

El arte de lo irreparable en la obra el entierro de Fernando Foglino

The art of the irreparable in Fernando Foglino's the burial

Resumen

La obra del artista uruguayo Fernando Foglino (Montevideo, 1976) revisita el pasado y lo confronta con la materialidad icónica de las esculturas del paisaje urbano donde actualiza, de una manera lúdica e irónica, una crítica a la construcción de la memoria nacional.

La articulación entre historia, memoria y monumento urbano planteada en sus instalaciones cuestiona los modos de circulación del pasado en el imaginario local. Proveniente de la arquitectura, el artista está habituado a trabajar con modelos computarizados, lo que le permite realizar formalizaciones 3D de los monumentos que interviene *a posteriori*.

Esta propuesta, que lleva más de una década, parecería estar atenta a las temporalidades que atraviesan la iconografía particular de la construcción identitaria de un país vista desde la perspectiva del arte contemporáneo.

El trabajo que nos ocupa es la obra "El Entierro", exhibida en el año 2016 en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo en el marco de la 3ra Bienal de Montevideo.

Mi hipótesis es que Foglino logra, al dar volumen a una fotografía ominosa e inaccesible que está en los archivos de un diario, transformar su recepción atravesándola por visiones fantasmáticas que promueven un distanciamiento reflexivo. La operación en esta obra, entonces, consiste –a través de un distanciamiento que, al decir de Didi-Huberman (2011), nos enfrentaría con la noción de supervivencia entendida como "una expresión específica de la huella", aquello que estaría ubicado "entre fantasma y síntoma"– en llevar las dos dimensiones del plano a la representación volumétrica de la impresión 3D, luego volver a aplanarlos en la pantalla de un circuito cerrado de televisión (CCTV) para de este modo, y en una articulación a priori bastante sencilla, constelar asociaciones que transforman tanto el pensamiento sobre los acontecimientos históricos como los contemporáneos.

Este artista trabaja el trauma de la dictadura y las múltiples violencias sociales de la democracia mediante la deconstrucción discursiva propia del distanciamiento que

provoca la mirada en la intervención de lo archiconocido –y por ende invisibilizado– para el transeúnte cotidiano de la ciudad.

Palabras clave: Arte Contemporáneo; Instalación Sitio Específico; Memoria; Historia; Post-dictaduras Cono Sur

Abstract

The work of the Uruguayan artist Fernando Foglino (Montevideo, 1976) revisits the past and confronts it with the iconic materiality of the sculptures of the urban landscape where he updates, in a playful and ironic way, a critique of the construction of national memory. The articulation between history, memory and urban monument raised in its installations questions the circulation of the past in the local imaginary. Coming from architecture, the artist is accustomed to working with computer models, which allows him to make 3D formalizations of the monuments that he intervenes a posteriori.

This proposal, which has been going on for more than a decade, would seem to be attentive to the temporalities that cross the particular iconography of the identity construction of a country seen from the perspective of contemporary art. The work that concerns us is the work *El Entierro*, exhibited in 2016 in the Hall of the Lost Steps of the Legislative Palace, within the framework of the 3rd Montevideo Biennial. My hypothesis is that Foglino manages, by giving volume to an ominous and inaccessible photograph that is in the archives of a newspaper, to transform its reception through fantastical visions that promote a reflective distancing.

The operation in this work, then, consists - through a distancing that in the words of Didi-Huberman would confront us with the notion of survival understood as "a specific expression of the footprint" that would be located "between ghost and symptom" - in bringing the two dimensions of the plane to the volumetric representation of 3D printing and then flattening them again on the screen of a closed circuit television (CCTV) and in a fairly simple a priori articulation, to open a wide associative constellation that transform the view of both, historical and contemporary events. This artist works on the trauma of the dictatorship and the multiple social violences of democracy, through the discursive deconstruction typical of the distancing caused by the gaze in the intervention of the well-known -and therefore invisible- in the city.

Keywords: Contemporary Art; Site Specific Installation; Memory; History; South Cone Post-Dictatorships

El arte de lo irreparable

¿Sería acaso la vía del síntoma el mejor modo de oír la voz de los fantasmas?
Georges Didi-Huberman (2018)

Fernando Foglino, en sus obras, reelabora el pasado con una vuelta al monumento en la que, al trabajar con la memoria colectiva desde lo icónico, actualiza una crítica a la construcción de la memoria nacional.

La articulación entre historia, memoria y monumento urbano planteada en sus instalaciones cuestiona –a veces de un modo velado, y otras no tanto– los modos de circulación del pasado en el imaginario uruguayo.

Proveniente de la arquitectura, habituado a trabajar con modelos computarizados, realiza formalizaciones 3D de los monumentos urbanos intervenidos *a posteriori*.

Foglino realiza una deconstrucción discursiva propia del distanciamiento que provoca la mirada de la escultura (archiconocida) intervenida.

La suya es una propuesta sostenida en el tiempo que parecería estar atenta a las temporalidades que atraviesan la iconografía particular del país en sus modos de construcción identitaria, aunque vista desde principios del siglo XXI.

Perteneciente a la generación que creció durante la última dictadura militar uruguaya (1973-1985), la memoria es, en sus obras, constantemente interpelada a través del trabajo con el trauma de la dictadura y las múltiples violencias sociales de la democracia.

Con un trabajo mayoritariamente instalativo, sus obras suelen ser híbridas y, aparte de las esculturas, es común que sus propuestas cuenten con proyecciones de video, por ejemplo; pero como también es poeta, la palabra aparece y organiza la materialidad de sus instalaciones a partir de un programa narrativo emparentado con una vuelta crítica al imaginario popular uruguayo.

El artista habla de *instalaciones en proceso*, lo que invita a recibir sus obras como espacios abiertos, porosos y, por ende, inacabados¹.

Esto hace que todo lo que se muestra forme parte de un programa que *remixa* imágenes que son trabajadas en una polifonía irónica y dialéctica.

En “El Entierro²”, realizada en el 2016 durante la 3ra Bial de Montevideo³, lo procesal aparece de manera tácita⁴ en la decisión del artista de poner bajo custodia una fotografía intervenida tal y como “por ley se custodia la Constitución⁵”



Figura 1

Además, en la obra aparecen las voces de dos autores, el poeta chileno Raúl Zurita y el escritor argentino Ricardo Piglia, que funcionan como *un fil rouge* que conduce la lectura de las esculturas en 3D proyectadas en el CCTV y que fueron realizadas a partir de una fotografía aparecida en el diario El País⁶. Esa fotografía retrata a los doce militares que entraron la madrugada del 27 de junio de 1973 al Palacio Legislativo para clausurar la vida democrática en el Uruguay⁷.

Fogolino comenta que realizar la investigación, mientras trabajaba en la obra, resultó ser una tarea bastante ardua ya que tuvo que hacer numerosas gestiones de índole burocrática que, sin embargo, lo recondujeron a una profundización de la problemática a la que se enfrentaba en su propio proceso creativo.

Elijo analizar “El Entierro” porque encuentro una tensión, presente en otras de sus instalaciones, aunque aquí mucho más elaborada, de aquellas temporalidades irresueltas –pero presentes– en el campo de las identidades uruguayas. Además, considero que en el Uruguay contemporáneo es preciso entender, hoy más que nunca, cómo las reminiscencias del pasado perduran más allá de su propio ciclo, y posibilitan apariciones anacrónicas descalzadas de su contexto que ponen en jaque estabilidades asumidas como perdurables e inmutables.



Figura 2

Este es, en cierta medida, el juego que nos propone la producción de Foglino cuando nos invita a pensar en qué sentido estos monumentos e imágenes de la calle o las fotografías censuradas, tan presentes como invisibles, al ser recontextualizadas dinamizan la mirada y nos conducen a la pregunta, a la crítica, al cuestionamiento de lo dado.

De la fotografía y sus fantasmas

(E)stas prácticas parecen elegir, frente a la memoria, la obsolescencia, y frente al recuerdo, la activación de una supervivencia a menudo fantasmal y paradójica.

Florencia Garramuño (2016)

“El Entierro” fue exhibida en el 2016 en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo⁸ en el marco de la 3ra Bienal de Montevideo. La anécdota que da inicio a la obra, según el propio artista, es tomar conocimiento que dentro del edificio del Palacio existía una maqueta de este⁹ que había quedado encerrada e inaccesible en un altillo. Más adelante, cuenta cómo fue que “quedó en su entretela” (del edificio) “metida en un recóndito lugar de intrincado acceso” a medida que la construcción del Palacio a escala real avanzaba y que, por este motivo, es imposible exhibirla actualmente. Por último, explica cómo la única manera de acceder a esta sería rompiendo una parte del techo del edificio y, entonces, señala: “Así son las partes de una misma cosa, cuando se quiebra una, se ha quebrado por la misma herida la otra”.

Fogolino opta por trabajar las imágenes en sentido benjaminiano¹⁰ y en el Palacio donde se *hacen* las leyes elige un corte, un hecho cuya brutalidad en la historia uruguaya es inocultable: el Golpe de Estado de 1973.

Su propuesta tiene como eje la recreación mediante cámaras de vigilancia e impresión 3D de una fotografía, publicada en un diario de la época, que muestra la irrupción de los militares en el recinto legislativo.

Me interesa plantear aquí la hipótesis de cómo, si seguimos lo que plantea Didi-Huberman¹¹ (2011) respecto a las reflexiones de Carl Einstein sobre el cubismo que “al transformar las formas plásticas transforma la visión (...)” (p. 245) y de este modo, “todas las coordenadas de pensamiento” (p. 245), en el caso de “El Entierro” encuentro una *recontextualización* de dicha operación en una puesta de arte contemporánea: Fogolino recupera la fuerza transformadora que Einstein asociaba al cubismo al llevar el plano 2D propio de la fotografía al 3D y genera, a partir del distanciamiento que provoca la visión de las figuras filmadas y proyectadas en el CCTV, la transformación de las coordenadas de pensamiento de quienes miran la pantalla.

Al pasar al volumen de una fotografía ominosa e inaccesible que está en los archivos de un diario, se producen asociaciones transformadoras del pensamiento que inciden tanto sobre acontecimientos históricos como contemporáneos en la vuelta a las dos

dimensiones del plano de la pantalla del circuito cerrado de televisión (CCTV) propuesta por el artista.

Según narra Foglino, en varias oportunidades, con esta elección particular aparece la primera dificultad que tuvo en su proceso de trabajo, a saber, la imposibilidad de acceder a la fotografía del archivo en el diario El País.



Esta situación inesperada lo condujo a una nueva reflexión acerca de la instalación y apareció en su trabajo la noción de las “versiones” como algo “inherente al arte contemporáneo post-internet”. Fue así, entonces, el modo en que a través de la impresión 3D de los militares de la fotografía que encontró en una “versión” que estaba en la Biblioteca Nacional, el artista logra “la recreación de esta imagen, ahora de libre circulación y un disparador de la memoria...” y resuelve, a su vez, el problema de la censura en tiempos democráticos.



Figuras 3 y 4

La fotografía de los militares, que ha dejado de ser la misma a partir de la intervención, muestra la descomposición de aquello que se presentaba inmóvil y absoluto, censurado. “La Patota” ha dejado de ser una foto¹² y se convirtió en un presente volumétrico de lo acontecido cuarenta años atrás, pero presentado en la contemporaneidad de la pantalla de un CCTV. Podríamos decir que, en esta operación, la imagen se “dialectiza” si la entendemos como señala Didi-Huberman, “la imagen de memoria positivamente producida a partir de esta situación anacrónica (...) [como] interpenetración ‘crítica’ del pasado y del presente” (2011, p. 34), es decir, como aquello que produciría la historia.

En un juego discursivo sutil, el artista trabaja con el nombre de la Bienal: “El espejo enterrado”, y lleva adelante un entierro que espeja dos momentos de la historia uruguaya: el documento conservado de la carta de los derechos de los ciudadanos de 1830 y el momento de la irrupción de los militares en el recinto, que quiebra la constitucionalidad democrática desde 1973 a 1985.

Esta instalación *sitio específico* (*specific site installation* es un tipo de instalación particular del Arte Contemporáneo) se emplaza en el sector central del Palacio, enfrente de la exhibición de la Constitución Nacional de 1830 que es custodiada por dos guardias del Batallón Florida. El lugar elegido para su exhibición es *un entre*, un espacio que media entre las puertas que van a la cámara de diputados y de senadores. Esto hace que la instalación opere, también, como una mímica crítica de un procedimiento habitual: los

militares –de carne y hueso– que custodian la Constitución de 1830 –exhibida en una caja de cristal–, enfrentados a su versión 3D tamaño natural que custodia la recreación, a través de los monitores encerrados en otra caja de cristal, de la escena de los militares entrando al Palacio Legislativo la noche del 27 de junio de 1973.

Con una ironía muy fina, Foglino emplaza en ese pasaje, en ese *entre-espacio* que da a las respectivas salas del Parlamento, el portal a un mundo paralelo y ominoso que, sin embargo, funciona como el negativo de una fotografía.

El artista, en este gesto, parecería advertir que en ese negativo siempre se encierra la potencia del revelado. Esto es, la fotografía censurada es descompuesta y vuelta a armar en este mundo paralelo donde la maqueta del palacio está encerrada, a su vez, en los intrincados vericuetos del edificio que legisla la vida democrática del país.

De la memoria desarmada y vuelta a armar

Nuestra vida en la pantalla, en Internet, nos sume en la inmaterialidad del soporte. No fijado, transitorio, efímero, inasible, mundo del flujo, del fluido, tan rápido partido como percibido.

Regine Robin (2011)

Robin, en su libro *La memoria saturada* en el capítulo “El imperio de la memoria muerta”, escribe en una caracterización de los diferentes tipos de memoria y, a propósito, justamente, de la dialéctica que se da entre las memorias muertas y vivas¹³, que

La memoria muerta, para ser útil debe poder ser utilizada, reactivada, incesantemente ejecutada. ...A la inversa, una memoria viva sin el soporte de una memoria muerta sería como la utilización del ordenador muy fecunda, muy inspiradora, donde permanentemente uno se olvidaría de “guardar” y donde siempre habría que volver a empezar todo otra vez. (Robin, 2012, p. 441)

Encuentro en este análisis la productividad necesaria para echar una nueva luz sobre la instalación, ya que me permite visualizar la tensión presente entre los modos de memoria que cohabitan el imaginario uruguayo y que el artista trabaja con mucha eficacia.

Esta instalación, llevada adelante por alguien que pasó su infancia en dictadura, nos habla de que la elección de montar en el Palacio Legislativo una obra que trabaja con los sucesos del 1973 presentiza el trauma del golpe de estado a través del trabajo de la “supervivencia” (Didi-Huberman, 2018) que aparece fantasmal en la pantalla del CCTV expuesto en la caja de cristal custodiada por las esculturas de los guardias del Batallón de Florida.

Fogolino, a través de este mecanismo de exposición de la fotografía, logra una nueva constelación de asociaciones en la que se mezcla en un torbellino, la Ley de Caducidad, sancionada en el año 1986 y refrendada en un Plebiscito Popular en el año 1989, con los fantasmas de los desaparecidos que sobrevuelan todo el tiempo a “El Entierro”. De este modo, el artista enfatiza lo procesal ya que la imposibilidad de dar el entierro debido a los cuerpos –relacionada entre otras cosas con la sanción de la mencionada Ley de Caducidad– podría ser entendida, justamente, como aquello que, en realidad, no cesa.



Figura 5

A través de un sistema de circuito cerrado que funciona en el Palacio Legislativo, se presenta simultáneamente en un monitor la maqueta encajada en la entretela del edificio con sus *renderizaciones* a escala de la fotografía de los militares que ingresan al edificio y, en una representación sintética, se muestra también la coexistencia de las temporalidades civiles y militares superpuestas al presentar un transeúnte que pasea un perro mientras, detrás, vemos una tanqueta militar.

Este hallazgo compositivo en la obra es lo que permite la lectura de la intrincación de las dos memorias y habilita la reminiscencia del pasado en la contemporaneidad.

Además, con el recurso de la pantalla del CCTV se muestra de manera paradójica la cara y contracara del uso de las tecnologías contemporáneas ya que expone, por un lado, los modos de vigilancia y control con el aprovechamiento del uso de un recurso que existe en el Palacio Legislativo; y por otro lado, presenta los espacios de creación

liberadora que habilitan estas nuevas tecnologías –el caso de la impresión 3D de la fotografía– que actualizaría en la memoria viva de la recreación histórica la memoria muerta del monumento.

En esta actualización del pasado en la recreación volumétrica de la fotografía puesta a circular a través del CCTV aparece la tensión entre memorias –la viva y la muerta, como las llama Robin (2012)– trayendo al presente un momento irresuelto del pasado.

“El entierro” obliga a mirar detenidamente lo que transcurre en la pantalla detrás de la vitrina aunando un saber contemporáneo, *mirar pantallas*, con sucesos recreados, *renderizados* a partir de las fotografías históricas. Robin se pregunta:

¿No sería la primera (memoria muerta) del orden de la memoria voluntaria, aquella que estigmatiza Walter Benjamin, aquella de la que Baudelaire dice que permite mantener en el recuerdo lo que está destinado al olvido, pero sin permitir el trabajo de la interpolación, sin el poder la imaginación? Una memoria artificial destinada a la duplicación, a la reproductibilidad y a la instrumentalización. La segunda, más frágil, a imagen de la memoria involuntaria, no lograría almacenar cualquier cosa, tal vez porque nuestros nuevos soportes reclaman softwares sofisticados pero binarios, discretos, sin matices, tal vez sin una memoria verdadera. (2012, p. 445)

En esta instalación se hace énfasis en la imbricación de los dos tipos de memoria mencionados, la muerta y la viva. El artista apela, en primera instancia, a un protocolo ritualizado (la exhibición en la vitrina) a la usanza de los objetos expuestos en los museos, pero revitaliza la mostración dotándola de una descomposición figurativa en la que, en una vuelta completa, transforma la impresión 2D de la fotografía con la impresión 3D de los militares para aplanarlos, finalmente, en la pantalla del monitor del circuito cerrado que los proyecta cuando irrumpen en el recinto. Es en esta vuelta a la bidimensionalidad donde subyace, también, una crítica a los modos de circulación del sentido en la contemporaneidad post-internet, tal y como señala el artista. En la elección del CCTV hay

un señalamiento a la era de la vigilancia continua donde es posible observar cierto guiño a la inutilidad de la guardia humana por parte de los guardias del Batallón Florida.



Figura 6

La palabra como tecnología en el arte contemporáneo o de cómo la estética da cuenta de las tensiones históricas

La cotización de la experiencia se ha derrumbado, sin duda. Pero el derrumbamiento sigue siendo experiencia, es decir contestación, en su movimiento mismo, de la caída sufrida.

Georges Didi-Huberman (2017)

“El Entierro”, según el artista, es una alusión “a hechos históricos haciendo uso de la tecnología para recrear y recuperar la memoria”, y a propósito de este proceso particular, aparece una duda que da cuenta de lo traumática que fue la interrupción de la vida democrática en el Uruguay cuando el mismo artista se pregunta cómo sería interpretada su obra instalativa en relación al pasado reciente: “¿Cómo podría darle el rumbo a la mirada?”

Estamos, ante todo, frente a un *dispositivo mediador* de la historia. En este caso, una instalación de sitio específico de arte contemporáneo que, sin embargo, necesita estar

calibrada en extremo para que la mirada no se diluya en antagonismos vacíos que evitan que los delitos de lesa humanidad cometidos en Uruguay entre 1973 y 1985 puedan ser juzgados de acuerdo a la ley.

Foglino resuelve este intríngulis con las palabras del poeta chileno Raúl Zurita grabadas con láser en el frente del mueble en el que estaba el monitor CCTV:

Por un segundo la luz de estas tomas nos hace presumir que lo que se muestra es una resurrección, pero no, es un entierro. Miramos y sabemos que mirar es siempre mirar lo que ya ha pasado, lo que ya no tiene remedio. De todas las artes, a la fotografía le tocó ser el arte de lo irreparable. (Materiales, 2020)

El arte de lo irreparable, entonces, es mostrado a través de la memoria *recreada* en el *loop* del CCTV proyectado en el interior del mueble replicado que contiene la Constitución de 1830 y muestra la imposibilidad de desprender esa parte oscura del país sin lesionar el presente, aquello que persiste como potencialidad.

Me interesaría señalar que la tensión de la memoria muerta encerrada no cesa – como señala Robin a propósito de la característica de este tipo de memoria– aunque esté escondida en la entretela de los imaginarios uruguayos.

Y es, entonces, “La segunda (memoria), más frágil, a imagen de la memoria involuntaria” la que *presentiza*, con el mecanismo del *loop* propio del CCTV –tan corriente para los ciudadanos de principios del siglo XXI–, los sucesos de la madrugada del 27 de junio de 1973.

De este modo, el artista *contemporáneo* logra, a través del uso de las nuevas tecnologías, generar una síntesis estética que no solo “recrea y recupera la memoria”, sino que problematiza la propia contemporaneidad al solapar el cese de las libertades civiles acaecido en Uruguay de principios de la década del setenta, con el Uruguay de principios de siglo XXI monitoreado incesantemente a través de las cámaras de vigilancia callejeras y los CCTV presentes en casi todas partes.

Considero muy importante tener en cuenta que Foglino trabaja –aunque quizá no de una manera deliberada– la potencia y el riesgo que encierra toda tecnología que, en el caso que nos ocupa, como bien señala Robin en relación a la memoria segunda: “nuestros nuevos soportes reclaman softwares sofisticados pero binarios, discretos, sin matices, tal vez sin una memoria verdadera” (Robin, 2021, p.444).

Fernando Foglino, en la síntesis mencionada anteriormente, puede trabajar las memorias en relación con el presente para, entonces, alertar –desde lo contemporáneo–

acerca de ciertas historias que no cesan a pesar de la clausura, y también, evidenciar los riesgos –siempre presentes– de la pérdida de derechos aunque ya no sucedan, como antaño, de una manera espectacular y se escondan ahora, discretos, en los *domos* adosados a los semáforos de las calles de nuestras ciudades contemporáneas.

Referencias

¹En relación a la obra “Evidencia” (Exposición Ghierra Intendente EAC, Montevideo, 2019), por ejemplo, Foglino en la misma puesta explica que está en proceso y, por esta razón, hace que el devenir de las esculturas vandalizadas se conviertan en el tema mismo de su proceso de elaboración instalativo. (Apezteguía, 2020)

²“El entierro”. Instalación (sitio específico) En Salón de los Pasos Perdidos: Réplicas de los soldados del Batallón Florida. Dimensiones 1:1 (altura aprox.: 2.10m). Materiales: madera laqueada en blanco. Réplica del mueble de actas de la Constitución de la República. Dimensiones: escala 1:1 (3.50 x 2.80 x 2.00 m). Materiales madera laqueada en blanco. Monitor de Vigilancia.

En la maqueta 1:10 del palacio legislativo (año 1913) Esculturas en impresión 3D representando escenas del Golpe de Estado de 1973. Dimensiones: escala 1:10 (altura aprox: 25 cm). Materiales PLA blanco. Cámaras de Vigilancia (CCTV)

Fotografías: Fernando Foglino (Figuras 2,3,5 y6), Valentina Cardellino (Figura 4) y Archivo del Centro de Fotografía (Figura 1).

³ La característica particular de esta 3ra Bienal es que se realizó enteramente en el interior del Parlamento lo que hace que el contexto político, en palabras del curador Alfons Hug, “brotó prácticamente de manera natural, sin que por ello la exposición deba ser dedicada a la política cotidiana.” (Arte on line lunes 10 de octubre 2016). Inspirada en la obra de Carlos Fuentes, el título de la misma fue “El espejo enterrado”, la curaduría giró en torno a las dicotomías presentes en el continente americano desde la llegada de los españoles.

⁴ En este caso Foglino, en las diferentes apreciaciones que da sobre la obra no hace referencia específica, como sí lo hace con otras puestas instalativas, del carácter procesal de la obra.

⁵ Todas las citas de Fernando Foglino, con excepción de aquellas en la que se cite otra fuente, fueron tomadas de la publicación MATERIALES Proyecto CasaMario reside en Centro de Exposiciones Subte, Programa Pedagógico de Ediciones CasaMario, Montevideo, 2020.

⁶ Dicha fotografía, presente en el Archivo del diario, no es accesible. Foglino trabaja con otras versiones de la misma.

⁷ La fotografía es conocida como La Patota.

⁸ Inaugurado en el año 1925 en Homenaje al centenario de la Declaratoria de la Independencia, es la sede de la Asamblea General –poder legislativo– integrada por dos cámaras que sesionan separadas o juntas, de acuerdo a la ocasión: la Cámara de los Representantes y la Cámara de Senadores.

⁹ Realizada por el arquitecto Moretti a los fines de convencer a los políticos para realizar el majestuoso edificio del futuro Palacio Legislativo.

¹⁰ Según Didi-Huberman, Benjamin consideraba la alegoría como la mejor manera para producir conocimiento a través de “imágenes dialécticas” (*Ante el tiempo*, 2011).

¹¹ Didi-Huberman, en el capítulo “La imagen combate” de su libro *Ante el tiempo* (2011) escribe, a propósito de un pensador como Carl Einstein, que para este “nunca la comprensión de las imágenes del arte puedan satisfacerse con un saber específico, con un saber legitimado por su propia clausura disciplinaria” (243) Para agregar más adelante, siguiendo a Einstein a propósito del cubismo, que “la invención cubista, con su ímpetu, al transformar las formas plásticas transforma la visión y que al transformar la visión transformaba todas las coordenadas de pensamiento” (p. 243).

¹² A su vez, en este sentido me interesa traer a colación lo que señala Ana María Guasch (2011) respecto a lo que ella denomina “el protagonismo del índice por encima del ícono y del símbolo, la importancia que adquiere la fotografía...” en las prácticas artísticas contemporáneas. Esta autora trabaja con las puestas/instalaciones/obras en las que el archivo como artefacto/metáfora/práctica pondría en circulación narrativas “secundarias” en las que el “tiempo-ahora” condensaría en sí

mismo, independientemente de los “nexos causales que establece el historicismo” la historia del pasado. La operación que realiza Foglino, entonces, sería la restitución del valor del ícono a partir de un trabajo de archivo frustrado (la imposibilidad de contar con la fotografía original a causa de la censura) en el que ese tiempo-ahora de la fotografía es re-presentado (en el sentido literal de vuelto a presentar) en la pantalla del CCTV del Palacio Legislativo ya no como fotografía sino como impresión 3D filmada.

¹³ En un análisis que recuerda la operación crítica de Didi-Huberman (2018) respecto a lo que constituiría las imágenes dialécticas de Benjamin (2018).

BIBLIOGRAFIA

Apezteguía, M. J. (2020). Heridas de ciudad: rastros e indicios de la memoria y el patrimonio en la construcción de ciudadanías uruguayas contemporáneas. En Antonella Cancellier y María Amalia Barchesi (eds.) *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur*. (pp. 233-252) Padova: Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Didi-Huberman, G. (2017) *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Garramuño, F. (2016). Obsolencia, archivo. Políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo. *Cuadernos de Literatura*, 20(40), 56-68.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: AKAL/Arte Contemporáneo.

Robin, R. (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.

PROYECTO CASAMARIO. (2020). Materiales. Proyecto CasaMario reside en Centro de Exposiciones Subte, Programa Pedagógico de Ediciones CasaMario, Montevideo: Ediciones CasaMario.

Fecha de recepción: 05 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 19 de noviembre de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

