

El arte de Leonor Jurado: su *Memento Mori*

Gustavo Geirola
Whittier College
USA

Jurado, Leonor. *Memento Mori*.
N24 Galería de arte.
Quito, Ecuador
22 de abril al 15 de mayo de 2026.

Mejor pues que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época. Pues ¿cómo podría hacer de su ser el eje de tantas vidas aquel que no supiese nada de la dialéctica que lo lanza con esas vidas en un movimiento simbólico?

Jacques Lacan, *Escritos I*, 308

El epígrafe que el psicoanalista francés dirige a los analistas vale indudablemente para el artista. Tal vez vale más para el artista que para el analista. En la muestra *Memento Mori*, como su título lo indica, resulta evidente que Leonor Jurado hace honor a dicho epígrafe, por cuanto su exhibición no deja de interrogarnos sobre el malestar en la cultura de nuestra época.

La serie de obras expuestas nos convocan a confrontarnos con el tema de la fugacidad de la vida, la de la Naturaleza y, obviamente, de la nuestra. Leonor nos presenta fotos de hojas, flores y plantas diversas y, obviamente, como ya lo planteaba Roland Barthes en *Cámara lúcida* (1980), estos objetos fotografiados se instalan en el 'ha sido', porque por su misma existencia efímera sabemos que, al 'memento' de la exhibición, ya han dejado de ser en la realidad. Las obras traen a nuestro presente la inevitabilidad de una ausencia trágica que 'ha sido', 'está siendo' o 'va a dejar de ser'. A la vez, nos confrontan con el secreto o misterio de la existencia, cuya angustia subsecuente nos incomoda y hasta nos aterroriza por cuanto nos interroga sobre aquello que ya había observado Schelling en *Las edades del mundo*: "la naturaleza se sustrae a la contemplación y oculta sus secretos". Lo esencial de la Naturaleza se oculta, se resiste a mos-

trarse, y por ello solo nos ofrece semblantes pasajeros inventados por nosotros –por ejemplo, las obras expuestas en esta exhibición—; de ese modo la verdad de esa Naturaleza permanece resguardada e instalada, siempre velada –para decirlo en términos lacanianos— en el campo del no-toda; nadie soportaría confrontarse con esa verdad desnuda. Por ello mismo, la verdad es enigmática, pero a pesar de todo, ‘habla’, y siempre habla ‘a medias’.



*Fig. 1 Jurado, Leonor, de la serie Escombro_ Enredo, 2026.
Fotografía gentileza de la artista.*

No resulta extraño, entonces, que la temática convocada en esas fotografías de Leonor convoque una lectura sobre la relación del tiempo con la Naturaleza, y abra el debate a cuestiones ecologistas; sin embargo, sería pecado mortal permanecer en ese nivel interpretativo que reduciría el arte de Leonor Jurado a un gesto activista, meramente ilustrativo de alguna agenda doctrinaria no artística. Se trata en estos casos de interpretaciones que abordan el contenido de la obra de arte, pero, muchas veces (por no decir ‘casi siempre’), dejan de lado la pregunta sobre qué es artístico en esas fotografías. Sin duda, lo artístico no consiste en las hojas, ni las flores ni en las plantas en sí mismas: no se trata del ente heideggeriano ni de lo fenoménico de las cosas del mundo, usualmente abordados por su finalidad o utilidad productiva por la fotografía de oficio. La elaboración fotográfica, la artística, como es el caso de Leo-

nor, nos invita a ir más allá de ese tipo aproximación; nos deja colocados frente a su obra como el personaje sartreano en *La náusea* cuando se siente mirado por la raíz de un árbol.



Fig. 2 Jurado, Leonor, de la serie *Memento Mori*, 2018-2026.
Registro de sala y obra. Fotografía de Tatiana Erazo,
N24 Galería de Arte, Quito, Ecuador, 2026.

El componente artístico es más difícil de apreciar y poner en perspectiva, particularmente si uno intenta hacerlo con cierta independencia, no tanto de la imagen, sino del objeto fotografiado. Y si la imagen nos confronta con lo transitorio del objeto fotografiado, la pregunta que se instala es qué pretende el arte y el artista más allá de fijar el devenir natural con sus ciclos de creación y destrucción permanente, de aparición y desaparición, de presencia y ausencia, de cierre y apertura, todos ellos indudablemente sobre el telón de fondo de la vida y la muerte que los seres humanos compartimos con las plantas, las flores y las hojas.

Heidegger ya nos alertó en su magistral *Ser y tiempo*, en cómo somos *Dasein*, seres fugaces, puntuales, evanescentes que, a pesar de todo, nos interrogamos—consciente o inconscientemente— por el ser más allá de la apariencia fenoménica del ente; y esa interrogación nos lleva indefectiblemente a la cuestión del tiempo, del fluir irreversible del tiempo. Somos tiempo. También lo había visto con poética dramaticidad y muchos siglos antes de Heidegger el monumental Francisco de Quevedo con su conceptismo barroco: en su soneto “¡Ah de la vida!” el poeta es capaz de escribir:

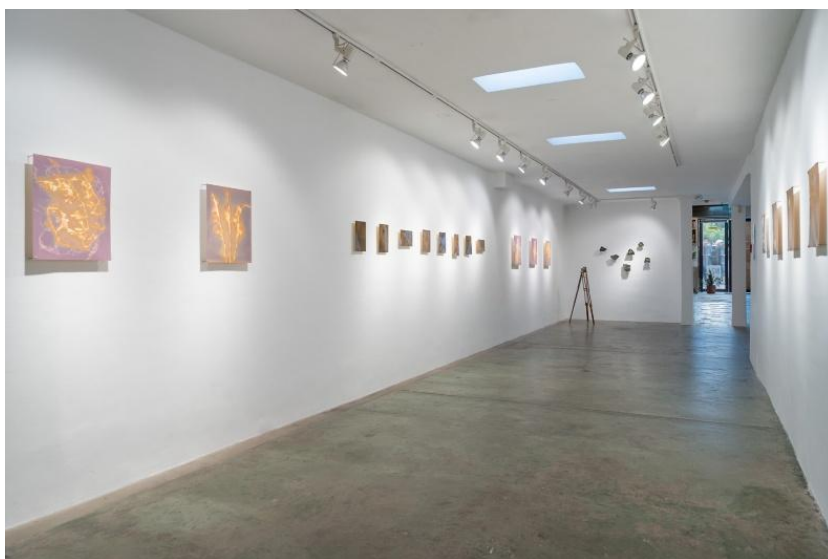
Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

Quevedo, a diferencia del deslumbrante culturalismo de Góngora, ya da señales de esa catástrofe existencial que más tarde desarrollarán Heidegger, Sartre, Jaspers y tantos otros. Góngora vela con figuras retóricas iridiscentes el vacío y la angustia que asoman en el Siglo XVII, pero estos brillos —como los dorados en las fotos de Leonor— fungen como irrupciones portentosas, momentáneas, del poder creador de la Naturaleza, su modo de abrirse. Frente a esos primeros estragos capitalistas, Quevedo opta por enfrentar el malestar en su cultura con un lenguaje despojado de figuras deslumbrantes, forzando la gramática y llevándola al borde mismo de sus propios límites. Cada uno de estos dos poetas apela a procedimientos artísticos disímiles para dar cuenta del mismo horror, del mismo contenido; pero sus obras no se sostienen por dicho contenido, sino precisamente por los procedimientos de una *tejné* específica: la poética, y el modo en que se refieren a la subjetividad de su época.

Lo cierto es que la relación entre Naturaleza y tiempo es íntima, y para los seres humanos, como diría Lacan, también *éxtima*: el devenir ruinoso de la materia en la Naturaleza no es percibido como trágico por las plantas o por los animales, porque —hasta donde imaginamos— carecen de conciencia de la mortalidad; de modo que la angustia por el final ineludible que nos llega tarde o temprano no solamente está afuera, en el mundo exterior, sino a la vez dentro de nosotros; es una angustia que nos habita en lo más íntimo, íntima, consciente o inconscientemente. Hacemos lo imposible por ‘divertirnos’, ‘entretenernos’ con las vanidades del mundo precisamente para no afrontar esa angustia éxtima.

Ahora bien, plantear la relación entre Naturaleza y tiempo nos conduce a conjeturar que la Naturaleza, cada vez que la invocamos, está historizada, es decir, como diría Lacan, se

nos presenta de un modo particular según el momento en que la evocamos y la tejemos con las redes singulares de nuestra memoria y los protocolos vigentes en la subjetividad de la época.



*Fig. 3. Jurado, Leonor, Memento Mori. Registro de sala y obra.
Fotografía de Tatiana Erazo, N24 Galería de Arte, Quito, Ecuador, 2026.*

La Naturaleza resulta ser siempre una construcción imaginaria y simbólica de cada época. Cada vez que evocamos un recuerdo, nunca es el mismo, siempre trae hebras que lo resignifican. Por ello, en la filosofía se puede ver el modo en que a lo largo de los siglos se ha historizado la idea de la Naturaleza. Pierre Hadot, el filósofo francés, escribió uno de los libros más bellos sobre este tema: *Le veiled'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature* (2004). ¿Por qué convocar a Isis? Es la diosa velada de la religión egipcia, que le sirve a Hadot como eje simbólico —junto a un fragmento de Heráclito— a lo largo de su libro porque la verdad de la Naturaleza, como toda verdad —Lacan *dixit*— resulta tan insoportable que solo podemos afrontarla si está velada, medio-dicha, nunca toda, no-toda. Esa verdad velada, sea la del deseo o la de los extremos letales del goce, a veces hasta obscena en su dialéctica de creación y destrucción, en su violencia demoledora pero simultáneamente transformadora a fin de dar lugar a lo nuevo,

ha promovido interpretaciones y conjeturas de todo tipo, y también ha apelado a diversas designaciones: se puede pensar esa verdad como lo sagrado, lo que exige ser protegido, el secreto mismo de la existencia. Por eso Hadot inicia su ensayo mencionando el famoso fragmento de Heráclito que, asimismo, atravesará la historia hasta hoy, desde los presocráticos hasta Quevedo y hasta Heidegger: “la naturaleza ama esconderse”.

¿Qué rol tiene en todo esto la fotografía como arte, no solamente como técnica? Pensemos por un instante qué hace Leonor Jurado con su arte, independientemente de los objetos naturales fotografiados y las interpretaciones que con bastante inmediatez y facilidad puede elaborar un espectador.



*Fig. 4 Jurado, Leonor, serie Escombros. Registro de sala y obra.
Fotografía de Tatiana Erazo, N24 Galería de Arte, Quito, Ecuador, 2026.*

La fotografía es un arte que tiene la capacidad de captar y atesorar una milésima de segundo del fluir del tiempo. A diferencia de la música y la pintura, la fotografía no se caracteriza por ser ni una técnica ni un arte de la duración –independientemente del tiempo técnico que exija la exposición de la cámara. Regresemos a Barthes: el crítico nos recuerda que toda fotografía da testimonio de algo que ‘ha sido’, de un instante de su existencia que se constituye en

huella de un acontecimiento. La fotografía suele ser una modalidad del testimonio y, en cierto modo, resulta siempre ser un archivo. Y por el solo hecho de que ‘ha sido’ y podría ‘ya no ser’ o que eventualmente ‘dejará de ser’, nos abre a la angustia de la muerte, ese otro secreto imposible de desvelar. La conversación entre tiempo, Naturaleza o Mundo y Muerte es siempre constitutiva de la fotografía como arte, más allá de que se proponga representar el objeto fotografiado en forma realista o no. La pintura, por más realista que se quiera, no tiene la capacidad de dejar testimonio de un instante, de ese ‘punto’ que, como quiere Quevedo, es apenas un presente que carece de duración (y la fotografía como arte desafía precisamente esta premisa) porque tan pronto lo nominamos como un ‘es’, ya ha dejado de ser futuro, ya es rápidamente devorado por el pasado, pasando al depósito de lo que Freud denominaba ‘el block maravilloso’: las redes insondables de la memoria.

Vista desde esta perspectiva, la exhibición de Leonor Jurado da cuenta de lo que Barthes denomina el *Studium*, esto es, aquello que designamos antes como los contenidos, causados por las preocupaciones coyunturales del malestar en una cultura determinada y que, como quiere Barthes, contextualizan nuestro interés cultural o político; en este caso, el paisaje aludido detrás de las fotografías exhibidas —como ruinas, desechos de ‘lo que alguna vez fue’, como sugieren esos fragmentos de paredes— pueden ser los contextos de producción neoliberal y el avasallamiento extractivo de la Naturaleza realizado por las anónimas multinacionales, con todo el cúmulo de consecuencias sociales y políticas que ese modo invasivo acarrea. A la vez, las fotografías de Leonor nos capturan por lo que Barthes denominó el *Punctum*, esto es, como también planteó Lacan, la captura de nuestra subjetividad, de la angustia, de la verdad no-toda que nos habita. El *Punctum*, dice Barthes, es lo que viene a perturbar el *Studium*; el *Punctum* es “el pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad”. El *Punctum* es lo que “me lastima, me pinza”. La aproximación barthesiana hace resonar aquello que Lacan había denominado en su *Seminario 11* (1964) la ‘función cuadro’, en la cual ya no se trata de un espectador que como *sujeto* contempla la obra para nutrir sus arcas íntimas con un placer estético, sino de una relación con la obra que ha invertido el juego: es la obra la que ocupa la posición de sujeto y *mira* al espectador y lo pincha, lo lastima; el espectador ha devenido ahora

objeto; la obra lo amarra a ese *punctum* del que, más allá del placer estético, lo conmina a un *acto* ético: el acto de hacerse cargo de aquello que hace puente entre la obra y su extimidad singular.



Fig. 5 Jurado, Leonor, *Lumen de Floripondio y Granadilla / Ruda / Calabaza*, 2026.

Registro de sala y obra.

Fotografía de Tatiana Erazo, N24 Galería de Arte, Quito, Ecuador, 2026.

Hay, pues, una diferencia entre *ver* y *mirar*, una diferencia estructural y teórica entre la *visión* (el apetito del ojo que menciona Lacan y que el arte se esforzaría por satisfacer) y la *mirada* que en vez de llenar procede a vaciar al espectador, a confrontarlo con el agujero de lo real, de lo que no ha sido todavía nombrado por lo simbólico. Por eso la obra es ahora *el sujeto que mira* y denuncia y acusa y nos compromete.

Es el espectador el que deviene ‘cuadro’, y cuya visión queda absorbida por la mirada que es la obra misma: en este campo escópico, la mirada desacomoda al espectador y lo deja con la posibilidad de transitar responsablemente la cadena metonímica de su deseo, de trabajar la fatalidad de su goce, de abordar aquello de lo que nada quiere saber: la causa de su deseo, el

horror de su existencia, el atroz avasallamiento actual de lo humano. La obra resulta posicionada como un Otro cuya mirada inquieta en la medida en que el espectador resulta ahora confrontado con el saber-no-sabido de su deseo —el no saber de su propia verdad—, esa verdad dolorosa y todavía sin apalabrar que anida en su subjetividad por su alienación al discurso hegemónico.

Una obra artística estructura su ser-obra mediante procedimientos diversos: por ejemplo, la mancha, la anamorfosis, o —como las fotos de Leonor— la veladura iridiscente de las hojas, las flores y las plantas. Porque convengamos que no vemos solamente hojas, flores y plantas en esas fotografías, no hay realismo en ellas; vemos algo más, porque esas fotos nos miran y nos recuerdan hasta qué punto somos ‘fotografiados’ por la mirada del Otro: también nosotros seremos ruinas, desechos. Y allí comenzamos a poder pensar el arte como tal: no asistimos a esa exhibición para ver plantas, flores y hojas bien fotografiadas, bien ‘decoradas’, como sucede cuando miramos fotos de oficio de algún evento social: un bautismo, una boda, un acontecimiento institucional. El arte auténtico va más allá del oficio porque no pretende dejar testimonio de la realidad fenoménica, sino del agujero en lo real que nos horroriza. Por eso Leonor no nos invita a ver hojas, flores o plantas, sino a confrontarnos con ese *plus* artístico adherido, superpuesto, incluso robado al objeto fenoménico. Es ese plus el que, casi silenciosamente, tiene el potencial de inmiscuirse en lo más íntimo de nuestra subjetividad y cuestionar nuestras convicciones más íntimas. Como plantea Lacan, la obra como mirada nos hace deponer la visión, realizada a veces con cierto gesto de vana superioridad sobre la obra, y nos desnuda porque invalida los argumentos hegemónicos con los que inconscientemente convivimos, con los que el sistema nos manipula. Si nos abrimos a la experiencia de ese plus artístico —y es una elección que no todos harán— nos arriesgamos a suspender nuestras más firmes convicciones, incluso nuestras más simples percepciones cotidianas de las hojas, de las flores y de las plantas, en suma, del mundo tal como nos lo quieren hacer digerir.

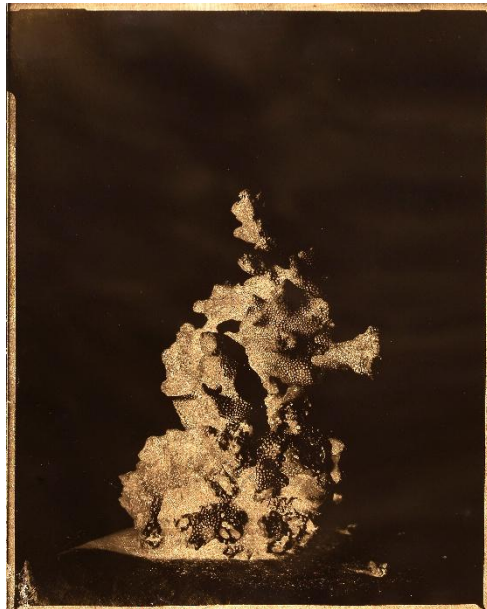


Fig. 6 Jurado, Leonor, Coral 7, de la serie Corales, 2026. Fotografía gentileza de la artista.

Así, la fotografía de Leonor apunta a no descuidar el deseo, hoy tan avasallado por la violencia de los goces incitados por el neoliberalismo. Desde el *Punctum* de Barthes o desde la ‘función cuadro’ de Lacan, la obra mira al espectador y desacomoda su concepción de la *realidad* (que es siempre una construcción psíquica, discursiva, ideológica), invitándolo (ya vimos que podemos o no aceptar esa invitación) a explorar lo *real*, aquello excluido de lo simbólico, aquello velado por los discursos sociales y políticos: ¿qué vemos, qué nos presenta a la visión el discurso hegemónico, que se ha excluido de éste, cómo nos manipulan la visión, qué es lo que está ausente y nos angustia, quién nos mira, qué hacen con nuestro deseo, cómo nos impelen a gozar de lo peor, cómo diseñan nuestros cuerpos, nuestra carne y nuestras ideas? ¿Y qué rol juega el arte frente a la alienación del sujeto?

Sería no apreciar el arte de Leonor Jurado si nos quedáramos contemplando esas hojas, esas flores y esas plantas elucubrando interpretaciones varias de su contenido, porque en esta actitud dejamos de lado la consistencia misma de lo artístico. Dejaríamos de lado interrogarnos a partir de aquel *plus* que se agrega a la representación del objeto fotografiado: tonos, texturas, tratamiento de la luz, aislamiento del objeto, vaciado del fondo, entramados, colores

adicionados y no representativos del original, esplendores dorados y fatuos, y otros procedimientos puestos en juego que dan a esas hojas, a esas flores y esas plantas una apariencia fantasmagórica, casi irreal, y a la vez metafórica.

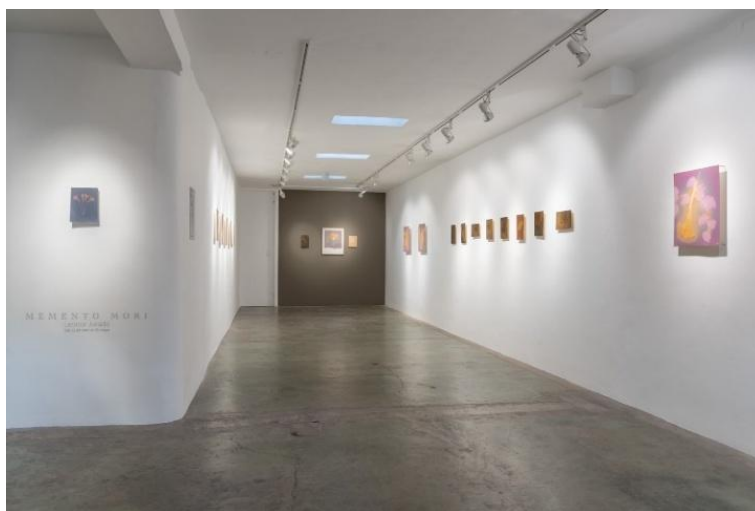


Fig. 7 Jurado, Leonor, *Lumen de Maima*, 2026. Fotografía gentileza de la artista.

Si hay una fotografía de oficio (la de todos los días, las de las ceremonias cotidianas, las *selfies*), hay otra fotografía que es artística, auténtico arte, y la esencia de este arte es precisamente ese plus. Es que el arte se define, como plantea Lacan en su *Seminario 7* (1969-1970), por el modo en que el artista “eleva el objeto a la dignidad de la Cosa”, palabra que ahora hay que escribir con mayúscula, porque se refiere a *das Ding*, y no a las cosas de mundo. *Das Ding* es la Cosa, ese objeto angustiante y angustioso que tratamos de dejar fuera de nuestra conciencia, ese secreto enigmático de la Naturaleza. Leonor eleva esas hojas, flores y plantas, meras *cosas*, a la dignidad de la Cosa, que no es otra que el enigma de la Naturaleza.

Leonor se sitúa precisamente frente a aquello que la interroga y angustia, o que la interroga *porque* la angustia. Pone su saber-hacer con la técnica fotográfica a disposición del arte, esto es, se dispone a restaurarles a los objetos del mundo, en este caso, objetos naturales, su *fulgor* original, en compensación por su ruina presente, por su *memento mori* ineludible; Leonor

quiere reparar fotográfica y artísticamente la existencia efímera de aquello que, en algún momento, constituyó la precaria vanidad y esplendor del instante y de su existencia contingente. No solamente ha intentado capturar esas hojas, esas flores y esas plantas en su presente efímero, sino que, sin afán de realismo (no hay realismo alguno en esta exhibición), pretende como artista auténtica levantar *el velo de Isis*, algo que, como ostentaba la diosa, nadie ha podido hacer. Las fotografías expuestas en *Memento Mori* son invenciones que proceden de un primer momento de confrontación con el misterio y de un segundo momento de creación de un nuevo velo, de invención de un semblante artístico, sin el cual estaríamos hundidos en el caos y el horror. Ese velo, este semblante, es aquello que el artista ofrece a su comunidad, porque el arte siempre es un discurso erótico que apunta a renovar y fortalecer el lazo con el otro, el prójimo, y con el Otro de la cultura.



*Fig. 8 Jurado, Leonor, Memento Mori. Registro de sala y obra.
Fotografía de Tatiana Erazo, N24 Galería de Arte, Quito, Ecuador, 2026.*

La paradoja que se instala aquí es rampante: por un lado, apurar fotográficamente a congelar un momento efímero del objeto, pero, por otro, hacerlo artísticamente para conservarlo, archivarlo en un artefacto que pretende desafiar la idea de la mortalidad ineludible. El objeto, por ende, jamás puede ser archivado, pero los semblantes inventados por la creación

artística pueden permanecer en el registro simbólico de una cultura. Hoy, como en tiempos de Góngora y Quevedo, presentimos la debacle del mundo, la proximidad del Apocalipsis y de la Catástrofe, y por ello mismo no sorprende que una artista como Leonor pretenda alertarnos sobre la responsabilidad ética de frenar la llegada de lo peor. El componente artístico desafía, por ende, el *memento mori* del objeto y se yergue desafiante instalando la pretensión de inmortalidad frente al devenir del tiempo. El arte es siempre una pretensión de inmortalidad; es el “*Non omnis moriar, multa que pars mei vitabit Libitinam*” la Oda III de Horacio. La fotografía como arte, más que ninguna otra, pretende desafiar la inevitabilidad del fluir del tiempo y dejar una huella. Pero en la fotografía este desafío se enfatiza precisamente porque es su propia consistencia como arte la de estar íntimamente ligado a la evanescencia del presente. Como en ese ‘juntar pañales y mortaja’ quevediano, la fotografía, sobre todo en esta exhibición, se yergue a partir de una energía libidinal, potente, de robarle al tiempo aquello destinado a desaparecer y, a su modo, amortajarlo para los archivos artísticos legados a las generaciones venideras.

© Gustavo Geirola