

Micaela Trocello

# Hilos, tramas y tejidos... Construcciones visuales entre la fotografía y el grabado

## **Resumen**

Se presenta aquí, una producción poética en la cual grabado y fotografía se vinculan profundamente. Son trabajos con fuerte presencia de lo femenino, pasando por las culturas populares y figuras históricas de Argentina.

## **Palabras clave**

Fotografía. Grabado. Femenino.

---

## **Como citar:**

TROCELLO, Micaela. Hilos, tramas y tejidos... Construcciones visuales entre la fotografía y el grabado. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 38, p.1-10, jan.-jun. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80778>

Dentro del universo de las Artes Visuales, intentaré abordar y señalar aquí una serie de experiencias, propias del proceso creativo-constructivo personal, desarrolladas a lo largo de mi tránsito y apropiación sucesiva.

Ésta serie de experiencias se circunscribe entre dos disciplinas tradicionalmente definibles: el Grabado y la Fotografía, aunque veremos que, en muchas de las instancias de este recorrido procesual, las definiciones en cuanto a los resultados corpóreos o matéricos se caracterizan por la *indefinición*, o mejor dicho, el *mestizaje*.

Desde mis primeras producciones, el grabado y la fotografía son, en el plano de lo visual, posibilidades expresivas, vehículos de pensamientos e ideas.

Como si se tratara de *tejer una manta*, grabado y fotografía hacen de *trama* y *urdimbre*, enlaces de conceptos y técnicas, ideas y manufacturas en el complejo accionar de la elaboración de imágenes. La manta fue creciendo multi-forme. Tuvo/tiene/tendrá momentos de trama más cerrada y rígida, y otros de trama abierta y flexible, permitiendo idear nuevos puntos o estrategias de construcción. En ocasiones, la manta permitió, a través de su trama permeable, *nutrir las fibras* con nuevos pigmentos, en otras, su carácter se volvió impermeable como *punto de poncho*<sup>1</sup>.

1. Corcuera, 2010, p.152.

Concibo al proceso creativo como un camino interior hacia nosotros mismos, hacia esa genuinidad profunda, honda, interpretando a la originalidad no como algo "novedoso", "nunca visto", sino como algo que nos lleva al origen, *al principio, nacimiento, manantial, raíz y causa*<sup>2</sup> de cada uno.

2. Según el diccionario de la lengua española de la Real Academia Española [consulta jun/2016]: Disponible en [www.rae.es](http://www.rae.es).

3. Nachmanovith, 2013, p.23-24.

Lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, es nosotros, de manera que la obra de la creatividad no es cuestión de hacer venir el material sino de desbloquear los obstáculos para su flujo natural<sup>3</sup>.

En sentidos que se traman desde mi condición de mujer biológica y mi identidad dentro del género femenino, desde mi historia mínima, aunque inmersa en un contexto social, cultural y temporal específico (amplio y limitante a la vez), y desde mi posicionamiento como artista visual, *tejo* esta lucha original que, con seguridad, durará toda mi vida.

La metáfora de la *manta* me permite introducir, en la construcción procesual integral, además de los aspectos disciplinares o técnicos, los aspectos que

hacen al/los discurso/s de mis imágenes, es decir, las preocupaciones e intereses que han estado presente a lo largo de este camino como productora de imágenes. Considero que prácticamente todas mis series o proyectos visuales pueden definirse como investigaciones socio-históricas referidas a problemáticas de género femenino en distintos contextos culturales.

Desde aquí, resulta interesante destacar tanto las consideraciones como las referencias a artistas y críticos de arte que realizan Grabowski y Fick en su libro *El Grabado y la Impresión* (2015), respecto a, por un lado, el necesario estrechamiento de las distancias (histórico-tradicionales) jerárquico-kanteanas entre "arte" y "artesanía", y por otro, el énfasis y/o puesta en valor de los procedimientos específicos del área que nos ocupa, en vínculo directo con la generación de significados. Es decir, la concepción de la obra en todas sus fases de construcción, como un todo integral. Una relación dialógica permanente entre idea, materia y técnica. Una constitución tan necesariamente mestiza como original (de origen) de la obra/imagen.

Focalizándonos entonces en estas experiencias procesuales, el des-dibujamiento de los límites entre técnica fotográfica y técnica(s) de grabado resultó una práctica inicial, tanto accesible como frecuente, en las instancias de conocimiento y estudio de ambas disciplinas como en la decisión (¿o necesidad?) de acudir a ellas en el ejercicio de la resolución y materialización de mis producciones.

Este mestizaje tan precoz en mi experiencia de aprendizaje y producción artística, se emparenta íntimamente con la relevancia y puntualización que realiza Dominique Baqué en su libro *La Fotografía Plástica* (2003):

No se trata de la fotografía denominada "creativa", ni de la fotografía de reportaje ni de la fotografía aplicada, sino de la que utilizan los artistas; la fotografía que no se inscribe en una historia del medio supuestamente pura y autónoma sino, por el contrario, la que atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición, cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de producción.

En este sentido, cabe además esclarecer y enlazar(me) en el panorama actual del Grabado, con las palabras de María del Mar Bernal Pérez (2016) al respecto:

Comprender la gráfica actual pasa por un ejercicio de aperturismo y un proceso de adaptación al cambio técnico e iconográfico de los sectores implicados. El grabado es ahora un territorio en el que la integración de todas las artes permite cruzar sus fronteras con fluidez.<sup>4</sup>

Ambas consideraciones, creo se ejemplifican en un plano personal, con el hecho de que en la carrera universitaria de Licenciatura en Grabado que realicé, se ofrecía en el último año de formación un pequeño taller experimental de técnica y

4. Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución [consulta jun/2016]: Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/47545>

laboratorio fotográfico, compartiendo el espacio físico donde se dictaban y desarrollaban clases de, por ejemplo, serigrafía y técnicas de huecograbado como el agua-fuerte. Junto a la fotografía, estos métodos mencionados se enlazaron conceptual y procedimentalmente, permitiéndome concebir mis primeros fotograbados.

Exploración y experimentación química, pero también, en un plano poético/ subjetivo, un abordaje mágico/lúdico de la transformación de la materia. Así, dentro del cuarto oscuro, la experiencia de presenciar el nacimiento de la *imagen latente*, formada en un material fotográfico como resultado de la exposición de la luz, invisible en su primera condición y transformada en visible mediante diferentes procedimientos de revelado, se ha convertido en estos últimos 20 años de trabajo, en un *ritual cotidiano*.

### EL ACTO DE REVELAR COMO RITUAL POLISÉMICO

En su versión de *latente*, la imagen, sometida a diversos líquidos que van a *revelarla*, puede emerger desde el fondo de la cubeta, ya sea en la superficie del blanco del papel o en los azules verdosos de las emulsiones fotosensibles, hasta conformarse, definitivamente visible. Y aquí, quisiera atender al término *revelar*, que en su primera y segunda acepción implica *-descubrir o manifestar lo ignorado o secreto, -proporcionar indicios o certidumbre de algo*, y recién en su última acepción refiere a la *-acción de hacer visible la imagen impresa en la placa o película fotográfica*<sup>5</sup>.

En la metáfora *tejer la trama* incorporo cada una de las acepciones, ya que permiten justamente cargar de significados profundos una acción química procedimental, una metodología técnica. Y, focalizando en los discursos de mis

producciones visuales, la idea de revelar quizás sea un ejercicio o práctica recurrente: - Proporcionar indicios o certidumbre respecto a la propia historia familiar, las jerarquías de género, los roles, en la serie (en construcción) *La culpa fue del escote*; - Proporcionar indicios sobre mujeres olvidadas de la Historia, manifestar sus hazañas ignoradas, en el proyecto *Amores Guerreros*, 2014-18; - Descubrir y manifestar la femeneidad en la cultura gitana, ignorada negativamente en la construcción social contemporánea, proyecto reali-

zado en 2010-11; - Hacer visible y permitir manifestarse a las mujeres en sus secretos, anhelos y fantasías, en proyecto *Construcciones Ficcionales, Espacios Cotidianos*, 2009.

5. Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española [consulta jun/2016]: Op. Cit.



Figura 1. Micaela Trocello. *Sin título*. 2011. Fotograbado en film polímero sobre chapa de aluminio. Chine collé, 15 cm x 21 cm. De la serie *Ódame por Piedad*. Foto: Micaela Trocello

Siempre me acompañan la misma ansiedad, intensidad y sorpresa, aunque no siempre la satisfacción sea plena en el resultado final, pero, ya sabemos, es un clásico penar amoroso propio del grabador, y en este contexto, *ejecutar el ritual* siempre valdrá la pena, ya sea al revelar papeles de sales de plata o hierro, film polímero para la realización de fotograbados o chapas de offset para las matrices de fotolitografía sin agua como en la serie Ódiame por Piedad (fig. 1).

Revelar(me), descubrir(me) y manifestar(me) en mi rol de artista, implica un riesgo y a la vez una labor diaria en el proceso dinámico y abierto de la propia existencia.

## EL PUNTO COMO REALIDAD VISUAL COMPARTIDA

En el siglo XV, el grabado permitió reproducir y multiplicar una misma imagen de igual modo, sin que la mano tuviera que volver a copiarla cada vez. En el XIX, la fotografía permitió registrar una traza de la misma realidad, igualmente, sin el intermediario de la mano. Cuando la multiplicidad del grabado se añada a la objetividad de la fotografía, en los procedimientos fotomecánicos, las dos más grandes invenciones visuales se reunirán con consecuencias incalculables<sup>6</sup>.

6. Lemagny, 2008, p.113.

Si bien Lemagny, entre otras cuestiones, habla sólo del grabado como método de reproducción de imágenes, señala los orígenes de éste como “traductor” de la pintura. Hace énfasis en las estrategias metodológicas o procedimentales que desarrollaron los grabadores a lo largo de la historia de la técnica intentando “interpretar” de la mejor manera éstas otras imágenes pertenecientes a otros lenguajes.

En este sentido, quisiera destacar de este autor ciertas ideas relevantes para el respaldo de mis experiencias respecto al tema en cuestión, sin dejar de mencionar que en ocasiones resultan sesgados los planteos que realiza enlazando ambas disciplinas. Destaco la relevancia que le da al código gráfico, a la invención de un sistema de representación convencional “muy eficaz para el ojo de nuestra imaginación”, hermanando desde allí al grabado con la fotografía. Al margen de que su interés está puesto en las estampas fotomecánicas en tanto reproducciones, es decir, copias de un original fotográfico, negándole de ese modo toda autonomía artístico-expresiva al grabado en general y a las técnicas fotomecánicas en particular, circunscribe a ambas disciplinas en “una misma realidad visual”, una realidad constituida de puntitos, granos de plata o manchas de tinta, pero puntitos, idénticos para el ojo. Cabe agregar ahora, también al pixel.

Es quizás aquí donde puedo ubicarme cómodamente en la elaboración de mis imágenes, en la conformación de mis producciones visuales. El punto como elemento constitutivo del lenguaje visual, más allá de las discusiones sobre

proximidades y alejamientos entre la imagen como original y la imagen como reproducción que plantea el autor.

Quizás sea esa familiaridad, ese sistema de código visual compartido el que me haya permitido desplazarme y transitar no simultáneamente, sino integralmente entre fotografía y grabado (fotomecánico). El diálogo íntimo que sucede en la concepción y materialización de las imágenes, obturando, revelando, interviniendo y transfiriendo.

*Tejer la manta con tramas y urdimbres* de toma fotográfica, intervención digital o manual de esa/s toma/s y/ o copias (analógicas o digitales) y elaboración de la/s matriz/ces por medio de procedimientos fotomecánicos me permiten llegar, no pocas veces, al origen de una estampa genuina e irremediablemente mestiza. Pero, más allá de estas estrategias procesuales interesantes, y varias instancias cargadas de significados, no quisiera reducir esta familiaridad entre técnicas, que es, en última instancia, desde un aspecto meramente formal. Los pasajes fluidos de una misma imagen, en el cambio de soportes necesarios para su materialización definitiva “no quiebran la fibra íntima”, ya que, tal como expresa Lemagny “conservan la misma continuidad visual”, y éste hecho

entonces, me permite, primero seleccionar y luego enfatizar a los propios materiales que constituyen la obra. Por ejemplo, el papel de algodón y la tinta gráfica antes que el papel fotográfico y una impresión digital. Aquí, la poética intrínseca de los propios materiales y el código visual compartido entre técnicas fotomecánicas (grabado) y fotografía colaboran mutuamente en la poética de mis imágenes, pero intentaré avanzar señalando otros espacios de encuentro.

Podríamos hablar de una concatenación de transferencias, en el sentido de las

instancias de cambio de soporte a las que generalmente someto a mis imágenes, mudando de una superficie (incluido el soporte digital) a otra, hasta llegar a su concreción y materialización definitiva. Y en ese juego de pasajes, la posibilidad de incorporar nuevos recursos en la poética visual del grabado y la fotografía, como en *El beso que no fue*<sup>7</sup> (fig. 2).

## LA MATRIZ COMO PUNTO DE ENCUENTRO, COMO ESPACIO COMPARTIDO

Por lo tanto, no hay remedio: la historia de la fotografía es la crónica de un proceso de transustanciación, es el relato de cómo el documento se hace arte.<sup>8</sup>



Figura 2. Micaela Trocello. *El beso que no fue...* 2009. Cianotipo sobre papel de algodón. De la serie *Construcciones ficcionales, espacios cotidianos*. Foto: Micaela Trocello

7. Cianotipo sobre papel de algodón, generado a partir de una primera toma fotográfica analógica, pasando luego por la digitalización e intervención del archivo utilizando filtros de trama por puntos, para configurar luego el negativo en filmina que dará origen a la imagen final.

8. Fontcuberta, 2010, p.186.

Resulta oportuno comenzar este apartado, mencionando las referencias a la obra del artista Dennis Oppenheim, *Reading position for 2nd Degree Burn* (1970), acción que consistió en recubrir parcialmente su torso desnudo expuesto al sol con un libro abierto.

Mientras que Baque (2003, p.16) pone de relevancia a esta obra performática como un acto eminentemente fotográfico, ya que el artista utiliza su propia piel como si se tratara de una película fotográfica; Bernal Pérez (2013, p.227) pone de relevancia la idea de libro - matriz que actuó sobre un torso convertido en placa solar. En una doble posibilidad, el cuerpo es soporte de estampación y material fotosensible, propenso a ser soporte de registro, de huella.

Estas referencias a una misma obra nos permiten visualizar el amplio espectro mestizo entre grabado y fotografía y la posibilidad de abordar el concepto de matriz como especificidad compartida en este horizonte de diversidades. Cruces, encuentros y aperturas que, por supuesto, cuentan con varias décadas de conformación y discusión al respecto.

Compartiendo la definición de "matriz generativa" desarrollada por Grabowski y Fick (2015, p.8) comprendemos que es siempre un medio de transportar una información en forma de imagen que se imprime en última instancia sobre otra superficie. Y, atiende tanto a las posibilidades que brindan las prácticas tradicionales (dibujando, grabando o incidiendo en una placa de metal, por ejemplo) como las contemporáneas o experimentales (elementos encontrados o resignificados).

En este contexto, los autores agregan: "una estampa, puede funcionar como una fotografía, por su capacidad de hacer referencia al objeto impreso. Igual que un recuerdo fotográfico, la impresión realizada a partir de una superficie es una prueba física de la existencia de dicha superficie" (ídem). Incluso podríamos decir que toda matriz, en sus diferentes modalidades impresas, deja un rastro de su existencia. Los casos de las "prueba de estado"<sup>9</sup> funcionarían como un buen ejemplo, siendo cada una de las estampas una huella directa y única de ese estado de la matriz, en ese momento, en semejanza directa con la fotografía como documento. La especificidad testimonial de las estampas se vincula con lo que Barthes (2008, p. 121) llamará "la esencia misma de la fotografía": el noema "Esto ha sido". La doble "posición conjunta: de realidad y de pasado" se manifiesta, en mayor o menor medida, también en las estampas provenientes de cualquier matriz física. Pensemos en los diversos materiales utilizados hasta la actualidad como elemento constitutivo de las matrices, y en el desgaste sucesivo de dichos materiales, a partir de las múltiples impresiones. Las transformaciones ejercidas por el agua, el peso por presión, la limpieza mecánica de las tintas, entre otras, son variables que afectarán sobre las diversas superficies y serán muchas veces evidenciadas en las estampas, actuando de documentos de sí mismas en la sucesión de un proceso de creación y construcción.

9. Prueba de estado: Durante el proceso de intervención en la matriz, el artista gráfico examina en fases sucesivas el desarrollo de su trabajo y el efecto del mismo sobre el papel. Esta comprobación se realiza estampando la matriz en el estado en que se encuentra (...) En la medida en que los resultados varían considerablemente de una prueba de estado a otra, como consecuencia de la adición o sustracción de elementos cada una de ellas será única, porque, aunque lo intentara el artista, cosa que carece de sentido, volver con absoluta exactitud a los estados anteriores resulta imposible. Su carácter de unicidad y su rareza han convertido a estas pruebas en objetos muy cotizados por los coleccionistas y los gabinetes de estampas. Si se tiene la fortuna de reunir todas las pruebas de estado se estará en condiciones de conocer paso a paso las etapas creativas de una estampa. (Blas, 1996).

En *La Cámara Lúcida* Barthes explica:

Llamo "referente fotográfico" no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía.

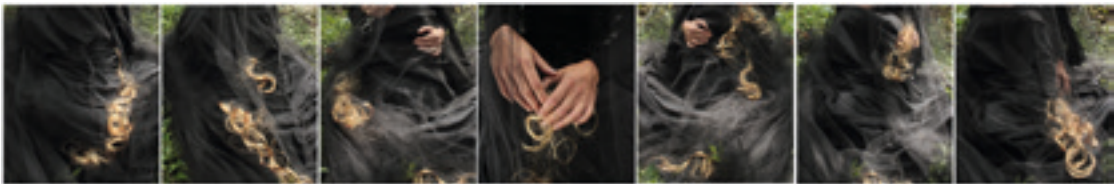
Propongo preguntarnos si, las matrices realizadas con las diferentes técnicas que el área del grabado ofreció y ofrece según su tratamiento procedimental, su composición material o física, en menor o mayor grado, pueden hacer las veces de "referente fotográfico de sí mismas".

Enlazando lo anterior, rescato las palabras de Martine Joly (2009, p.75): "El referente se adhiere, la foto es una huella, y en consecuencia, aunque 'semejante' y fabricada, es específica porque es un índice en el sentido peirciano del término."

Refiriéndose a los complejos análisis de Barthes y Dubois, Joly continúa:

Las consecuencias de esta especificidad indiciaria son considerables. Es ella quien vincula a la fotografía con la tradición de las imágenes sagradas, con la de las imágenes – verdad, con la magia, con la locura alucinatoria, con la muerte. Es ella quien alimenta la confusión entre visible real – realidad y verdad.

En este sentido, quisiera traer a colación mi serie "*Ofrenda*", homenaje a *Carme Puch de Güemes*, donde evoco un suceso histórico, por medio de la reconstrucción corpórea o "encarnación", en donde la viuda del Gral Güemes, al enterarse de la muerte de su marido, toma la determinación de cortarse el cabello. (fig. 3).



**Figura 3.** Micaela Trocello. *Sin título*. 2014. Fotografía digital color de toma directa. Políptico de 7 piezas 45 cm x 55 cm c/u. De la serie *Ofrenda*. Foto: Micaela Trocello

Asimismo, es precisamente ese carácter indiciario tan celosamente reservado a la fotografía a lo largo de su existencia (en la construcción social del medio, tanto por parte de productores como consumidores), el que encuentro posible de ser reservado también al grabado. Una especificidad compartida, ser signo por conexión física. Esta conexión física está dada precisamente por la matriz. La *huella* luminosa del referente, impresa en la película de plata e incluso electrónicamente en el archivo digital y la *huella* ejercida por cualquier procedimiento (mecánico, químico) sobre una superficie como el metal o la madera. Esta *trama* procedimental – conceptual se pone de manifiesto en la serie *Hembra*, en donde, luego de realizar las tomas directas en película B y N de 35mm, intervengo cada uno de los negativos incidiendo, rallando, raspando



con diversos elementos, tal como si fueran placas de hierros o aluminio (fig. 4).

Continuando con el concepto de matriz, Joan Costa en *La Fotografía. Entre sumisión y subversión*, lo ubica como uno de los seis rasgos específicos que van a definir la propia naturaleza de la fotografía como tal: "Desde Fox Talbot, la imagen fotográfica es indirecta, a diferencia de la imagen manual que siempre es directa e inmediata. Entre la realidad y la imagen fotográfica hay una contra imagen intermedia, mediadora, que es el negativo." (Costa, 1991, p.47).

Como podemos observar, no cabe aquí ningún espacio, ninguna mínima fisura donde pueda ingresar el Grabado al menos como co- heredero (tradicional e históricamente) de éste rasgo específico. Si para Costa, el negativo fotográfico "ha otorgado al medio la cualidad de ser una matriz multiplicadora de una misma imagen, y de introducir en ella innumerables variantes: la idea de "imagen infinita" (Ídem, p.51), para no pocos artistas visuales, esta cualidad se extiende a la infinitud de posibilidades que ofrece el universo cada vez más expandido de la gráfica contemporánea.

Entre las antiguas y nuevas prácticas y tecnologías, entre las re-significaciones del oficio del grabador (a) y del/la fotógrafo (a), entre los interrogantes persistentes y fluctuantes en mi rol de artista, continúo tejiendo esta lucha, esta manta original, tramas, sentidos, género femenino... arte y vida.



**Figura 4.** Micaela Trocello. *Sin título*. 2004. Copia única manual sobre papele fotográfico Ilford. 30 cm x 40 cm. De la serie *Hembras*. Foto: Micaela Trocello

## REFERÊNCIAS

- BAQUE, D. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- BERNAL, M. M. *tecnicasdegrabado.es* [Difusión virtual de la gráfica impresa]. Tenerife: La Laguna, 2013. Disponible en <http://tecnicasdegrabado.es/etiqueta/tecnicasdegrabado-es-difusion-virtual-de-la-grafica-impresa>
- BERNAL PÉREZ, M. M. Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid, Vol 28, n. 1, p.71-90. 2016. [consulta jun/2016]: Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/47545>
- BLAS, J. (Coord.). *Diccionario del dibujo y de la estampa...* "Diccionario del Arte Gráfico". Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.
- CORCUERA, R. *Herencia textil andina*. Buenos Aires: Fundación Ceppa, 2010.
- COSTA, J. *La fotografía. Entre sumisión y subversión*. México D.F.: Trillas: SIGMA, 1991.
- DICCIONARIO de la lengua española, de la Real Academia Española [consulta jun/2016]: Disponible en [www.rae.es](http://www.rae.es)
- FONTCUBERTA, J. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- GRABOWSKI, B y FICK, B. *El Grabado y la Impresión*. Barcelona: Blume.
- JOLY, M. *La imagen fija*. 2009. Buenos Aires: La Marca, 2015.
- LEMAGNY, J.C. *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. "Grabado y fotografía. O la piel de las cosas". Buenos Aires: La Marca, 2008.

## Micaela Trocello

Micaela Trocello nace en Córdoba el 13 de octubre de 1978. Es Licenciada en Grabado por la Universidad Nacional de Córdoba (2009) y finalizó la Diplomatura en Investigación y Conservación de Fotografía Documental, F.F y L, U.B.A (2016). Realizó estudios de Fotograbado en Film Polímero con la artista Graciela Buratti en el Taller Intaglio, Bs. As (2018 - 2011). Fue artista residente en Fundación ACE´ para el Arte Contemporáneo (Directora: Alicia Candiani), en donde desarrolló proyectos de investigación sobre construcción de género en ámbitos específicos y gráfica expandida (2016 y 2012). Bs.As. Desde 2016 se desempeña como profesora Asistente en la cátedra de Procesos de Producción y Análisis II Grabado en la carrera de Artes Visuales de la F.A de la U.N.C. Desde 2004 dicta talleres de técnicas gráficas fotomecánicas y menos tóxicas, en el ámbito público y privado. Participa de muestras colectivas, salones y convocatorias de Grabado en Argentina, Brasil, Bulgaria, China, España, Corea del Sur, México y Polonia. Por su obra gráfica, ha recibido menciones y premios en el ámbito nacional e internacional: (2017) Mención de Honor 1º Convocatoria Internacional Identidad Diversidad. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Argentina. (2011) 3ER lugar en Orden de Mérito de la Convocatoria 2011 del ÁREA PENSAMIENTO LATINOAMERICANO, Programa de Promoción a la Investigación. Córdoba. Argentina. (2011) Mención Honorífica, II PREMIO ATLANTE, España. (2009) Premio Adquisición SALVADOR CAPUTTO, sección Grabado, LXXXVI SALÓN DE MAYO, MPBA, Santa Fe. (2004) Primer Premio, sección Fotografía, "I SALÓN DE PEQUEÑO FORMATO ZONA-DEARTE". Bs. As.

(\*) Artículo enviado em agosto de 2017.