas del ver y del capturar tiempos particulares de zonas de afectaciones subjetivas, conducidas por problemáticas humanas comunes y colectivas que son ubicadas por un autor, como el escritor de su propia historia, como el fotógrafo, realizador del registro visual de su experiencia y como archivista de los documentos generados por las situaciones de una existencia manejada dentro de lo microhistórico, de lo mínimo, de lo privado, de lo no evidente, y que son encaminados por

“la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable.”⁹

En este sentido, el Fotolibro es concebido desde una autoridad distinta a la tradicional, de los textos ilustrados con fotografías y dibujos surgidos en el siglo XIX, ya que configura un nuevo universo expresivo basado en la información visual como recurso primero, determinada y colocada según las decisiones del autor/fotógrafo/archivista, y en ella se disponen fragmentos de distintas temporalidades y espacios, con los cuales convertir al libro en un vehículo de ideas, de variantes históricas personales posibles de ser trasladadas de lo microhistórico a la consecución de una historia macro, de aquí que se viabilice otra noción del Fotolibro como narratividad histórica más allá de las imágenes mismas.

Cuerpo de exilio / Vasco Szinetar

a) El emplazamiento de la imagen: el Fotolibro como narración del exilio

La decisión de crear o concebir un Fotolibro como lugar de narratividad de historias específicas surge de una individualidad obsesiva en la que persisten los actos del ver, de mirar de ida y de vuelta, de lo visto y de lo percibido, y que a su vez ubiquen sus relaciones significantes dentro de los campos de la resistencia al olvido de la experiencia, con la intención de mantener la evocación captada por un tiempo fotográfico específico, particular, apto para absorber el instante de lo que se desea

⁹ Guasch, Anna María, “Los lugares de la memoria”, 158.

comunicar dentro de una fragmentación de recuerdos, de memorias conducidas a la esfera imaginal que excede a la realidad, como energía de producción de imágenes propias, generadas por la utilización de jirones, de yuxtaposiciones, de selecciones, de estrategias en las que las imágenes fotográficas liberadas de la palabra escrita hablen por sí mismas, pues *“las fotografías no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico”*¹⁰.

Imágenes capacitadas para funcionar no sólo como aclaración de un pasado, ya no concebido en el hecho de un carácter lineal o evolutivo, con causas y consecuencias, sino en su capacidad de transmitir y representar formas, elementos, contextos y situaciones, tanto colectivas como individuales, emplazadas en una diversidad de formatos de los cuales depende su discurso visual como centro de una compleja confluencia de significaciones no evidentes, configuradoras de procesos simbólicos discontinuos, disruptivos, ausentes, silenciosos *“en oposición al discurso histórico que reafirma la noción de continuidad; (...) –ante– la necesidad de recuperar la memoria como un tercer estado entre la historia y el presente. Pero no memorias universales (...) sino memorias globales y desterritorializadas”*¹¹.

Es en el sentido de la discontinuidad de las memorias, en desplazamiento y su desterritorialización permanente, que el artista Vasco Szinetar (Venezuela, n1948-) utiliza al formato del Fotolibro, no sólo como un espacio de localización de imágenes evocadoras de una situación o de la fisicidad del recuerdo a través de su representación fotográfica, pues el texto visual ya no es pensado a la manera de los libros de artista, provenientes de las décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado, en las que el formato del libro se convertiría en un espacio elástico, expositivo, de circulación de proposiciones, informaciones y descripciones, en el que *“se asignaban espacios para la publicación de textos y fotografías o para la realización de obras de arte especialmente diseñadas. (...) centrando, la atención en las complejas relaciones entre el concepto artístico, el objeto arte y el medio de representación”*¹².

Discusión, que para ese entonces, abriría los espacios de contención a otros discursos visuales de carácter marginal, que apoyados por los medios de

¹⁰ Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005, 28.

¹¹ Guasch, Anna Maria, *Arte y Archivo*, 180.

¹² Harrison, Charles y Wood, Paul, “Modernidad y modernismos”, en Harris, Harrison, Frascina, Wood (Eds.), *La Modernidad a debate. El arte a partir de los cuarenta*. Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 1999, 201-205.

reproductibilidad hallarían un campo fructífero de emplazamientos diversos, dentro de los textos, y donde la creación fotográfica hallaría una novísima posibilidad expresiva en tanto la

“transformación subliminal de nuestra imaginación temporal –que– ha generado una desterritorialización así como una reterritorialización de la memoria: algo que hasta ahora se le ha escapado al análisis crítico de la memoria y la historia’, proceso que sostiene y justifica la existencia de palimpsestos de la memoria que se hallan en un flujo constante, agregándose y borrándose en su tránsito a través del tiempo”¹³

Cuerpo de exilio (2013) emerge en medio de una independencia propia, de una memoria orientada por los residuos imaginales que la configuran en tanto a su política y a su noción del exilio, pues más allá del álbum, del catálogo o de la revista ilustrada, las imágenes de Szinetar no deben ser entendidas como el soporte en el cual se exhiban una serie de experiencias visuales a gusto de un consumidor, sino que las mismas devienen en una obra en sí mismas, dentro de una conjunción de cualidades entre concepto y objeto, entre los palimpsestos y su continuo fluir, inseparables, pues, todos los elementos expuestos configuran una narración en la que se expanden las múltiples formas imaginales de una realidad particular, en las que surge la coherencia dada por un autor/fotógrafo/archivista, y donde el principal contenido se encuentra en la narración fotográfica, hilvanada desde una particular toma de posición sobre las imágenes que constituirán el cuerpo del texto visual.

Es en el sentido de posicionarse dentro de una narrativa propia y común a otros que Szinetar halla y utiliza al Fotolibro como el lugar idóneo en el cual colocar y vaciar la compleja sintaxis de su historia personal (Fig. 1).

¹³ Guasch, Anna Maria, *Arte y Archivo*, 180.



Fig. 1. Vasco Szinetar, *Cuerpo de exilio*, 2013

Un relato fotográfico compuesto por las diversas instancias de un archivo, en el que los documentos individuales y fragmentarios de su experiencia evidencian una subjetividad conducida por múltiples espacios físicos, necesarios de ser cartografiados y mostrados desde una perspectiva en las que el tiempo y la memoria, el cuerpo y el lugar de un exilio se confunden en medio del desplazamiento continuo de las imágenes capturadas, asociadas de una manera aparentemente arbitraria, sin lugar fijo, en deriva permanente, en las que se produce la tensión entre el recuerdo y el temor de lo que está por venir.

Cuerpo de exilio irrumpe en el campo de los textos visuales, de los Fotolibros, como un espacio para historiar narraciones diversas que si bien surgen de una individualidad, se manifiestan dentro de colectivos sociales disímiles, en medio de una actualidad que se encuentra en desplazamiento continuo, y en la que las imágenes desnudan y priorizan situaciones que trascienden nuestro modos de mirar cotidianos (Fig.2)

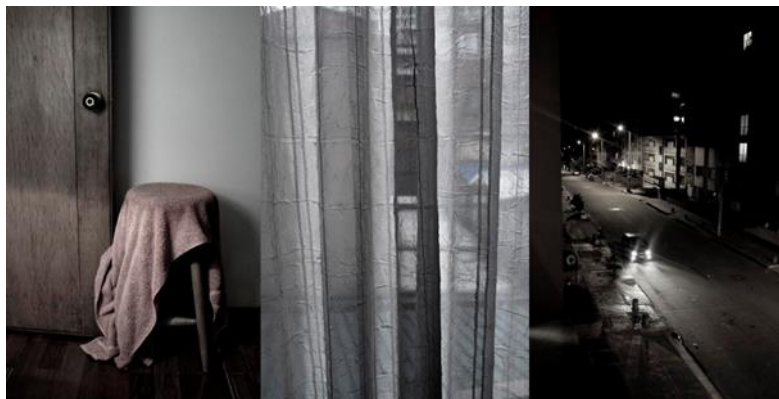


Fig. 2. Vasco Szinetar, *Cuerpo de Exilio*, 2013

Szinetar abre múltiples y diversas lecturas como documento reflexivo, pues el mismo aparece desde otro orden de archivo, que no apuesta a calificaciones geográficas o lugares precisos, ya que él, como variable específica de la historia, parte de una vuelta hacia su interior con la cual conduce a las imágenes y sus sintaxis al estar en la mirada y el conocimiento de otros, dentro del cuestionamiento de sí mismo y de su desplazamiento, en el que asume el papel del autor/fotógrafo/archivista, del que realiza, capta y colecta imágenes por medio de la estrategia en la que

“intencionadamente no da ejemplos. Considera que hasta hace poco no ha cesado de darlos, incluso si él mismo no sabía en ese momento que eran ejemplos. Ahora, el único ejemplo formal que analiza es empleado expresamente para inquietar: una serie de letras que trazo al azar o que transcribió en el orden en el que aparecen en el teclado de la máquina de escribir.”¹⁴

Cuerpo de exilio se aparta por completo del corpus de trabajo desarrollado por Szinetar, basado en el *“el retrato y autorretrato especular que junto a grandes figuras de la intelectualidad mundial ha desarrollado desde los años ochenta”¹⁵*, se aleja por completo de las intencionadas imágenes conjuntas realizadas en locaciones despojadas de toda aura o nobleza, espacios poco usuales para fotografiar a importantes personajes, pues ya cansado de dar ejemplos, Szinetar penetra otro ámbito de la discursividad visual, que deja de lado el fácil reconocimiento o el divertimento subversivo que aparece en esa carcajada que se infunde en el fondo de sus retratos/autorretratos.

“Vasco Szinetar ha dado un salto. Como quien se atreve desde un tren en movimiento, sin saber a dónde le conducirá, ha dado un salto. Durante décadas Szinetar ha perseguido la mirada de los hombres. Los ha retratado y de ese insistente perseguir a personalidades de las artes, la literatura y la política, ha surgido una obra de excepción, que no sólo ha recibido elogio de la opinión experta, sino que sus retratos –su acopio se cuenta por miles y miles–

¹⁴ Deleuze, Gilles, *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987, 28.

¹⁵ González, Lorena, “El cuerpo delator. Algunos apuntes sobre la serie *Cuerpo de exilio* de Vasco Szinetar”, en *Cuerpo de Exilio*, (Cat. expo), Fundación Cultural Chacao, Caracas, 2013, 9.

, a través de las muchas articulaciones del periodismo, ha llegado al espectador no especializado."¹⁶ (Figs.3, 4 y 5)

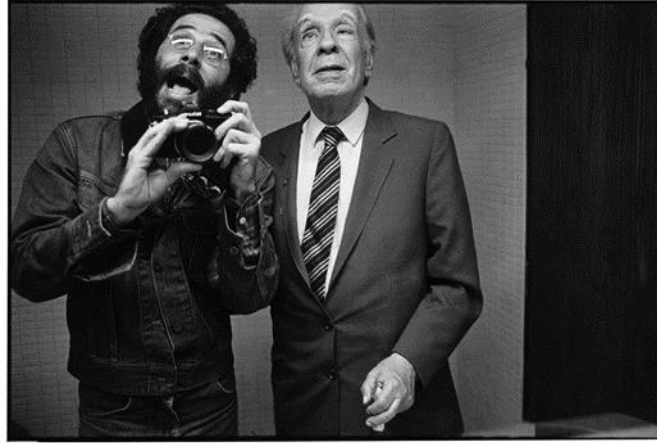


Fig. 3. Vasco Szinetar, *Frente al Espejo*- Jorge Luis Borges, 1982



Fig. 4. Vasco Szinetar, *Frente al Espejo*-Robert Rauschenberg, 1985

¹⁶ Rivera, Nelson, "Salto sin final previsible", en *Cuerpo de Exilio*, (Cat. expo), Fundación Cultural Chacao, Caracas, 2013, 12.



Fig. 5. Vasco Szinetar, *Frente al Espejo-Enrique Vila-Mata*, 2001

La narración de *Cuerpo de exilio* se moviliza en una dirección contraria a la establecida por Szinetar anteriormente, ahora aparece otro orden de archivo, no conocido, con la capacidad de dificultar la comprensión directa ante la presencia de imágenes desconcertantes que operan sobre el horizonte de nuevas narraciones, en las que las imágenes fotográficas como documentos se encuentran abiertas a la posibilidad de otras opciones que las seleccione y las recombine, con la intención de generar una narración visual diferente, dentro de un corpus, igualmente diferente, y como consecuencia con nuevas sintaxis y significados.

En este sentido, *Cuerpo de exilio*, lejano de ser una narración directa o documental del desplazamiento, del exilio como temática fundamental, determina en su organicidad una fragmentación visual coherente, basada en la visión inquietante de otro orden imaginal, atravesado por los recuerdos de espacios, de lugares y de una corporeidad, la propia, como centro de enunciados seleccionados al azar, que pueden conducirnos a presenciar el desenmascaramiento de lugares ocultos por la deriva de una memoria incapaz de imponer una dirección única, sino múltiples caminos de exploración de depósitos de imágenes con una alta probabilidad combinatoria, en la cual se narra una historia fragmentaria.

Cómo entonces pensar en realizar una historia del exilio desde una dinámica del documento privado, montado, manipulado en el deseo de alterar los discursos establecidos, de hacerlos evidentes desde la persistencia y la obsesión del ver que oculta y desoculta, al discurso de las imágenes como documento, en tanto a la

recuperación de un tiempo personal concebido como variable histórica capaz de contener en lo que dice

*“su rareza de hecho se debe a que una frase niega otras, **–una imagen niega a otra–**impide otras, contradice o reprime otras frases **–otras imágenes–**, de suerte que cada frase **–cada imagen–** se ve todavía engrosada con todo lo que no dice, con un contenido virtual o latente que multiplica su sentido y que se presta a la interpretación, formando un «discurso oculto», verdadera riqueza de derecho”¹⁷.*

Es en esa rareza del discurso, de lo oculto, que Szinetar en su concepción de narración visual fragmentaria, ubica imágenes que se corresponden unas con otras, dependiendo de un complejo proceso mental, expandido, en la articulación de los recuerdos y las memorias de su exilio. Un exilio pensado en el accionar del desplazamiento propio, del que sólo se muestran restos, residuos, ante la comprensión de que

“‘exiliarse no significa únicamente cruzar fronteras, sino que es algo que crece y madura en el fuero interno de los exiliados, que los transforma y que acaba convirtiéndose en su destino’. Hay algo positivo (o al menos la oportunidad de que así sea) entre toda esa apariencia oscura y desmoralizante de soledad, abandono y alienación. La pérdida misma de esa posibilidad de inclusión confortable, armoniosa y sin problemas en el espacio circundante, y la imposibilidad de sentirse en casa dentro de ese espacio tan próximo y, a la vez, tan distante, tan distinto de la topografía memorizada de los territorios dejados atrás, pérdida e imposibilidad ambas que tanto atormentan a los exiliados o a los refugiados (...)”¹⁸

La dualidad presente entre pérdida e imposibilidad, cercanía y lejanía, marcan la narración de un exilio individual en el que las secuelas del abandono de lo propio surgen a través de las imágenes fotográficas, fragmentarias y yuxtapuestas, dispuestas desde el archivo de los recuerdos y de las memorias, de las que el artista convertido en la centralidad expresiva de una variante histórica individual afirma:

“Fue en la habitación del hotel en el que viví por largo tiempo donde comenzó a surgir este trabajo que evoca ese sentimiento de extrañamiento. Incluso tiene

¹⁷ Ibid., 27. Las negritas son nuestras.

¹⁸ Bauman, Zygmunt, *Vida Líquida*, Paidós Estado y Sociedad, Buenos Aires, 2013, 181-182.

que ver con esas etapas que el hombre va dejando atrás, porque cuando pasas de la infancia a la adolescencia estás exilado de esa zona cálida, de lo materno. Lo mismo sientes cuando tienes que irte de tu país”¹⁹

El marcharse, el exiliarse de manera involuntaria y obligatoria causa el desprendimiento de una individualidad, que a través del medio fotográfico genera

“(…) un relato fragmentario, mono o polifónico, quebrado, plagado de ausencias y de recién llegados, (...) nuevos hogares, y muchas referencias a nuevos contextos culturales –y donde– El exilio es la experiencia del desplazamiento; la suspensión de una temporalidad y el inicio de otra que tiene la particularidad de estar quebrada, incompleta: comienza en un sitio, se interrumpe, vuelve a comenzar en otro. Ese quiebre se transluce en las fotografías y es lo que con el tiempo dispara búsquedas que tienden, desde la imagen o desde el relato, a completar acontecimientos e hilar continuidades.”²⁰

Continuidades que se presentan en espacios diversos, pues el encadenamiento de los recuerdos, de lo extrañado, ya no encuentra un asidero físico, sino que se halla en el ejercicio de una mnemónica compleja, de sintaxis polifónica, de retazos unidos en el montar y desmontar imágenes a conveniencia de una memoria dada por los documentos captados en imágenes fotográficas, recolectadas y concebidas como focos de territorios y temporalidades

“entrecruzadas por ritmos disímiles y contradictorios que pugnan en el desarrollo del tiempo. La memoria no es el pasado consignado en una narrativa histórica dueña de su sentido (único y definitivo) sino una temporalidad inconclusa abierta a múltiples reescrituras del pasado”²¹

De allí, que el exilio de Szinetar se nos presente dentro de una cartografía disímil, de espacios geográficos y urbanos inconclusos, del reflejo de objetos cotidianos, de lugares imposibles de ser visualizados por medio de elementos conocidos de fácil

¹⁹ Morón, Jessica, “Vasco Szinetar retrata su exilio”, en *El Universal*, Caracas, 2 Oct. 2013, <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/131002/vasco-szinetar-retrata-su-exilio>, (Consultado 14/04/2016)

²⁰ Guembe, María Laura, “Fotografía, identidad y exilio. Algunas cuestiones filiales”, en *areadefoto*, 2009, <http://areadefoto.sociales.uba.ar/fotografia-identidad-y-exilio-algunas-cuestiones-filiales/>, (Consultado 10/04/2016)

²¹ Cortés G., José Miguel, “Llocs de la Memòria/Lugares de la Memoria”, en: *Lugares de la Memoria*, (Cat. expo), Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Espaid’ArtContemporani de Castelló, Castellón, 2001, 25

clasificación. Sólo fragmentos que tratan de hilar una experiencia en soledad, ante una definición personal, abierta, que nos traslada de un espacio a otro en la presencia de una imagen corporal fragmentada, quebrada y relacionada con espacios físicos sugeridos, conducidos por la necesidad de anclaje a algún lugar de sentido, en el que la pérdida simbolice lo sucedido por el desarraigo forzado, en la transformación continua tanto de los paisajes físicos como de los emocionales, capacitados para conducir a un exiliado, como Szinetar, a la condición autor/fotógrafo/archivista, centrado en la estrategia de un orden distinto de las imágenes colocadas en el espacio del Fotolibro, y donde las imágenes cumplen con una memoria capacitada para instaurar los recuerdos desde la distorsión que hace posible generar

“una coherencia interesada en aquello que le conviene recordar, acorde con las necesidades psíquicas de cada sujeto. Se trata por tanto de una memoria tendenciosa y manipuladora, muy alejada del principio de objetividad que se reconoce al documento fotográfico. Por añadidura, no recordamos un suceso, sino su reconstrucción mental, con sus omisiones y manipulaciones interesadas, pero de las que no somos conscientes. Y cada vez que lo recordamos de nuevo, recordamos en realidad su última versión o elaboración”²²

Cuerpo de exilio, en tanto representación abierta de territorios ausentes e inestables, exterioriza la ambigua narración del cuerpo como certeza del desplazamiento. Una corporeidad obligada a marcharse, a mostrarse como variable de su propia historia, la cual es reconstruida desde una memoria que arma continuamente su propio archivo, lejano de toda objetividad, ya que en ese andamiaje se nos presenta la última elaboración de los recuerdos difusos en los que Szinetar intencionadamente no muestra el abatimiento o los desarraigos producidos por el exilio como desplazamiento político o ideológico, sino que desde una visión personal pretende *“generar espacios dialógicos donde se abren nuevas formas de conocimiento e interdependencia”²³* sobre los conflictos que rodean al exilio como desplazamiento involuntario, en el que el sujeto constituye su propia historia (Fig. 6)

²² Gubern, Romá: “Les desmemorièries de la memòria. Las desmemorias de la memoria”, en: *Lugares de la Memoria*, 209-213.

²³ García Canclini, Néstor: *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, kats conocimiento, México D.F., 2011, 122.



Fig. 6. Vasco Szinetar, *Cuerpo de exilio*, 2013

En esta dirección, Szinetar con sus imágenes exiliares no muestra la preocupación por marcar la especificidad del desarraigo como problemática con los poderes imperantes en su territorio de partida, o de los límites territoriales, ni de los recuerdos familiares próximos a un registro documental, fehaciente y real; no evidencia la cultura a la que accede en su exilio, sino que elabora relaciones fragmentarias, contrastantes, que hallan su asidero en las huellas de sí mismo, en la afectación corporal de una soledad significada como experiencia de apertura ante la multiplicidad del registro fotográfico, como documento de investigación histórica, ubicado en la invención de redes cognitivas capaces de generar otra narrativa del exilio (Fig.7).



Fig. 7. Vasco Szinetar, *Cuerpo del exilio*, 2013

De allí, que las narraciones sobre el exilio y la proporcionada por Szinetar nos conduzca a la necesidad de evidenciar el cómo *“narrar, traducir indecisiones y enigmas, hacer visible la tensión entre arraigos y viajes”*²⁴, entre imágenes y las posibilidades de hacer historia con ellas en medio de la definición de giros narrativos no expresos, ni fácilmente identificables, pues éstos parten de un archivo dispuesto a utilizarse de manera continua dentro de diversas perspectivas combinatorias, en las que se hace patente la relación dialógica entre memoria e imagen, entre imagen e imagen, entre fragmento y fragmento discursivo, entre individualidad exiliada y las coincidencias del exilio como hecho histórico, a través de superarse unas a otras, dentro de la acción de

*“establecer secretamente en relación: de esa forma se duplica lo que está inscrito con otra inscripción, que constituye sin duda un sentido oculto, pero que sobre todo no inscribe la misma cosa ni tiene el mismo contenido. Esas dos actitudes extremas indican más bien los dos polos entre los que oscilan la interpretación y la formalización (...) Una extrae un sobre-dicho de la frase, la otra un ‘no dicho’”*²⁵. (Fig.8)



Fig. 8. Vasco Szinetar, *Cuerpo del exilio*, 2013

Evidencias que surgen en *Cuerpo de exilio* en lo no dicho y lo sobreexpuesto del giro narrativo dado por Szinetar en su construcción visual, en la que la calificación del exilio comprendido en un saltar a fuera, transcurre más allá de lo inscrito como tal,

²⁴ *Ibid.*, 122.

²⁵ Deleuze, Gilles, *Foucault*, 41.

ante la obligatoriedad de marcharse, ya que la narración visual expresa la consciencia de un devenir incierto, en el que la expulsión es asumida por medio de los fragmentos de una supervivencia marcada por el desasosiego.

b) *El Cuerpo como narrativa: Vasco Szinetar*

La presencia de la memoria, de los recuerdos, como elaboración discursiva en estados exiliares conduce la exigencia de hallar un lugar de ubicación con el cual identificarse, o por lo menos sentirse seguro en medio de la deriva del desplazamiento a la que se ha visto obligado, y donde su existencia ha encontrado un cambio de sentido ante la que debe tomar consciencia, una consciencia dramática llena de estados de angustia, donde

“Nace, como contrapartida, la necesidad de crear o recrear la idea o el hecho real de la patria a través de un proyecto, siempre comprometido y voluntarioso, de mantener vivos los ideales y los principios de identidad.

Como consecuencia de la expulsión, el exiliado sufre el hecho de la desposesión y la ausencia. Como sujeto expulsado de la casa-tierra (...) se le impone un nuevo espacio vital que para él siempre será ruptura y extrañeza. Vive angustiosamente un sentimiento de extranjería al vivir en una tierra extraña con la que, inicialmente por lo menos, no se identifica. Bajo estas circunstancias, la persona experimenta la primera condición de expulsión: el desarraigo”²⁶.

La condición de desarraigo marca en el relato visual de *Cuerpo de exilio* el centro de una narrativa microhistórica, individual, presentada en la secuencia visual desde la persistencia del cuerpo como elemento principal de lugaridad. Allí Szinetar encuentra el único espacio de seguridad, en sí mismo, pero manifestado en la angustia del desprendimiento, del ser lanzado fuera del vientre a un lugar en el que no se reconoce y del que sólo muestra capas fragmentadas de imágenes, unidas por el débil hilo de la memoria y de la evocación centradas en su corporeidad como multiplicidad narrativa (Fig.9).

²⁶ Ascunce, José Ángel, “Exilio y Emigración. De la experiencia del emigrante al compromiso del exiliado: Amado Alonso y Ramón de Belausteguigoitia”, en González de Garay María Teresa y Díaz-Cuesta José (Eds.), *El exilio literario de 1939, 70 años después*, Universidad de La Rioja, Logroño, 2013, 168.



Fig. 9. Vasco Szinetar, *Cuerpo del exilio*, 2013

Szinetar se muestra así mismo como intérprete de su historia, sus imágenes narran la derrota de lo que significa ser exiliado como individualidad, en momento alguno se refiere a una ideología política, o a la expresión sobre las razones de su obligada expulsión, sólo él aparece como evidencia, en presencia o en ausencia, sólo restos y fragmentos del archivo que ha decidido generar como documento de su experiencia.

En este sentido, *Cuerpo de exilio* manifiesta en su narración el fluir inseguro del exiliado a través de una dignidad mantenida en el recuerdo del mismo artista, que ha tomado el medio fotográfico y al Fotolibro como el espacio representativo con el cual vehicular la nostalgia de la historia que le precede. Acción con la que es imposible atrapar al exilio como un hecho tangible, pues nos conduce por un devenir incesante de trozos, archivos contruidos desde variables microhistóricas individuales, con las cuales logra la dispersión de su mirada y de la nuestra sobre el hecho traumático, de la obligación de crear otra historia personal distinta a la que le hubiese tocado vivir en situaciones normales (Fig.10).



Fig. 10. Vasco Szinetar, *Cuerpo del exilio*, 2013

De allí, que la visión del exilio, estructurada por Szinetar, se encuentre en medio del vacío permanente que produce el discurso inconcluso de lo no reconocido fácilmente. Su cuerpo como lugar es un espacio sin lugar, que continuamente pretende descubrir un arraigo hecho imposible, desencantado, angustiado, donde la serenidad es contrapuesta al desasosiego y donde “cada una de estas imágenes, cada uno de estos ensamblajes, rechaza la síntesis. Quizás, (...), diré que repudia todo intento de ser apresadas por la vocación unilateral y aplastante que subyace en la frase o en el párrafo”²⁷, pues nos encontramos ante otro orden de archivo en el que las definiciones únicas son imposibles, ya que Szinetar dispone sus fragmentos visuales y narrativos a partir de las estrategias del autor/fotógrafo/archivista en las que se actúa desde de la definición de

“El nuevo archivista anuncia que ya sólo considerará enunciados. No se ocupará de lo que de mil maneras preocupaba a los archivistas precedentes: las proposiciones y las frases. Desdeñará la jerarquía vertical de las proposiciones que se escalonan unas sobre otras, pero también la lateralidad de las frases en la que cada una parece responder a otra. Móvil, se instalará en una especie de diagonal que hará legible aquello que por lo demás no se podía aprehender, los enunciados, precisamente. ¿Una lógica atonal? Es normal sentirse inquieto”²⁸.

²⁷ Rivera, Nelson, “Salto sin final previsible”, 14.

²⁸ Deleuze, Gilles, *Foucault*, 27-28.

La transmisión de un cuerpo que transluce su importancia histórica desde el enunciado del exilio, y no desde las historias establecidas sobre el mismo. Cuerpo propio, experimentado en la sensación particular e individual de la pérdida de la organicidad de sus miembros, pues de él sólo se muestran desplazamientos, que dentro de una lectura diagonal dramática de alienación, surge la consciencia de una existencia que ha perdido y carece de lugares precisos de identificación.

De esta manera, el cuerpo de Szinetar, como espacio de residuos fragmentados del exilio, activa una historia corporal por adición, de él como ausencia/presencia y del espacio público/privado que le contiene, en el que admite que su representación exiliar es una incidencia trágica, experimentada en soledad *“desde una perspectiva de relación sujeto-mundo, tratamiento exterior, hecho del desarraigo, el ser ajeno al medio y desde un punto de vista de relación sujeto-sujeto, tratamiento interior, hecho de la alienación, al ser ajeno a sí mismo”*²⁹ (Fig.11).



Fig. 11. Vasco Szinetar, *Cuerpo del exilio*, 2013

Szinetar, como autor de su propia historia, no se reconoce como sujeto o ser completo, en medio de un extrañamiento determinado por el ejercicio del estar fuera, de ser extraño, y *“con el doble sentido de foraneidad física, “destierro a país extranjero”, y foraneidad espiritual “sentimiento de una realidad emocional que no es la propia y habitual”. El exiliado es, por tanto, un extraño al medio y un extraño a sí mismo. El exiliado vive y se define a sí mismo en el “extrañamiento”*³⁰ y de allí los

²⁹ Ascunce, José Ángel, “Exilio y Emigración”, 169.

³⁰ Ibid., 169-170

intencionados retazos de las imágenes con las que ha sido realizada la narración visual (Fig.12).



Fig. 12 Vasco Szinetar, *Cuerpo del exilio*, 2013

Una narración extraña, en apariencia perturbada por el sentido del no reconocimiento de sí mismo, en la que el cuerpo funciona como soporte significativo del desacomodo de la organicidad emocional, que implica el traer a la fisicidad de la fotografía, como documento, la experiencia, los recuerdos, las acciones capaces de establecer otras lecturas en tanto la obligatoriedad del desarraigo como sintaxis alterada de *“estrategias representativas –narración, fragmentación y transformación (...)– realizadas a través de la fotografía (...) –o del Fotolibro– de los que autor se sirve para retener una determinada actuación/visualización’ del cuerpo”*³¹, como lugaridad de la deriva.

Cuerpo de exilio rebasa el sentido documental de la imagen exiliar, pues la narración se encuentra en la ausencia de referentes precisos, sólo enunciados recortados, montados, ensamblados, centrados en la autoridad de un nuevo archivista, capaz de mostrarnos la historia del desarraigo desde una perspectiva multifocal, ambigua, metafórica, precisa de un cuerpo concebido como soporte de

³¹ Cruz, Sánchez, Pedro A., Hernández-Navarro, Miguel Á: “Cartografías del Cuerpo (Propuestas para una sistematización”, en Cruz, Sánchez, Pedro A., Hernández-Navarro, Miguel Á. (Eds.), *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, 2004, 18. Las negritas son nuestras

su historia, de su relato, "que muestran "su apertura al mundo" a lo largo de un espacio de tiempo lo suficientemente considerable como para que se perciba su despliegue, "su exteriorización""³² (Fig.13)



Fig. 13. Vasco Szinetar, *Cuerpo del exilio*, 2013

En este sentido, *Cuerpo de exilio* traslada la exteriorización de unidades narrativas particulares, conducentes a una lógica de sentido sobre la afectación exiliar de un cuerpo en estados de anomía, desenfocado, desarticulado, incompleto, capaz de manifestarse como alegoría en su continuo desvanecimiento. Debido a que su individualidad ha sido borrada, expulsada y fragmentada, pero en esa desintegración corporal el autor/fotógrafo/archivista logra una lógica atonal orgánica, en la que manifiesta una autonomía que le permite evidenciar diversos niveles de su historia, que percibidos a través de la imagen, y narrados por medio de ella, nos dirigen al conocimiento de una individualidad que se encuentra más allá de las historias oficiales, que plantea en su discurso corporal la unión insatisfecha con el espacio que le rodea y con el cual ha chocado al ser expulsado.

Cuerpo, como el de Szinetar, que se deconstruye para dar paso a una transformación continua de la narración visual, imposible de determinar en una imagen fija y donde "la representación del cuerpo, no es para significar la narración como el escenario en el que se desarrolla una trama predeterminada, un argumento

³² Ibid., 29

fuerte e inexorable, sino muy al contrario, como aquella maquinaria desprovista de un sistema de retroalimentación casual y no condicionada, por "la disciplina representativa" impuesta por ningún referente"³³, en cuanto a la disolución de espacios y de él mismo como sujeto de su propia historia (Fig.14).

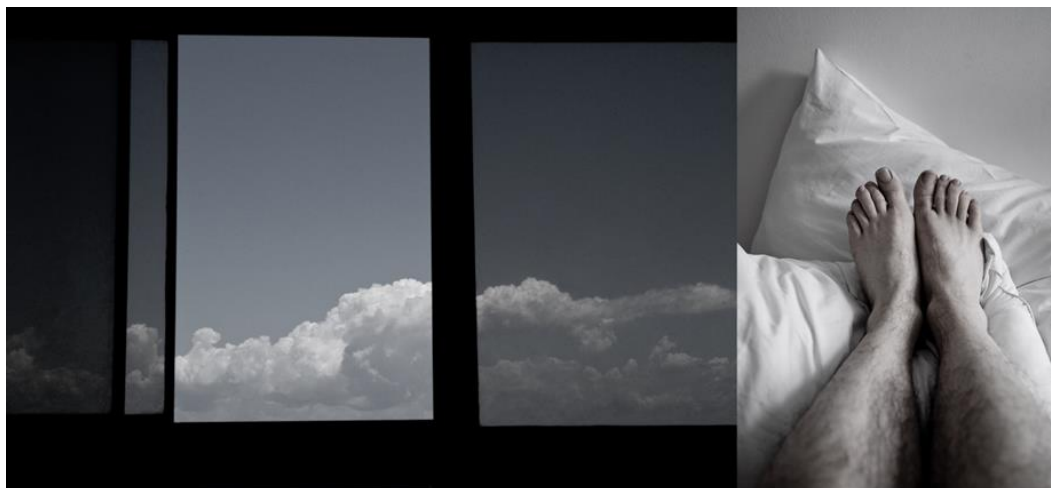


Fig. 14. Vasco Szinetar, *Cuerpo del exilio*, 2013

Cuerpo de exilio es la narración de un cuerpo que se encuentra consigo mismo, en medio de una posibilidad de ser visto y considerado dentro de múltiples formas de interrogación producidas de forma continua por los desarraigos que la fisicidad y la interioridad del sujeto padecen, de igual manera, desarreglos diversos, posibles de ser articulados en medio de la fragmentación originada por los desplazamientos, que sólo dejan recuerdos y memorias que no gozan de la condición de hallar un anclaje definitivo, pues todo origen se ha perdido al asumir el extrañamiento como transformación vital.

Consideraciones finales

La existencia de otros documentos, de otras narrativas, ajenas a la historia oficial, nos conduce al conocimiento y a la observancia de distintos tipos de formas expresivas/visuales, en este caso el Fotolibro, que manifiestan en sus contenidos significantes la presencia de formatos historiables sobre problemáticas, no sólo

³³ Ibid., 30.

actuales sino también humanas, como lo es el caso de los exilios y los desplazamientos forzados que sacuden tanto a individualidades como a las colectividades sociales.

La necesidad de hacer expresa la experiencia del exilio genera en Vasco Szinetar el andamiaje de un archivo fragmentado de imágenes, en el que múltiples citas emocionales y mnemónicas se juntan, se yuxtaponen sin asidero, en la ausencia de territorios definitivos, en movilidad continua, capaces de generar una intromisión en la que emerge un material histórico oculto, subjetivo, que busca continuamente enunciarse como pieza de una historia de la que forma parte y en la que su archivo configura una lógica de recuperación del recuerdo.

De allí, que *Cuerpo de exilio* parta de la deconstrucción/construcción de un autor/fotógrafo/archivista que decide su propio alfabeto imaginal de articulación, sus propios enunciados, dentro de un orden de memoria que acude de manera continua e inesperada a la libertad que le proporciona su condición inestable de desarraigo, de la cual sólo informa lo que él desea como estado de ausencia/presencia. No existen territorios o geografías delimitantes, su cuerpo es su centro, y de allí que Szinetar manifieste la precisión ambigua de un relato individual, centrado como variable histórica del exilio, de su particular exilio, en el que los fragmentos fugaces configuran una narratividad que debe ser desocultada desde las imágenes, no desde la especificidad del exilio y sus definiciones.

En este sentido, Szinetar logra atravesar las fronteras de sus propias imágenes, pues él exhibe y concientiza su condición de desarraigo, de sujeto exiliar, de la que nunca podrá separarse, pues ha nacido con ella, y en ese atravesar se encuentra en medio de un continuo extrañamiento que le dota de una mirada singular sobre su situación y la de los territorios donde se ubica.

Szinetar en sus imágenes, actúa como el autor/fotógrafo/archivista de sí mismo, de su extrañamiento, distanciado e interrumpido de sus lazos familiares, sociales y culturales, la única seguridad que posee es su imagen fragmentada, separada, diluida, significada en el seccionar su cuerpo, en los lugares públicos y privados de los que manifiesta la precariedad de no hallarse, pues las imágenes presentes en *Cuerpo de exilio* funcionan en la interiorización de una formulación de existencia en soledad, decidida a ser exteriorizada de manera enfática, donde el extrañamiento y alienación de la distancia desplazada en la obligatoriedad, producen una narrativa ensimismada de la que brotan junturas de imágenes, de

recuerdos y memorias en espacios discontinuos, en cartografías impuras o depuradas y que continuamente se han readecuado en el archivo realizado por el artista.

El formato impreso en el que se ha vaciado la narración de *Cuerpo de exilio* va más allá de un documento como documento, va más allá del archivo tradicional, catalogado y ordenado. Él en sí mismo es un reto al olvido ocasionado por el exilio, es la necesidad visual de vencerlo desde la imagen, pensada y accionada por Szinetar en la revisión de él mismo como variable histórica, como sujeto dueño de su propio archivo exiliar, y todo es logrado a través del interrogatorio permanente de su condición inestable en el traspaso de fronteras, de territorios emocionales, de límites probados, visualizados por una mirada singular, que como la de Szinetar dispone de una narración carente de linealidad, de ubicación específica. En *Cuerpo de exilio* se nos presenta una forma abierta de lectura, reposicionable, que evidencia la posibilidad de significantes abiertos sobre la experiencia humana, individual, de un relato exiliar en continuo extrañamiento, y a su vez, nutrido por una diversidad de tránsitos sensibles de establecer otras simbolizaciones, otras representaciones factibles de ser reordenadas, recombinadas dentro de las historias del exilio.

Debido a que abierto el archivo de la memoria exiliar, por el autor/fotógrafo/archivista lo que se nos presenta son girones de recuerdos, de relatos incompletos, de imágenes fragmentadas, de cuerpos desplazados, con los cuales se tejen otros puentes de narración histórica capaces de transformar las fronteras dentro de cartografías añoradas, con las cuales transgredir la disposición de los lugares, traicionar a los órdenes y a las definiciones establecidas, en medio de la movilidad continua del sujeto desplazado en permanente transformación, y en el azar que le permitió a Szinetar en su condición de exiliado, narrar su historia, unir sus fragmentos, yuxtaponerlos, en la imagen del nuevo archivista como forma renovadora de sus documentos, dentro de tiempos y espacios discontinuos de elaboración de enunciados de sí mismo, de sus experiencias. Espacio propio concebidas como existencia pura en la exigencia de ser narradas desde la interioridad del estar afuera, y donde ese afuera del desplazado ha de poseer un lugar que continúe alterando a los enunciados dentro de la capacidad narrativa de las imágenes que evidencian la totalidad de un fragmento de la existencia que se encuentra consigo misma.

Fecha de recepción: 03/10/16
Aceptado para publicación: 03/05/17

Referencias Bibliográficas

- Álvarez Miladys, “Vinc a quedar-me. La repercusión del tema migratorio en las exposiciones de arte contemporáneo”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, No. 15, 2008.
- Ascunce, José Ángel, “Exilio y Emigración. De la experiencia del emigrante al compromiso del exiliado: Amado Alonso y Ramón de Belausteguigoitia”, en González de Garay María Teresa y Díaz-Cuesta José (Eds.), *El exilio literario de 1939, 70 años después*, Universidad de La Rioja, Logroño, 2013.
- Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, en *alejandriadigital*, <http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2016/02/Peque%C3%B1a-historia-de-la-fotograf%C3%ADa.pdf>, (Consultado 02/04/2016).
- Bauman, Zygmunt, *Vida Líquida*, Paidós Estado y Sociedad, Buenos Aires, 2013.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2005.
- Cortés G. José Miguel, “Llocs de la Memória/Lugares de la Memoria”, en *Lugares de la Memoria*, (Cat. expo), Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Espaid’ Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2001.
- Cruz, Sánchez, Pedro A., Hernández-Navarro, Miguel Á., “Cartografías del Cuerpo (Propuestas para una sistematización)”, en Cruz, Sánchez, Pedro A., Hernández-Navarro, Miguel Á. (Eds.), *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Fontcuberta, Joan, “El hechizo del Fotolibro”, *Babelia*, 2011, http://elpais.com/diario/2011/12/17/babelia/1324084335_850215.html, (Consultado 06/04/2016)
- García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, kats conocimiento, México D.F, 2011.
- González, Lorena, “El cuerpo delator. Algunos apuntes sobre la serie Cuerpo de exilio de Vasco Szinetar”, en *Cuerpo de Exilio*, (Cat. expo), Fundación Cultural Chacao, Caracas, 2013.
- Guasch, Anna Maria, *Arte y Archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 2011.
- Guasch, Anna Maria, “La memoria del otro en la era de lo global”, *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/index>, (Consultado 05/03/2016).
- Guasch, Anna Maria, “Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar”, *Materia 5*, Barcelona, 2005.

- Gubern, Romá, “Les desmemòries de la memòria. Las desmemorias de la memoria”, en *Lugares de la Memoria* (Cat. expo), Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Espaid’ Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2001.
- Guembe, María Laura, “Fotografía, identidad y exilio. Algunas cuestiones filiales”, en *areadefoto*, 2009, <http://areadefoto.sociales.uba.ar/fotografia-identidad-y-exilio-algunas-cuestiones-filiales/>, (Consultado 10/04/2016).
- Harrison, Charles y Wood, Paul, “Modernidad y modernismos”, en Harris, Harrison, Frascina, Wood (Eds.), *La Modernidad a debate. El arte a partir de los cuarenta*. Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 1999.
- Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Morón, Jessica, “Vasco Szinetar retrata su exilio”, en *El Universal*, Caracas, 2 Oct. 2013, <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/131002/vasco-szinetar-retrata-su-exilio>, (Consultado 14/04/2016).
- Ortega Salgado, Cynthia, “El fragmento como creador de sentido en la era de la transparencia”, Chaves Sienra, Sofía, Pérez García, Adriana, Rodríguez Torres, Leonardo, Mojica Arias, Juan (Comp.), *La imagen como pensamiento*, Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Artes, México D.F, 2014.
- Paulo Heloisa, “Memoria y exilio: la difícil tarea de recuperar vidas olvidadas”, *Trocadero*, nº 25, 2013.
- Pérez Vejo, Tomás, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, *Mem. soc*, Bogotá, 16 (32), enero-junio 2012.
- Rivera, Nelson, “Salto sin final previsible”, en *Cuerpo de Exilio*, (Cat. expo), Fundación Cultural Chacao, Caracas, 2013.