





**LA CUARTA
PARED**



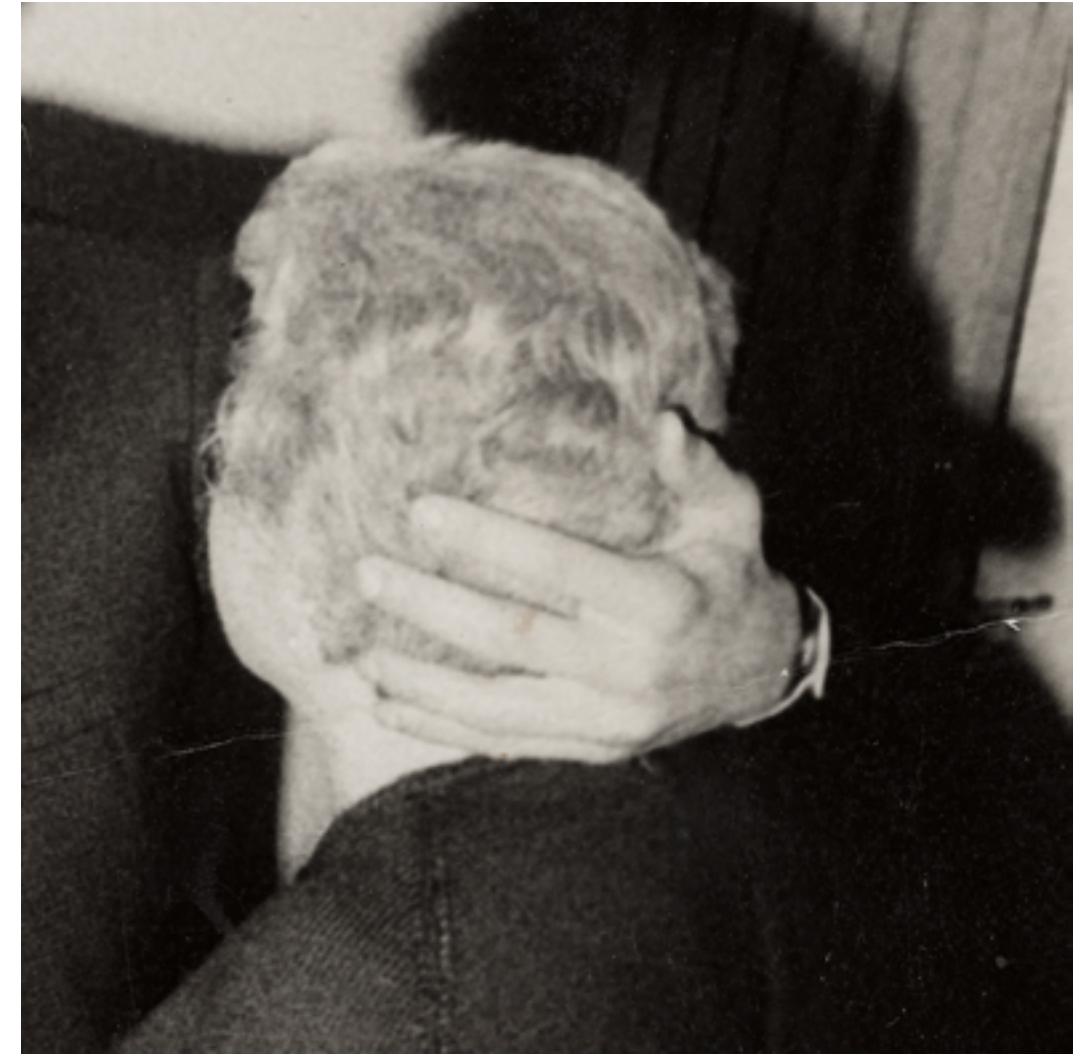
**DIEGO
BALLESTRASSE**



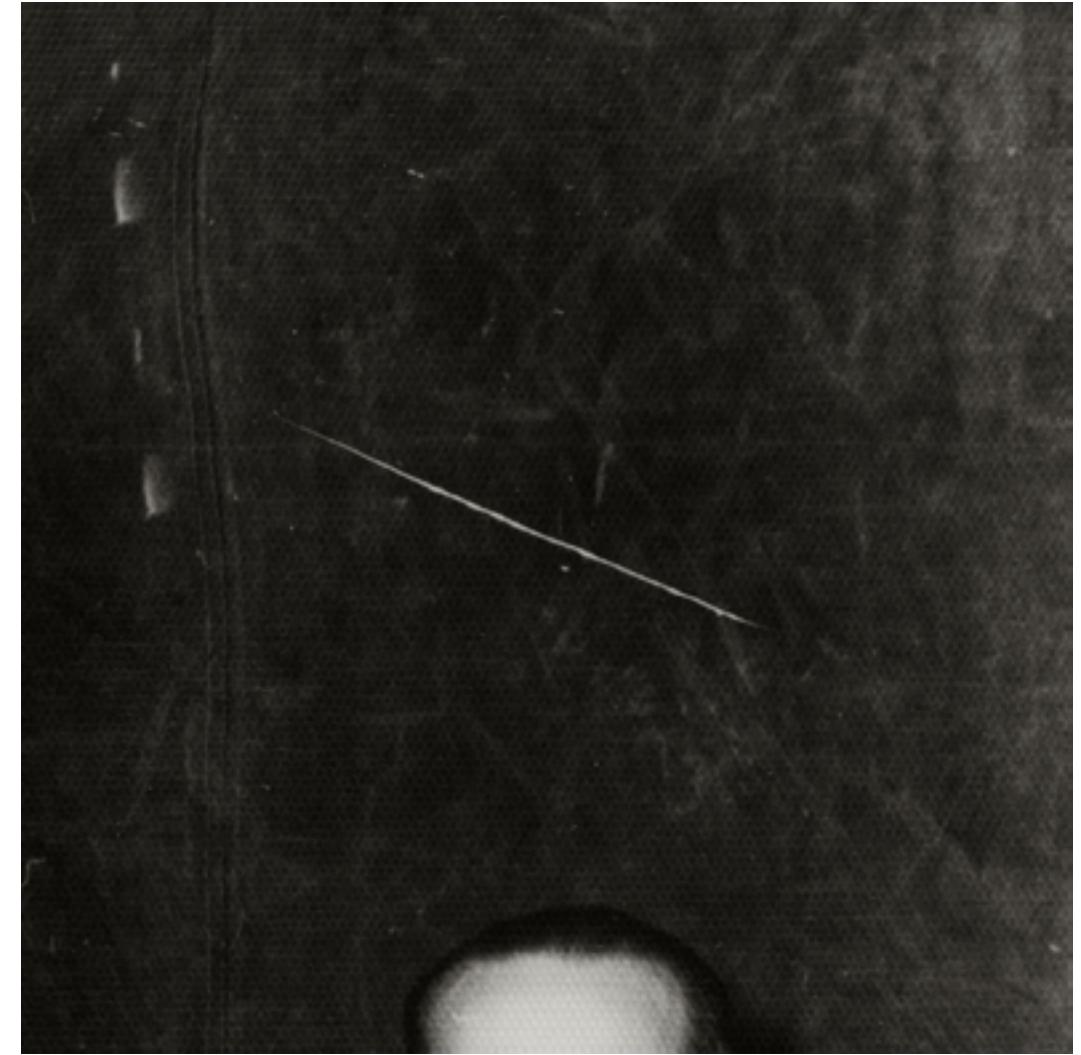


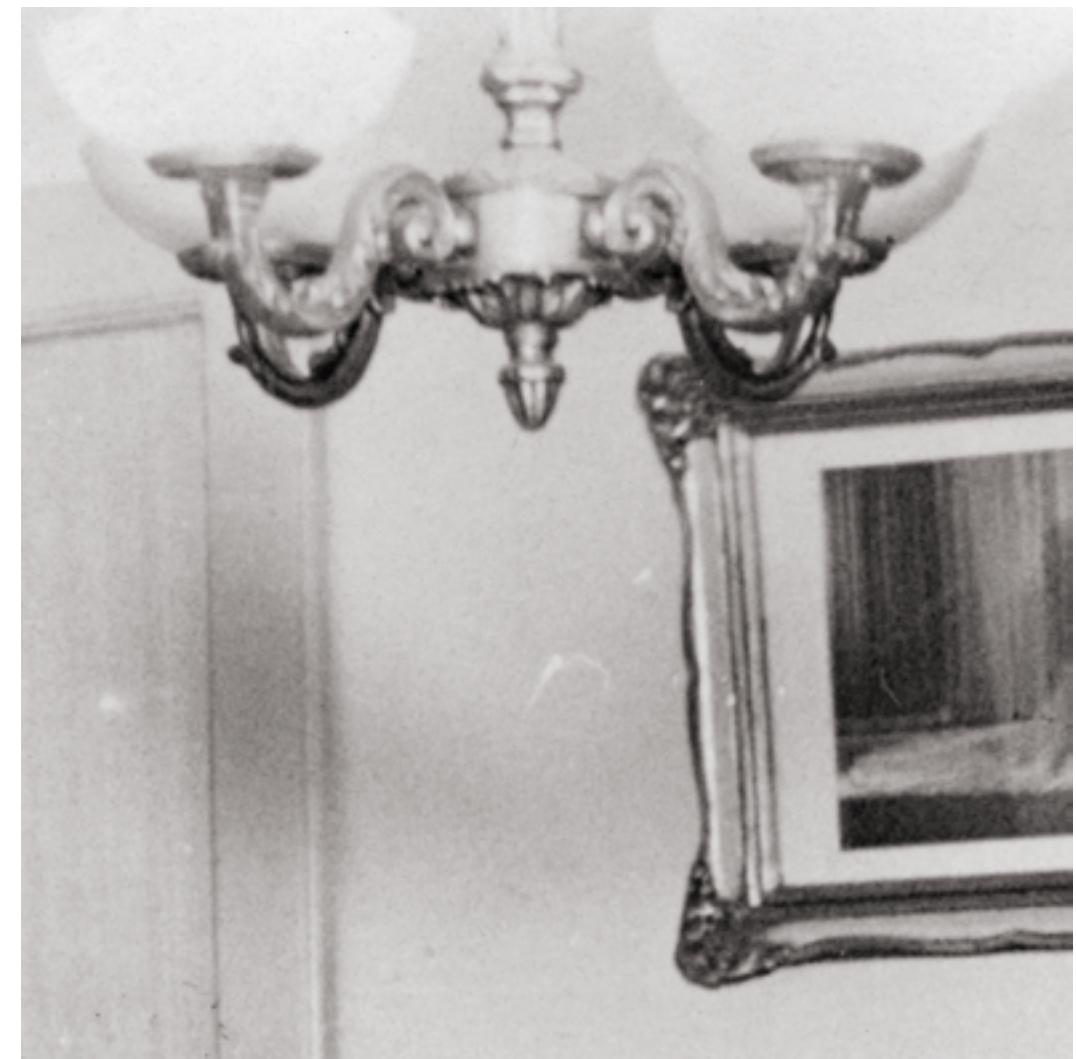




























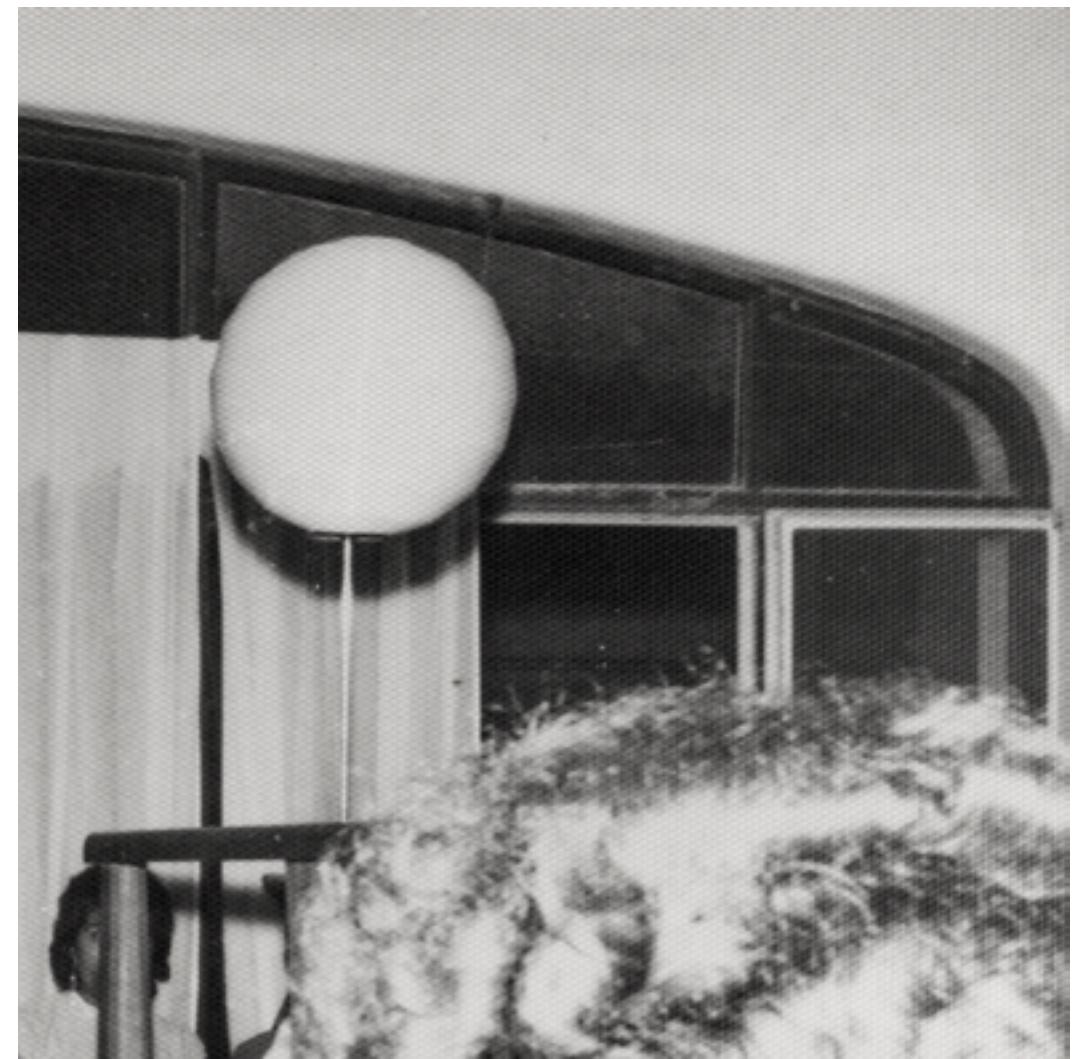










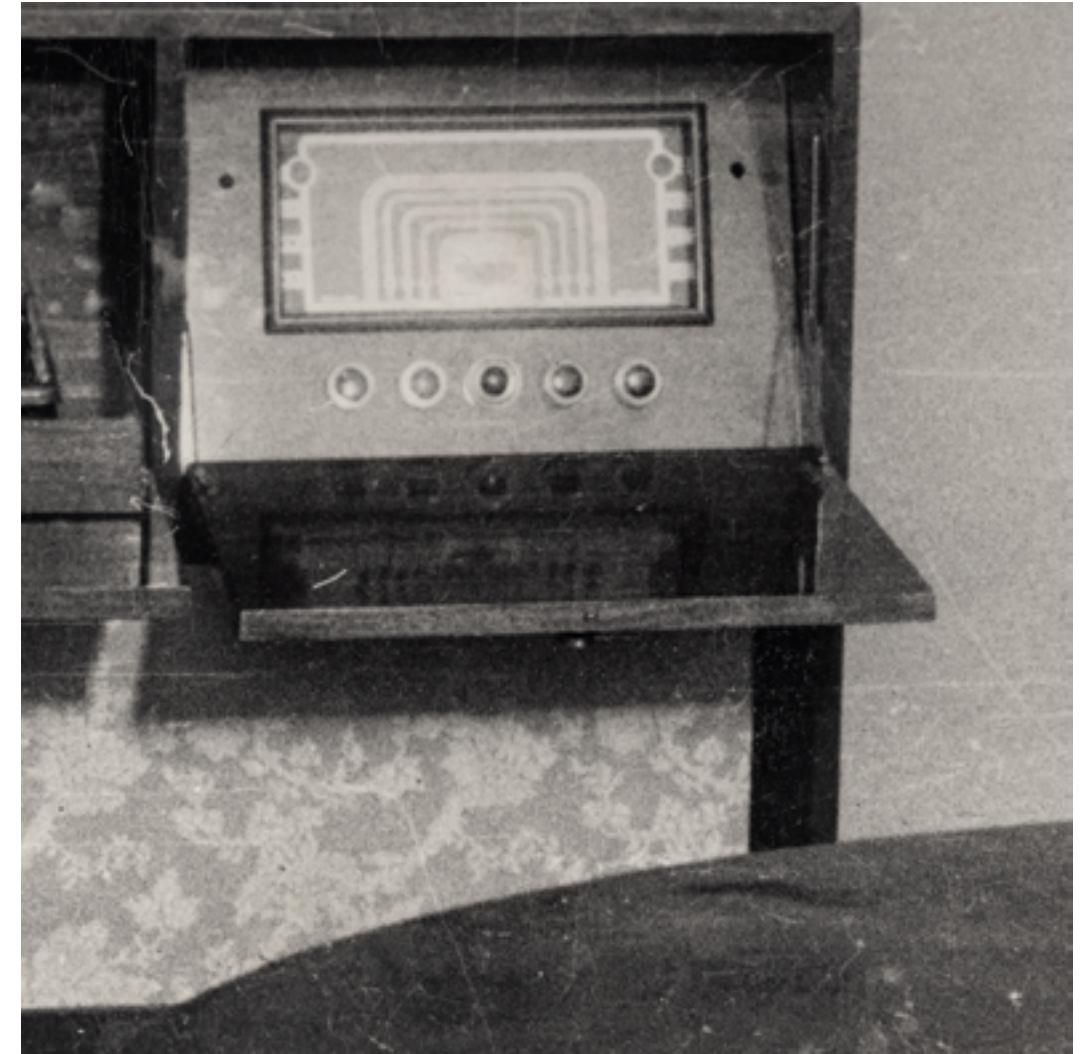


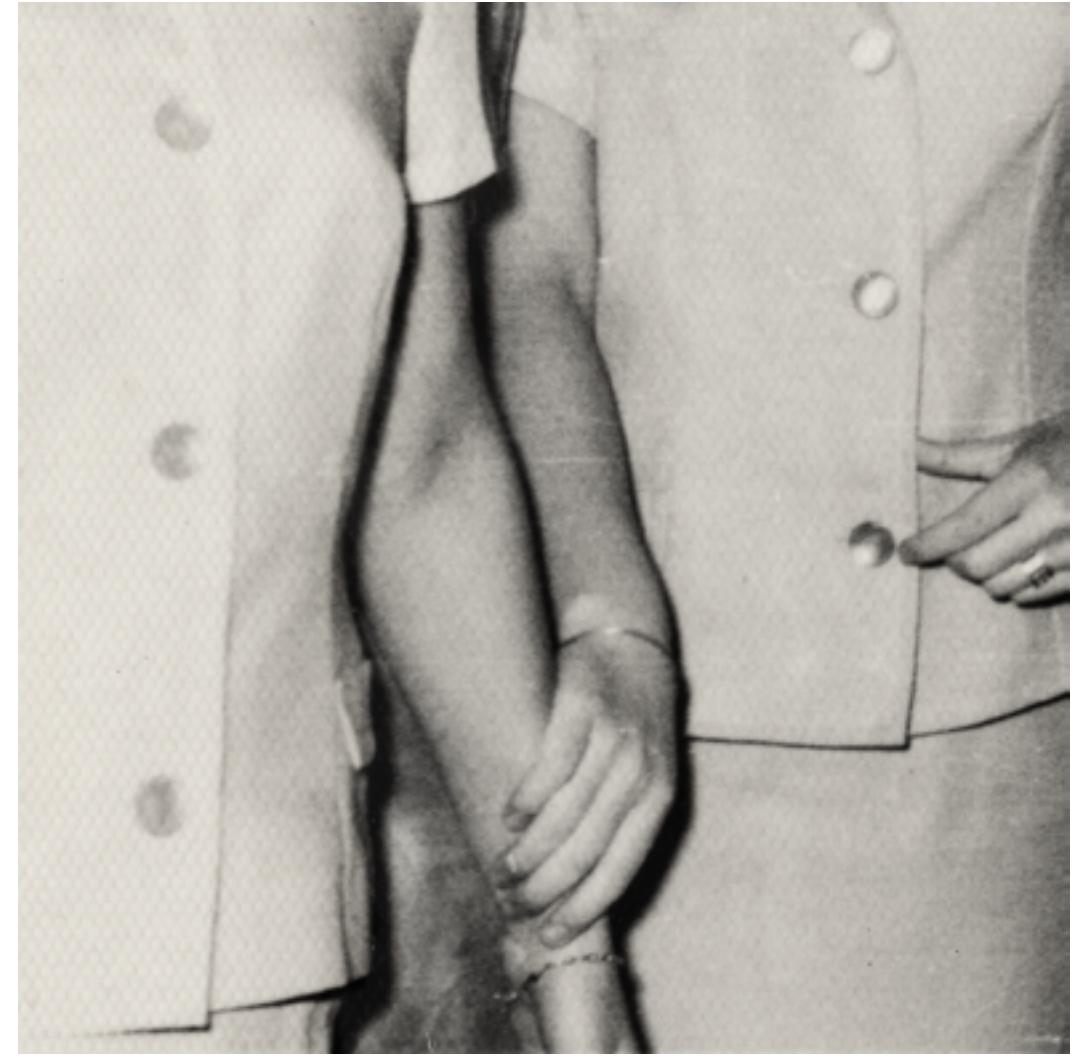
























La cuarta pared trata sobre los afectos
y el sentido de pertenencia.

*La cuarta pared deals with affections
and the sense of belonging.*

LA CUARTA PARED
THE FOURTH WALL

IMÁGENES /IMAGES

Fotografías encontradas en álbumes pertenecientes a las familias Ballestrasse y Cittadini entre los años 2015 y 2022, en Pergamino, Argentina.

Photographs found in the Ballestrasse and Cittadini family albums between the years 2015 to 2022, in Pergamino, Argentina.

EDICIÓN / EDITION

Diego Ballestrasse

TEXTOS / TEXTS

Diego Ballestrasse
Marta Dahó

TRADUCCIÓN / TRASLATION

Julius Krajewski

DISEÑO / DESIGN

Diego Ballestrasse
Jordi Oms

ASESORAMIENTO DIGITAL

Y FOTOMECÁNICA

DIGITALIZATION AND PHOTOMECHANIC
Ran-el Cabrera

IMPRESIÓN / PRINTING

Ce.Ge, Barcelona

ISBN 978-84-09-62210-8

D.L. B 11774-2024



Universidad
de Cádiz
Vicerrectorado de
Sostenibilidad y Cultura
Servicio de Extensión Universitaria

CUADERNO DE LA KURSALA Nº 93

Este libro fue publicado con motivo de la exposición La cuarta pared, que tuvo lugar en la Sala Kursala de la Universidad de Cádiz del 20 de enero al 3 de marzo de 2023. Organizada por el Servicio de Extensión Universitaria del Vicerrectorado de Sostenibilidad y Cultura de la Universidad de Cádiz, la muestra fue programada y comisariada por Jesús Micó.

This book was published on occasion of La cuarta pared exhibition held at Sala Kursala, University of Cádiz, from 20 January to 3 March, 2023. Organised by the University Extension Service of the Vice-Rectorate for Sustainability and Culture , University of Cádiz, the show was programmed and curated by Jesús Micó.

SALA KURSALA

Edificio Constitución 1812,
Paseo Carlos III, 3, 11003 Cádiz.

A mi familia, mis antepasados y mis contemporáneos.

To my family, my ancestors and my contemporaries.

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Agradezco profundamente a Marta Dahó, Juan Diego Valera, Teresa Mulet y Leo Filipaz por todo lo compartido.

A Jesús Micó, Susana Gil de Reboleño y el equipo de Sala Kursala.

Muchas gracias a quienes me apoyaron a lo largo de estos ocho años: Clarissa Cestari, Ona Bros, Fuga, Gilberto González, Rosa Hernández Suárez, Bienal Fotonoviembre, Josephine Watson, Pedro Vicente, Revela't Festival, Herman Bashiron, Fabrizio Contarino, Antonio Marencó, Julius Krajewski, Debbie Reda, Vincen Beeckman, Parallel Platform, Robert Capa Center, Jörg Brockmann, Françoise Bornstein, Ana Mas Projects, Frederic Montornés, Iratxe González, Krupa Art Foundation, Jordi Oms y Sergi Madriles.

A Catalina, Íssimo y Nina.

I am deeply grateful to Marta Dahó, Juan Diego Valera, Teresa Mulet and Leo Filipaz for all we have shared.

To Jesús Micó, Susana Gil de Reboleño and the Sala Kursala team.

Many thanks to those who have supported me over these eight years: Clarissa Cestari, Ona Bros, Fuga, Gilberto González, Rosa Hernández Suárez, Fotonoviembre Biennial, Josephine Watson, Pedro Vicente, Revela't Festival, Herman Bashiron, Fabrizio Contarino, Antonio Marencó, Julius Krajewski, Debbie Reda, Vincen Beeckman, Parallel Platform, Robert Capa Center, Jörg Brockmann, Françoise Bornstein, Ana Mas Projects, Frederic Montornés, Iratxe González, Krupa Art Foundation, Jordi Oms and Sergi Madriles.

To Catalina, Íssimo and Nina.



EN LA PROFUNDIDAD DE LA SUPERFICIE

por Marta Dahó

[...] inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido¹

La vida se revela como pliegue del que las imágenes participan²

En torno a 1920, autores como László Moholy-Nagy abrieron una nueva vía en la práctica y la comprensión de la fotografía al proclamar las virtudes de la cámara como instrumento de visión potencial. Ver en todas las direcciones, liberar la mirada moderna de la prisión de la perspectiva, incrementar su dinamismo en el espacio: la estética que Moholy-Nagy formulaba, tanto en sus ensayos como en sus fotografías y filmes, suponía un renovado aprendizaje de la percepción. Encuadres desconcertantes, perspectivas inhabituales o visiones fragmentarias —considerados hasta entonces como errores— se convirtieron en nuevos recursos de experimentación que, al menos inicialmente, no se aplicaron tanto en la creación de obras de arte en un sentido tradicional como en la apertura a una nueva forma de conocer. La cámara daba acceso a un campo infinito de posibilidades, indispensable para extender una visión humana demasiado limitada. Años más tarde, algunos de estos argumentos resonarían con fuerza en los escritos de Walter Benjamin, especialmente en su célebre ensayo sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en el cual se aludía a la experiencia de un inconsciente óptico al que sería posible acceder gracias a los propios medios de la cámara. A través de los mecanismos de interrupción, encuadre, enfoque o ampliación facilitados por los aparatos de registro visual, nuevas configuraciones enteramente desconocidas

hacían su aparición. Correspondía entonces al observador recomponer sus fragmentos, interpretar aquellos puntos ciegos surgidos en el umbral de lo visible; emprender un viaje exploratorio.

No es difícil reconocer hasta qué punto estos discursos reverberan en los movimientos con los que Diego Ballestrasse ha querido acercarse a las imágenes de su archivo familiar, teniendo además en cuenta que su aproximación ha implicado traspasar un límite pocas veces transgredido. Acceder al interior de las fotografías, deambular en ellas como quien recorre un espacio: una entrada en la superficie material de los objetos fotográficos que ha supuesto el descubrimiento de un lugar insospechadamente amplio donde explorar. No tanto para constatar lo que ya sabía antes de cruzar esa *cuarta pared* que da título a toda la serie, sino más bien como necesidad de encuentro afectivo con el pasado familiar, guiado por el deseo de acercarse a esos momentos en los que empezaba a confabularse su nacimiento o a aquellos primeros años de vida desprovistos de recuerdos precisos. Atravesar la cuarta pared, esa frontera imaginaria entre la escena y su público, ha supuesto en este caso precisamente la posibilidad de dar alcance a algo ignoto, que, para decirlo con Benjamin, tan solo fue contado para la cámara.

La indagación que se despliega en el conjunto de estas fotografías traza, más concretamente, una suerte de deriva por

¹Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

²Andrea Soto Calderón, *Imaginación material*.

esos otros espacios que se configuran en los intervalos; entre los cuerpos, los objetos y las estructuras de estos escenarios: suelos, escaleras, paredes. Quizás, sería incluso más adecuado decir que aquello que acontece en estas imágenes es que los intervalos han adquirido una presencia central, desbaratando las visiones consabidas. Un protagonismo paradójico que no se deja nombrar con facilidad, puesto que se ubica precisamente en aquello que suele ser desestimado por tratarse de algo residual: una ausencia que no acertamos a reconocer, un hueco, una pausa que desafía la identificación inmediata con el sentido de la escena. Gracias a esta suspensión que otorga el fragmento, otras informaciones contenidas en la profundidad de la superficie fotográfica afloran para ser reconocidas.

Este constante desajuste, producido por unos encuadres que no siguen los parámetros habituales de la composición fotográfica, introduce un desvío que nos desplaza de las dinámicas con las que nos hemos acostumbrado a comportarnos como observadores. La apertura a otro espacio de visión potencial invita a gestar conexiones menos previsibles con estas imágenes; posibilidad a la que también contribuye el hecho de que su sentido no haya sido estipulado o restringido de antemano. La curiosidad con la que Diego Ballestrasse se ha introducido en su archivo familiar no ha quedado encorsetada por un afán de redefinir situaciones. De ahí que el reconocimiento de este inconsciente óptico conlleve la recuperación de una libertad del ver íntimamente asociada con la liberación de un pasado a veces demasiado encarcelado.

En este proceso de toma fotográfica que tiene lugar *dentro* de otra fotografía preexistente, con sus historias y sus materialidades, se produce otra circunstancia singular. Muchas de estas ‘postinstantáneas’ denotan una estética claramente cinematográfica, casi como si se tratara de fotogramas aislados de películas

de procedencias diversas, aunque con una sensibilidad común. Aquella que atiende a los gestos mínimos y lo aparentemente circunstancial, anunciando lo que queda ‘al lado de’, debajo, detrás. Imágenes fijas que señalan algo abierto, en tránsito. Atravesar la cuarta pared hace saltar por los aires la convicción de que las escenas que vemos concluyeron hace mucho tiempo. Todas ellas remiten a un acto fotográfico que ha seguido su curso. Ahora que podemos verlo desde múltiples puntos de vista, como quien recompone sus fragmentos dispersos, pueden constatarse algunos de sus efectos y de sus afectaciones. Como aquello que supuso convocar los cuerpos a acercarse, los roces, las miradas, aquello que tomó forma en un golpe de *flash* perfilando la sombra de los gestos o iluminando signos opacos. Todo este entramado y los retazos de los acontecimientos que contiene, estrechamente vinculados a las retóricas de la celebración familiar, ha sido nuevamente fotografiado. De forma sutil, el encuadre en el encuadre, el fragmento del fragmento, el fotógrafo ensimismado en los gestos de otros operadores revelan cómo la cámara —fotográfica, en este caso— sigue siendo el medio utilizado para ver mejor aquello que habita en los intersticios de la memoria, aunque en este caso también se halle revisitado por otra tecnología. La inmersión en estas imágenes se ha realizado a través de la pantalla de un ordenador, de ahí que, en la operación que Diego Ballestrasse desglosa en *La cuarta pared*, quede invocado otro inconsciente, no solo óptico sino también tecnológico. Que su operatividad electrónica sea mucho menos visible respecto de la exaltación festiva de la *performance* fotográfica no impide que, en esta confluencia de tiempos y tecnologías, queden señalados otros condicionamientos, nuevos puntos ciegos de esa red de relaciones que anudan lo familiar, hacia los cuales emprender futuras exploraciones con las que seguir transformando el presente.

IN THE DEPTHS OF THE SURFACE

by Marta Dahó

[...] unnoticed in the broad stream of perception¹

Life reveals itself as a fold involving images²

Around 1920, artists like László Moholy-Nagy broke new ground in the practice and understanding of photography by proclaiming the virtues of the camera as an instrument of potential vision. Seeing in all directions, freeing the modern gaze from the prison of perspective, increasing its dynamism in space: the aesthetics that Moholy-Nagy formulated, both in his essays and in his photographs and films, involved a renewed awareness of perception. Disconcerting frames, unusual perspectives or fragmentary visions, that had previously been considered mistakes, became new experimental resources not used so much to create artworks in the traditional sense, at least not at first, as to reveal a new way of knowing. The camera opened up endless possibilities, essential in order to extend human vision that was too limited. Years later, some of these arguments would resonate strongly in Walter Benjamin's writings, especially in his famous essay on the work of art in the age of mechanical reproduction, in which he alluded to the experience of an optical unconscious that could be accessed thanks to the very means of the camera. Through the mechanisms of interruption, framing, focusing or enlargement facilitated by visual recording devices, new configurations, *entirely unknown*, made their appearance. It was then up to the beholder to recompose their fragments, to interpret the blind spots that emerged on

the threshold of the visible, to embark on an exploratory journey.

The extent to which these discourses reverberate in the way Diego Ballestrasse addresses the pictures in his family archive is easy to perceive, especially bearing in mind that his approach has implied crossing a boundary that is seldom transgressed. Entering inside the photographs, he wanders through them as if they were a space to be bridged, and this entrance into the material surface of the photographic objects has revealed an unexpectedly vast place to be explored. The process is not so much a confirmation of what he already knew before crossing the *fourth wall* which gives the title to the whole series, as a need for an emotional encounter with his family's past, led by a desire to approach the moments his birth began to be designed, or the first years of life, lacking in precise memories. Crossing the fourth wall, that imaginary boundary between the stage and the audience has meant, in this case, the possibility of reaching something unknown which, following Benjamin, can only be brought to light by the camera.

More specifically, the investigation that unfolds in the set of these photographs traces a sort of drift through those other spaces shaped in the gaps, *between* the bodies, the objects and the structures of these scenes: floors, staircases, walls. Perhaps it would be even more appropriate

¹Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*

²Andrea Soto Calderón, *Imaginación material* (Material Imagination).

to say that what happens in these images is that the gaps have acquired a central presence, disrupting the expected visions. This paradoxical prominence is not easy to name, located as it is in what is often dismissed as residual — an absence we fail to recognise, a void, a pause that defies immediate identification with the meaning of the scene. Thanks to this suspension provided by the fragment, other information contained in the depths of the photographic surface emerges to be identified.

This continuous imbalance, produced by frames that do not follow the usual parameters of photographic composition, introduces a deviation that dislodges us from the dynamics characterising our behaviour as observers. The opening on to another space of potential vision invites us to develop less predictable connections with these images, and the fact that their meaning has neither been stipulated nor restricted beforehand enhances this possibility. Diego Ballestrasse's curiosity upon entering his family archive has not been constrained by an eagerness to redefine situations. Hence, the recognition of this optical unconscious rescues a freedom of seeing, intimately associated with the liberation of a past that is sometimes too confined.

In this process of taking a photograph *inside* another pre-existing photograph, that has its own stories and material nature, another unique circumstance arises. Many of these 'post-snapshots' denote a clearly cinematographic aesthetic, almost as if they were frames taken from different films which share the same spirit that notices the slightest of gestures and what appears to be circumstantial, announcing what remains 'beside', underneath or behind. Still images that mark something open, transitional. To cross the fourth wall is to shatter the certainty that the scenes we are seeing ended a long time ago. They all refer to a photographic act that has run

its course. Now that we are able to see it from multiple points of view, almost as if recomposing its scattered fragments, we may confirm some of its effects and affectations such as the significance of asking bodies to draw closer together, of brushes, glances, that which was shaped by a flash, outlining the shadows of gestures or illuminating opaque signs. This structural framework and the shreds of the events it contains, closely linked to the rhetoric of family celebration, has once again been photographed. The frame inside the frame, the fragment of the fragment, the photographer engrossed in the gestures of other cameramen subtly reveal how the camera — the photographic camera — is still the means employed to improve our view of what dwells in the interstices of memory, albeit revisited here by other technology. The photographer's engrossment in these images also derives from a computer screen; accordingly, the procedure analysed by Diego Ballestrasse in *La cuarta pared* appeals to another unconscious, one that is not only optical but also technological. The fact that its electronic effectiveness is much less visible than the festive exaltation of the photographic performance itself does not prevent other conditioning factors from standing out in this confluence of times and technologies like new blind spots in the network of relations connecting the familiar, inspiring us to embark on future explorations to continue transforming the present.