

El presente frente al desafío de evocar pasados límites. El arte como poética de la memoria

Autor:

Melendo, María José

Tutor:

Brauer, Daniel

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Posgrado

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA

TÍTULO

**El presente frente al desafío de evocar pasados límites. El arte
como poética de la memoria**

DOCTORANDA

María José Melendo

DIRECTOR

Daniel Brauer

CO-DIRECTORA

Marina Franco



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

2015

Poner el pasado en presente, magia del presente.

ROBERT BRESSON

Esta tesis es el resultado de muchos años de recorrido en el que agradezco el apoyo inestimable de tres personas:

Mi director, Daniel Brauer, quien me acompañó y asistió en la elaboración de la tesis, agradezco sus valiosas observaciones críticas que me enfrentaron a la necesidad de esforzarme en encontrar mi propia voz. Aún recuerdo la tarde en que me tranquilizó advirtiéndome que la redacción de tesis involucraba momentos gratificantes y otros perturbadores.

Mi co-directora Marina Franco, por sus lecturas y sus cuidadosas devoluciones; porque gracias a éstas fue más sencillo encontrar el modo de zanjar las dificultades. Sus señalamientos fueron decisivos, y no puedo dejar de agradecerle su tenaz acompañamiento.

María Eugenia Borsani, quien fue mi co- directora en las Becas Conicet, por su confianza en mí, su asistencia permanente, su apoyo incondicional, su cariño infinito. Su “optimismo irreductible” es y será para mí, un modelo a seguir.

Agradezco también a mis hermanos Fran y Santi, por todos los trámites que tuve que pedirles desde la Patagonia. A mis amigas y a mi hermana Paula, quienes tanto me escucharon hablar de esta tesis. A Anahí, porque su “principio de realidad” logró persuadirme de que era posible finalizar este proyecto.

A mis compañeros de investigación de la Universidad Nacional del Comahue, por su comprensión en los periodos en lo que estuve abocada de lleno a la finalización de la tesis.

A Daniel Bagues, por su insistencia en que no me dejara doblegar por la “pereza de mi inteligencia”.

Finalmente, dedico esta tesis a mis padres, a quienes me hubiera gustado conocer más. De algún modo, la reflexión sobre el tema de este trabajo me permitió elaborar un duelo, veintiocho años después.

A Maxi, por estar junto a mí en este proceso, por su amor y su paciencia ante los diversos estados de ánimo que la tesis desencadenó: del desasosiego a la euforia y viceversa. Su amor es verdaderamente imprescindible.

A mis hijos, porque al mirarlos comprendo cuáles son las prioridades de mi vida, lo que verdaderamente importa.

Roca, Abril 2015.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
<i>1. Presentación del tema y justificación</i>	6
<i>2. Estado de la cuestión</i>	15
2.1. El arte y sus transformaciones	18
2.2. El desafío de lo irrepresentable.	22
2.3. El Holocausto y lo monumental	26
2.4. El arte y el pasado reciente argentino	29
<i>3. Metodología</i>	33
<i>4. Estructura de la tesis</i>	37

PRIMERA PARTE

"El arte contemporáneo en el desafío de evocar pasados límites"

CAPÍTULO 1: El presente del arte después del fin del arte: crisis y desplazamientos	42
<i>1.1. El futuro que imaginaron las vanguardias</i>	46
<i>1.2 El arte fuera de sí: nuevas ontologías</i>	66
<i>1.3 Escenarios pos-apocalípticos</i>	84
<i>1.4 Reflexiones finales</i>	109
CAPÍTULO 2: Retóricas de lo irrepresentable: El arte después de Auschwitz	112
2.1. Silencio e irrepresentabilidad	113
2.2. La imposibilidad del arte después de Auschwitz. Reflexiones sobre un dictum controversial	142
2.3. La memoria y sus modos de ser. Retóricas de la memoria	154
<i>2.4. Reflexiones finales</i>	167

SEGUNDA PARTE

INTRODUCCIÓN	170
CAPITULO 3: Holocausto y monumentalidad. El arte como poética de la memoria	174
<i>3.1. Arte post-Holocausto: resistencia contramonumental</i>	174
<i>3.1.a. La monumentalidad en jaque</i>	188

3.1.b. Ausencias presentes: el pasado como ruina.....	188
3.1.c. La conmemoración como acción	189
3.2. Marcas de lo monumental contramonumental, del vacío y de la acción en Berlín	192
3.3. Poéticas monumentales	198
3.3.a. Museo Judío de Berlín.....	198
3.3.b. Monumento a los Judíos Asesinados en la Segunda Guerra Mundial.....	208
3.4. Poéticas del vacío y la ausencia.....	218
3.4.a. The missing house.....	218
3.4.b. Sites unseen. The writing on the wall	220
3.4.c. Bibliotek.....	223
3.5. Poéticas de la acción.....	225
3.5.a. Proyección en la Puerta de Brandeburgo	225
3.5.b. Stolpersteine. Piedras con las que tropezarse.....	226
3.5.c. Places of remembrance “stumbling blocks”	228
3.3. REFLEXIONES FINALES	233
CAPÍTULO 4: Poéticas de la memoria en torno al pasado reciente argentino en Buenos Aires.....	239
4.1. Un pasado que no deja de pasar	244
4.1.a. Volver visibles las ruinas: La ESMA	248
4.2. El dispositivo fotográfico y la materialización de la ausencia	254
4.2.a. Poéticas de la acción: Arqueología de la ausencia	256
4.2.b. Poética de la ausencia: El presente de lo ausente	258
4.2.c. Poéticas de lo Monumental contramonumental: Monumentos de papel.....	263
4.3. Poéticas de la acción	269
4.3.a. El Siluetazo	269
4.3.b. Reedición siluetazo	272
4.3.c. Aquí viven genocidas. Si no hay justicia hay escrache.....	273
4.3.d. Honrar la memoria diario: Baldosas de la memoria	283
4.3.e. Experiencias de desarraigo: Árbol del desexilio.....	286
4.4. Poéticas de la ausencia	291
4.4.a. La presencia inmaterial de la ausencia. Mayo, los sonidos de la Plaza.....	292
4.5. Poéticas de lo monumental contramonumental	295

<i>4.5.a. El Parque de la Memoria</i>	294
4.6. REFLEXIONES FINALES	305
CONCLUSIÓN	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED. 307
BIBLIOGRAFÍA	315
<i>Bibliografía sobre Estética</i>	316
<i>Bibliografía sobre la representación de pasados límites</i>	323
<i>Entrevistas citadas</i>	343
ANEXO IMÁGENES	346

INTRODUCCIÓN

1. Presentación del tema y justificación

Reflexionar sobre el modo como el arte evoca pasados considerados límites supone atender a dos dimensiones. En primer lugar, a las aporías que los mismos plantean en virtud de su condición límite, lo que los enfrenta a los dilemas en torno a lo irrepresentable, donde surgen tanto retóricas de la inexpresabilidad y del silencio para las cuales el acontecimiento es inasible, como también posiciones que si bien señalan que es posible acceder al pasado, consideran que es preciso hacerlo teniendo en cuenta su inédita conformación y desplegando para ello nuevos medios. En segundo lugar, se destacan las aporías propias del campo específico del arte en su intento de representar tal pasado, es decir, todas las discusiones sobre el campo disciplinar, ya que resulta fundamental atender a los intensos desplazamientos y problematizaciones del arte, el escenario de crisis -iniciado con las vanguardias históricas¹ pero retomado con insistencia- donde los pilares que ancestralmente delimitaron al arte: obra, autor y público, dejaron de tener vigencia, instalándose la necesidad de pensar en su nueva identidad, planteando a su vez el interrogante acerca de si efectivamente es posible identificar rasgos identitarios para el arte, o si acaso, su rasgo identitario consiste en rebasar ese límite esencialista. Tanto artistas como teóricos del arte, hoy, asumen el legado vanguardista, sea en sus apropiaciones transhistóricas -donde se proponen términos tales como neovanguardia o posvanguardia, como en las indagaciones optimistas o fatalistas en relación con la posibilidad de que haya un futuro para el arte: de agonía o de reconfiguración, instalándose así la necesidad de pensarlo desde una mirada autorreflexiva.

En este escenario, en las últimas décadas, surgieron diversas propuestas de arte conmemorativo, movilizadas a la vez por la dimensión inédita de ciertos pasados (que plantean la importancia de un abordaje de igual condición) y por las mencionadas

¹ Se conoce como vanguardias históricas a los estilos artísticos (cubismo futurismo, suprematismo, dadaísmo, surrealismo) que se manifestaron en la primera mitad del siglo XX, cuya propuesta rupturista fue radical. Se apropió el término militar *avant-garde* para aludir a la manera brusca en que estos movimientos se abrieron paso en un contexto artístico que dependía estéticamente de modelos tradicionales con los que chocaron a causa de su radicalismo. No obstante, se las llama «históricas» porque sus hallazgos forman parte de la cultura occidental, más allá de las controversias que produjeron cuando se dieron a conocer: Picasso, Kandinsky, Mondrian, Duchamp, Dalí o Miró son hoy artistas “clásicos”, ya que sus obras han sido “aceptadas” y sacralizadas por la institución arte.

transformaciones en el arte. Estas propuestas materializan la necesidad de desplegar procedimientos alternativos, nuevas formas de hacer memoria que impugnen los criterios canónicos y monumentales. Así, particularmente en relación al espacio urbano, emergieron estrategias estéticas, no hegemónicas, antimonumentales, efímeras, descentralizadas, combativas, que expusieron distintos mecanismos de rememoración, los cuales, instalaron controversiales señalamientos, evidenciando cuán arduo es el trabajo de hacer memoria, cualquiera sea la disciplina de la que se trate.

La presente tesis apunta al análisis de los problemas teóricos que se derivan de la reflexión sobre la posibilidad de representar pasados límites desde el arte, y de los desafíos que en el presente emergen a partir de los diversos intentos de evocación de tales pasados. Este trabajo se estructura en dos partes: en la primera parte, se tematiza la reflexión sobre las transformaciones en el arte en virtud de su injerencia en el tratamiento del pasado, según lo ponen de manifiesto ciertas formas monumentales contemporáneas que recurren a la contramonumentalidad, a continuación se reflexiona sobre las discusiones en torno a los problemas inherentes a la representación de pasados límites. La segunda parte, atiende al análisis de una serie de casos, es decir, la consideración de artefactos estéticos específicos que remiten a dichos pasados y que permiten retomar las discusiones teóricas en sus alcances concretos. Estos serán considerados en tanto poéticas de memoria.

La estrategia aquí asumida para poder indagar los numerosos dilemas a propósito de la evocación estética de pasados límites fue acotar, en primer lugar, la mirada al Holocausto, por considerar que dicho acontecimiento ha operado como una “matriz negativa”, el “acontecimiento negativo del siglo XX”² (Sarlo, 2006). Si bien hubo otros pasados también deleznable: Hiroshima, los Gulag soviéticos, entre otros, se recuperan las prolíferas discusiones teóricas sobre el Holocausto porque trataron de pensar en el acontecimiento desde las estéticas de memoria, indagando su aspecto inenarrable, y porque las reflexiones teóricas que desencadenó pueden servir para pensar pasados acontecidos en otras latitudes. Aquí se escogió el pasado reciente dictatorial argentino, en la medida en que su inmediatez temporal plantea un desafío para abordarlo desde el arte, y a la vez, resulta fundamental proponer *corpus* teóricos que se posicionen sobre el arte de la memoria de nuestro pasado reciente, es decir, sobre

² A este respecto, el especialista alemán Andreas Huyssen señala que el uso del Holocausto se ha convertido en un *tropos* universal del trauma histórico (Huyssen, 2002: 17).

las estrategias artísticas propuestas, a la vez que se debatan las tesis hasta el momento asumidas en relación a aquellas.

También se buscó delimitar la selección a dos ciudades para delimitar una serie de casos que esta tesis tematiza en la segunda parte, Berlín y Buenos Aires, sin con ello exponer un relevamiento total y exhaustivo de las estéticas de memoria que acontecen en cada una, por el contrario, la selección se concentró en los casos específicos de arte en el espacio público desde la convicción de que son los artefactos estéticos los que “exhiben” los aspectos involucrados en el hacer memoria, por lo que el énfasis no está en las ciudades en cuestión sino en las poéticas involucradas en el tratamiento de pasados límites, materializadas en las cartografías de memoria.

Detrás de las indagaciones en torno a *cómo* encontrar estrategias estéticas de recuerdo sobre los pasados “límites”, emergen numerosos interrogantes que plantean aporías en relación con su representación, las cuales suponen buscar mecanismos que desafien esa imposibilidad. Cabe advertir que la apuesta metodológica de esta tesis confiere un lugar protagónico al registro interrogativo considerado un modo de ser del pensamiento filosófico que encarna aspectos que tienen que ver con evitar las certezas taxativas, no clausurar el tema sobre el que se piensa, sino atender a sus matices, a sus pliegues y contradicciones. Preguntar, es entonces una forma de pensar, de formular los problemas teóricos sobre los que esta tesis ensaya respuestas posibles.

Las preguntas que a continuación se enuncian exhiben los distintos problemas teóricos presentes detrás del tema central de esta tesis, a saber: pasados límites y poéticas de la memoria, aquí entendidas como los recursos con los que el arte propone remitir a un pasado considerado límite: ¿Son representables estéticamente tales pasados?, en caso de que lo sean, ¿cómo se los puede representar?, ¿qué problemas plantea a la representación actual de pasados límites la situación de indefinición sobre “el arte”?, ¿cómo generar “poéticas de memoria” que se planteen no sólo mirar al presente sino también al futuro?, ¿puede entonces el arte aportar a la reflexión sobre estos pasados?, ¿todo el arte?, ¿qué arte?, ¿cuáles son los problemas que enfrenta el arte contemporáneo que persigue evocar el horror?, ¿cómo evitar las objeciones de reificar la memoria que recibieron los monumentos tradicionales?, ¿cómo recordar sin caer en el *cliché* del inmortal mármol?, ¿cómo combatir el monumentalismo inerte y evitar un insípido conceptualismo donde las formas artísticas propuestas no transmiten nada a sus destinatarios?, ¿son las propuestas contramonumentales una respuesta a las críticas o en

cambio provocan otros dilemas?, ¿debe plantearse el presente de las poéticas de memoria necesariamente como una disyuntiva de propuestas opuestas -arte monumental o arte contramonumental-, o deben en cambio defenderse mecanismos plurales que defiendan la evocación del pasado como algo siempre en construcción? ¿deben pensarse los potenciales de las poéticas como procedimientos suficientes en sí mismos o en relación situada y contextual con lo que intentan representar?

Si bien estos son los principales interrogantes que se plantean en torno al tema general de la tesis, ya que involucran distintas dimensiones de la evocación de pasados límites, este trabajo se limita e intenta dar respuesta centralmente a los problemas inherentes a las poéticas de memoria, de allí que resulten importantes las preguntas sobre el medio artístico y la eficacia de las distintas estrategias estéticas involucradas, las encrucijadas que surgen cuando se tienen en cuenta dispositivos estéticos concretos, que son los que ponen en tensión los desafíos inherentes a todo hacer memoria.

La emergencia de pasados de inédita condición impuso la necesidad de pensar en modos estéticos alternativos; esta tesis busca poner en evidencia en qué medida estas nuevas formas -su existencia- responde a profundas transformaciones en el arte que instalaron cambios decisivos muchas veces controversiales, de allí el interés de examinar las distintas mutaciones del arte a la par de los diagnósticos con los que las mismas fueron leídas, para así determinar su injerencia en los planteos memoriales contemporáneos, que naturalmente no son ajenos a aquellas.

En virtud de estas consideraciones en torno al tipo de análisis que se busca de las obras, con respecto a las lecturas de ellas, se apunta a establecer una exégesis “metatextual” que evalúe la potestad expresiva de las interpretaciones de los artefactos estéticos, donde los ejemplos no sirvan meramente para “ejemplificar” una posición, sino para exhibir un problema. En tal sentido, esta tesis apunta a desarrollar el entrelazamiento de tres temas que si bien cada uno de ellos -el arte, los pasados límites y el abordaje de artefactos estéticos de memoria- vienen siendo profusamente tematizados en los últimos años, sin embargo no hay, aproximaciones teóricas que hayan buscado pensar el tema acentuando esa vinculación.

Uno de los ejes fundamentales de la tesis es reflexionar sobre el costado inenarrable de los acontecimientos límites y cómo éste es abordado desde el arte, las demarcaciones que impone a las distintas disciplinas e incluso a los sobrevivientes que buscaron dar testimonio de sus experiencias. Se hace hincapié en los procesos que

acontecen en torno a los *modos* de construcción estética del pasado, los cuales evidencian la condición mediada de todo hacer memoria, y se repara en la importancia de atender a estos mecanismos constructivos en el arte antes que pretender ocultarlos, como si el pasado fuera accesible *in toto*.

Interesa aquí establecer la riqueza de la *mediación* en el proceso de rememoración artística y también la necesidad que tal proceso supone, de establecer estrategias de construcción del pasado, que en lugar de ser ocultadas sean legítimamente exhibidas como los dispositivos que permiten visualizar el pasado de un modo paradigmático, desafiando así, lo inexpresable del acontecimiento.

De acuerdo con la vastedad de los pasados límites a representar, se recupera la necesidad de que se desplieguen tratamientos interdisciplinarios que en su pluralidad respeten su abrumadora dimensión. Se considera que, en absoluta empatía con la memoria, entendida como una cantera abierta, un receptáculo en transformación permanente, abierta a reconfiguraciones posibles, tan intensas que involucran su identidad, el arte puede contribuir -al igual que aquella- con una mirada interesante y alternativa, a una construcción del ayer rica en matices, y, aun cuando esté atravesada por la ficción de una poética, y sea por eso subjetiva, espontánea, anacrónica, exhibe otros rostros del pasado a los que disciplinas como por caso la historia no atienden.

Es por eso que recupero la condición del arte para desplegar “pequeñas memorias”, concepto que tomo del artista plástico francés Christian Boltanski, (Semin, Garb y Kuspit, 1997) para aludir a la potencia del arte que antes que grandes relatos o verdades universales, enaltece pequeñas memorias de un acontecimiento, logrando otro tipo de registro del pasado. A su vez, reparo en un concepto que ilumina -pero desde otra perspectiva- el enorme potencial que esta tesis encuentra en el arte y es el de “micro utopía” acuñado por el crítico francés Nicolás Bourriaud (2006) para dar cuenta de cómo el arte logra generar intersticios, espacios alternativos que generan micro posibilidades, antes que incorruptibles certezas o mesiánicos proyectos. Apropiando ambos términos, podría pensarse que el arte puede desplegar miradas sobre el pasado, diseñando pequeños recorridos por donde transitarlo, sin por ello arrogarse el conocimiento de la totalidad de su superficie.

Por otra parte, aún cuando se enaltece “el poder del arte” y los acercamientos al pasado que éste genera, se precisa también que las aporías a las que lo enfrenta un acontecimiento límite plantean la necesidad de que se propongan estrategias alternativas

de representación ya que las clásicas, han sido severamente interpeladas debido a que sus inmortales recursos no conmueven, y a que el acontecimiento a representar impone sus restricciones. Así, el análisis de obras concretas apunta a mostrar los distintos interrogantes que se desprenden de poner en consideración, por un lado, la elocuencia de estas nuevas estrategias que interpelan los recursos canónicos de evocación, y por otro lado, también los dilemas que aquellas plantean, ya que en su aspecto disruptivo, muchas encuentran resistencias.

La posición aquí presentada destaca que esta urgencia de nuevos medios artísticos, esta radical transformación en el arte memorial -particularmente visible desde las discusiones sobre el Holocausto- se inscribe en las transformaciones que atraviesa el arte, que por su alcance implicarían lo que a mi juicio es un “cambio en su ontología”, debido a que los aspectos fundamentales del arte son trastocados, y es importante atender a esos cambios y a las valoraciones teóricas que se propusieron sobre la colosal transformación del arte.

Desde esta perspectiva es importante reparar en el análisis de las discusiones teóricas sobre el arte actual, la descripción de su mutación -que se presenta en la primera parte de la tesis- porque ellas permiten abordar las encrucijadas de los intentos de evocar pasados límites desde el arte, particularmente visibles desde los casos de aplicación concretos analizados en la segunda parte.

Es precisamente esta metamorfosis la que incide directamente en el modo de evocar pasados límites de las propuestas memoriales contemporáneas, donde estas plantean el hacer memoria como una acción con alcances éticos, pues se busca lograr un efecto en otros. Mi intención es establecer una genealogía de cómo el arte llegó a ser quien es hoy, desde un abordaje metatextual pues se analizan posicionamientos teóricos en relación con el actual modo de ser del arte, de allí que la indagación se ocupe de establecer una mirada crítica sobre las teorías en cuestión. No se expone una exposición detallada de las teorías estéticas, sino de las valoraciones teóricas sobre el presente del arte.

Según fue advertido, se recurre al pensamiento filosófico como clave teórica con la que pensar el arte; no obstante, esto no supone volverlo aún más conceptual (ya se ha destacado el hermetismo que generan ciertas prácticas del arte en su intelectualización excesiva del hecho artístico que proponen, el cual se vuelve casi inaccesible para

miradas no “iniciadas”), sino que lo que se defiende aquí es el potencial que tiene la filosofía para producir una necesaria autocrítica del arte.

En tal sentido, el elemento que se mantiene constante en la tesis, es la intención de proponer una indagación en torno al objeto de estudio que enaltezca la centralidad del pensamiento filosófico para la recusación del *statu quo* que evite binarismos, los cuales, aun cuando puedan resultar conciliadores de la dimensión del problema, simplifican su auténtica e inexcusable problemática. La reivindicación del pensamiento filosófico busca desandar aquellos caminos por los que se construyeron categorías estancas para el arte, que insisten en asirlo en una definición, en dar con su esencia, empeñándose en encontrar un criterio de belleza, de destreza técnica, una única “teoría del arte”. Por el contrario, el presente exhibe que hoy nada es sagrado, no hay categorías fijas. La centralidad del pensamiento filosófico se visualiza entonces en las partes que componen la tesis; así, se reflexiona tanto sobre la imposibilidad de evocar el pasado, como sobre sus distintos intentos, en cómo el arte post-Holocausto responde a una nueva “fisonomía” del arte, en cómo estas prácticas plantean aciertos y encrucijadas y en cómo resulta provechoso capitalizar estas discusiones para ensayar reflexiones sobre el arte y el pasado reciente argentino.

También es importante señalar la impugnación del criterio binario: teoría y práctica, como si se tratara de dos aspectos absolutamente divorciados y escindidos, acá en cambio se considera fundamental pensar el problema teórico desde un *corpus* de obras que vivifiquen lo formulado en un plano especulativo. En relación con los casos, hay que advertir los aspectos que resultaron decisivos en su análisis; así, es importante tener en cuenta la intención de estos gestos artísticos de generar un determinado efecto, de producir una experiencia, donde incluso la palabra “destinatario” que remite al rol del público del arte, resulta anacrónica, ya que hoy el público no sólo recibe, sino que propone, afianza, construye, niega, etc.

En directa vinculación con lo recién mencionado, propongo como categoría de análisis la idea de “acontecimiento estético de memoria”, en la medida en que con ella se apunta a visualizar el proceso simbiótico que acontece, donde intervienen no sólo las estrategias estéticas y las intenciones de sus artífices y de todas las personas o instituciones comprendidas en determinada iniciativa, sino que involucra la relación entre el efecto buscado y lo que efectivamente ocurre con el objeto o acción, es decir, la

reacción del público, el escenario completo de actores que conforman el acontecimiento estético de memoria que tiene lugar.

Entonces, se destaca aquí la capacidad que tienen ciertos soportes de provocar un acercamiento paradigmático al pasado, es decir, a la condición de algunas poéticas de ser “ejemplares”. Utilizo deliberadamente la expresión “ejemplar” entre comillas porque es un término al que el tratamiento que le asignó T. Todorov en su texto *Los abusos de la memoria* (2000) ha dado lugar a una apropiación permanente en quienes parten de la distinción que el autor propone entre memoria ejemplar y memoria literal; se reivindica el potencial de la memoria ejemplar en su posibilidad transitiva, donde los hechos que se recuerdan no son estigmatizados detrás de velos que apuntan a su condición literal: indecible e incomparable, sino que pueden ser abordados para que su reflexión permita echar luz sobre otros pasados. La extrapolación que propongo obedece a la intención de subrayar aquí la condición “ejemplar” de las obras, y a los modos de hacer memoria, a su condición única; reparo entonces en la ineludible referencia de esta expresión a Todorov, aun cuando se establecieron ciertos desplazamientos, ya que si bien se realza la riqueza de dichas poéticas también se destacan los aspectos problemáticos de estos soportes, debido a que lo que se busca en definitiva es la consideración crítica de las estrategias.

En defensa de estas estrategias, se ha hecho hincapié, por citar alguna, en la necesidad de contar con destinatarios dispuestos a participar ante la acción estética que tiene lugar en el espacio público, en una simbiosis entre lo que reciben y lo que dan; pero, antes que suscribir a esta defensa, lo que se busca aquí es elaborar un mapa lo más completo posible de las ventajas y desventajas o peligros de estas prácticas, de allí la importancia en reparar en el concepto ya presentado de “acontecimiento estético de memoria”, el cual se detiene en la recepción, en el efecto que despiertan los gestos en sus destinatarios.

El análisis concreto de las prácticas artísticas permite mostrar las complejidades que cada poética propone, sus puntos fundacionales y bienvenidos, y aquellos que plantean paradojas, desde la convicción de que lo que se persigue es mantener “presente” la memoria de ese pasado, pero que tal acción supone necesariamente una reconstrucción mediatizada, un hacer desde el aquí y ahora. Así, el objetivo principal del análisis de las propuestas estéticas de la tesis es atender a su deriva, es decir, reparar en lo que estas anhelaban, si lo lograron y qué ocurrió después, buscando mostrar cómo

todo termina supeditándose a la recepción, a la interacción entre las intenciones y los resultados, de allí la importancia de la elocuencia estética de las poéticas que se proponen por su capacidad específica y también por sus alcances ético-políticos.

A partir del análisis de manifestaciones artísticas se intenta mostrar cómo los innovadores recursos que despliegan, muchos de ellos criticados, impugnados o vistos con desconcierto, son la materialización de los contundentes cambios que desde hace décadas atraviesa el arte y que influyen en el modo en que se piensan los soportes artísticos; por otro lado, tal análisis permite visualizar las disyuntivas que emergen al momento de recordar un pasado considerado límite, y donde una cuestión de innegable trascendencia es la efectividad, es decir que aún cuando las obras, artefactos, gestos, puedan tener sugerentes consignas o innovadores procedimientos, resulta fundamental la recepción, el impacto que aquellos tienen en la población. Por eso, se considera sumamente enriquecedor pensar los artefactos teniendo en cuenta las modificaciones temporales, pues, son las acciones estéticas las que volverán visible lo que ocurre con ellas.

La consideración de los casos de análisis concreto responde a la organización propuesta en esta tesis, de acuerdo a la poética a la que el gesto remite, en un ordenamiento *ad hoc* que pretende estructurarse en función de las estrategias o procedimientos utilizados, buscando exhibir su potencial y los problemas que plantean. Si bien el término “poética” remite a Aristóteles y alude a la capacidad constructiva, a los recursos involucrados para ejecutar la representación, se consideran también los distintos desplazamientos y reapropiaciones semánticos del término. Así, se entiende también a la poética programática y operativa que atiende al proceso productivo, a la obra por hacer. “Poética” en este caso es relativo a la reflexión ampliada a todos los géneros artísticos y ramas del arte, atinente al programa que el artista pone en obra. El artista necesita de una poética implícita o explícita; puede no tener una idea clara de qué es la belleza o qué es el arte, pero su acción requiere de la existencia de una meta, de un ideal, expresado o no, que le permite recorrer un camino.

Agrupé los casos analizados para Berlín y Buenos Aires en torno a tres poéticas, es decir apuntando a los criterios constructivos, a las retóricas involucradas, a la pregunta por el *modo* y a los tópicos con que es abordada. Estas poéticas son:

Poéticas de lo monumental/contramonumental: presentes en prácticas que utilizan el soporte material, aun cuando busquen efectos contramonumentales en sentido canónico.

Poéticas de la ausencia o el vacío: se trata de artefactos que enaltecen el vacío, la ausencia, que evocan el horror y la inexpresabilidad del pasado acentuando su condición aporética, la imposibilidad de ser representados. Recurren a la huella, al vestigio; al darle a la ausencia y el vacío una entidad, permiten abordar lo que parece inabordable.

Poéticas de la acción: con este tipo de estrategia, quiero destacar la condición itinerante, efímera, descentralizada, combativa, de muchas formas de hacer memoria. Involucran la acción en términos de procesos propuestos por los artistas, o bien en procesos que involucran la reacción y participación de los destinatarios. Asimismo, estas poéticas son elegidas por iniciativas de protesta y denuncia, recurso muy utilizado en relación con el pasado reciente dictatorial.

Cabe destacar que las manifestaciones analizadas pueden ser leídas desde otros tópicos involucrados en las poéticas propuestas: monumentalidad, ausencia, acción, debido a que encierran los aspectos decisivos evocados por dichas manifestaciones. La distinción y agrupamiento responde a mi interés de exponer un foco de análisis con el que leer las manifestaciones, pero advierto el posible entrelazamiento y superposición de varios de los tópicos en muchos casos.

Por otra parte, la indagación de estas tres poéticas asume la intención de mostrar sus riquezas y tensiones de analizarlas críticamente; los “artefactos” examinados son los que cristalizan o evidencian tales aciertos y problemas, generando una trama dialéctica de que en el mismo momento que responden con su estrategia a un interrogante, plantean otro. Al defender aquí un modo de hacer memoria en construcción, esta tesis no pretende cercar la representación estética de los pasados límites presentando una suerte de catálogo de las poéticas memoria, sino que arriesga lecturas críticas sobre las manifestaciones estéticas.

2. Estado de la cuestión

La reflexión sobre las estéticas de la memoria ha sido abordada por numerosos críticos de distintas procedencias disciplinares. Su aporte es de inestimable valor, pero

también es preciso señalar que esta tesis plantea un desplazamiento, que apunta a pensar la vinculación de las formas memoriales con los pasados a los que aluden; aquí se busca atender a cuestiones específicamente estéticas, al impacto que tienen las transformaciones al interior del arte en el tratamiento de los pasados, y mostrar, en qué medida, conocer tal estado de cosas permitirá comprender el curso actual del arte de la memoria.

Ante la atipicidad del tema de esta tesis, el recorrido teórico obligó a relevar aquella bibliografía que desde un posicionamiento crítico haya reflexionado sobre los ejes que la componen por lo que se destaca que las omisiones no son “olvidos” sino un necesario recorte³.

En relación con el problema de la representación de pasados límites desde el arte y sus abordajes teóricos, una constante a destacar respecto a los ejes temáticos de la tesis, es que las valoraciones teóricas sobre los temas tratados son en general o bien laudatorias o bien lacerantes, imponiéndose así posiciones que se mueven entre extremos opuestos; así, en el arte, están quienes repudian su vigente fisonomía y quienes la celebran; con respecto a los pasados límites, los que los consideran representables y los que no, en relación a los monumentos, quienes destacan las virtudes de los contramonumentos contemporáneos y quienes los miran con hostilidad. Esta tesis aspira a mostrar la riqueza de exponer un acercamiento crítico a tales dilemas y enaltece los interrogantes antes que las certezas construidas desde miradas sesgadas⁴.

³Así, si se toma el problema de la representación de pasados límites sin acotarlo a su dimensión estética deberían considerarse por caso autores como Saúl Friedlander (2007), Giorgio Agamben (2002), Dominick La Capra (2005; 2006; 2008), entre muchísimos otros y si se considera la memoria sin acotarla a su vinculación con el arte deberían analizarse las tipificaciones que de esta proponen autores como Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Paul Ricoeur, Enzo Traverso, entre otros. A su vez, si se considera el pasado reciente argentino sin acotarlo al objeto de análisis, resultarían textos imprescindibles por ejemplo, los libros de Hugo Vezetti, o las compilaciones a cargo de Elisabeth Jelin, pero mi interés apunta al arte público que busca representar el pasado reciente; finalmente, lo mismo ocurre con los textos específicamente estéticos, ya que no se busca un *racconto* histórico de las distintas posiciones sobre el arte, tampoco indagar las perspectivas que van desde aquellas postestructuralistas a las analíticas, en cambio, se aspira a considerar aquellas teorías estéticas que propusieron una determinada lectura del presente del arte, dando lugar a debates que son las que conciernen aquí; por eso, es menester circunscribir la indagación bibliográfica al tema de la tesis, en virtud de los numerosos tópicos y aristas sobre los que esta se detiene.

⁴ Se advierte en distintas publicaciones de temáticas afines al planteo de esta tesis la recurrente mención de lo que podrían denominarse “clásicos ineludibles” que en su persistente cita y repetición devienen “autores fetiche” como ocurre con Tzvetan Todorov y su citada distinción entre memoria ejemplar y memoria literal; Pierre Nora y sus *lieux de memoire*, James Young y sus *countermonuments*, la *zona gris* de la que hablaba el sobreviviente Primo Levi, entre muchos otros autores y conceptos. Buena parte de las publicaciones recientes caen en una actitud teórica algo endogámica, porque se citan los mismos libros y por tal razón se proponen similares ángulos de análisis.

Por otra parte, en relación con las lecturas teóricas sobre los gestos estéticos concretos -que esta tesis también analizará-, que si bien esas lecturas tienen el mérito de haber instalado el tema -de haber defendido su urgencia- ellas no repararon en las encrucijadas que esos casos plantean, fijando la atención casi exclusivamente en sus aciertos o en sus errores. Así, el especialista en memoriales James Young por ejemplo, en su libro *At memory 's edge* (2000) expone un análisis laudatorio de este tipo en relación con las obras; similar perspectiva asumen teóricos que se dedican también al análisis estético como Andreas Huyssen (2002) y Gérard Wajcman, quien en su libro *El objeto del siglo* (2001), explicita que lo que busca es encontrar el objeto artístico paradigmático del siglo XX, de la *Shoá*. En todos los casos, la alusión a las obras seleccionadas es con intención de celebrarlas o de presentarlas, destacando datos específicos sobre los artefactos en cuestión. Acá en cambio, se busca establecer abordajes metatextuales que consideren los aspectos controversiales involucrados en la reflexión sobre la posibilidad del arte de representar el horror.

2.1. El arte y sus transformaciones

En relación con las transformaciones que inciden en el arte contemporáneo, muchos autores advierten el impacto de las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX y consideran que estas marcaron un punto de inflexión en el arte ya que arremetieron contra los pilares esenciales de su conformación. Según lo expone Peter Bürger en su *Teoría de la Vanguardia* (1997), las vanguardias no rechazaron un procedimiento en particular sino el arte de su época en su totalidad, la intención era romper con la tradición, lo que explica su antiinstitucionalismo, y su deseo de impugnar la historicidad de las categorías estéticas; cuestionaron el medio artístico como categoría general para la descripción de las obras de arte. Desde entonces, se experimenta el medio como tal, antes, éste estaba supeditado al estilo; por eso, no es posible hablar de estilo dadaísta o estilo surrealista, sino del *shock*, del impacto como intención suprema donde los distintos recursos son medios para lograr ese impacto. Ernst Gombrich (2010), en su famosa *Historia del arte*, entre otros autores indagados en esta tesis, destacan consecuencias paradójales producto de la repetición anacrónica de gestos inicialmente “vanguardistas” que fueron “institucionalizados” y afianzados paulatinamente por el “mundo del arte”.

Muchos de estos cambios radicales así como su paradójico curso a lo largo de los años pueden visualizarse desde la consideración del impacto de las acciones provocadas por gestos como el de Marcel Duchamp con sus *ready mades* en el arte posterior (Wajcman, 2001). Duchamp se transformó en una suerte de artista fetiche, citado con insistencia para mostrar que sus *ready mades* pusieron en jaque a la tríada tradicional del arte: autor, obra y público. Desde entonces, un objeto “cualquiera” puede ser considerado arte, no se necesita virtuosismo por parte del artista sino tan sólo una intención e imaginar un determinado efecto, de allí que también el concepto de público se modifique ya que se espera de éste una actitud “activa”, una reacción ante lo que se le puso delante.

En virtud de lo dicho, el arte, al incorporar otros medios y disciplinas, según el decir de Adorno (1992) se franqueó la puerta a la infinitud, a la vez que colapsó el modo como era visto; de allí que para muchos lo que murió no fue el arte sino un modo de verlo, el cual -con tenues modificaciones en relación con su esencial conformación- se mantuvo por siglos (Bourriaud, 2006). Esta es la gran metamorfosis que dio lugar a copiosa literatura y es la que plantea un desafío para el pensamiento filosófico.

Analizar el impacto de las vanguardias históricas y las crisis que estas desencadenaron, continúa siendo objeto de atención para críticos y filósofos, ya que no sólo impugnaron el *statu quo* del arte de su tiempo, sino que desde entonces, se incrementaron las transformaciones y apropiaciones de aquellas, como lo evidencian las corrientes artísticas desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, que problematizan o emulan el legado de las vanguardias.

En este escenario, merecen destacarse las reflexiones del filósofo Arthur Danto (1964), (1995), (2000), (2002), (2003), (2005), (2006), (2007), (2011), (2013) y su tipificación de lo que llama “arte post-histórico” donde alude a la condición posapocalíptica, de crisis y necesarias reformulaciones ya referidas. Para el autor, comprobar si algo es o no arte depende no ya de la sensibilidad sino del intelecto, de allí que la filosofía ocupe un lugar decisivo en su propuesta. Por eso, se está ante una inédita intelectualización del objeto estético, que involucra la forma como se lo produce y se lo recibe, donde ocupa un lugar central lo que él denomina “mundo del arte”.

Otro autor que al igual que Danto plantea una actitud entusiasta respecto al presente y al futuro del arte en el marco de los análisis que indagan su absoluta mutación y sus posibles direcciones, es el crítico francés Nicolás Bourriaud (2004),

(2006), (2009a), (2009b). Éste, se refiere a la crisis del arte no como una agonía sino una inexorable reconfiguración, que él postula desde lo que llama “estética relacional”, la cual, concede a las relaciones entre los distintos actores del proceso artístico un rol central, evitando la reificación del arte en compartimentos estancos y apuntado directamente a la recepción como acontecimiento. Según advierte con razón Bourriaud la obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado, enmarcado en la idea de “acontecimiento”, concepto que esta tesis apropia y propone desplazamientos en su exégesis.

A su vez, existen otros diagnósticos en torno a las posibles valoraciones respecto de estas transformaciones en el arte, que a diferencia de los ya mencionados, no manifiestan una actitud tan positiva frente a su presente. Así, ubico en este lugar a autores como Ives Michaud (1997), (2002), (2007a), (2007b), Marc Jiménez (1999), (2010), Hal Foster (2001), (2003), (2005), (2008), por citar algunos, que han propuesto interesantes claves para entender el arte y reconocen que no es posible establecer una esencia inmutable para éste, haciendo hincapié en la importancia de que el arte haga una autocrítica que repare también en su nueva fisonomía.

Michaud destaca que no es que estemos de hecho ante el fin del arte: sino ante el fin de su régimen de objeto; una de las modificaciones fundamentales en el arte contemporáneo tiene que ver con la idea de obra la cual es cuestionada en tanto “objeto” (Michaud, 2007a:12) ya que el arte busca generar efectos. Por tal razón, observa el autor en su libro *La crise de l'art contemporain* (1997) que se va borrando la obra en beneficio de la experiencia, borrando el objeto en beneficio de una cualidad estética volátil, de un procedimiento.

Por otra parte, se ha hablado con insistencia de la necesidad de recurrir a un nuevo paradigma y resignar la actitud esencialista, lo que implica recalcar en una crítica en este caso a las formas teóricas con que se ve el arte. Marc Jiménez subraya que las clásicas teorías del arte y la crítica de arte aún válidas para dar cuenta del arte moderno, constituyen muy a menudo pobres recursos para analizar explicar o legitimar las formas casi siempre desconcertantes de la creación actual y se pregunta cómo juzgar la calidad artística de objetos y prácticas si ya no existen criterios ni normas a los cuales remitirse. Si es cierto que el problema de la apreciación de las prácticas artísticas actuales interesa al público, hay que reconocer que las condiciones de ejercicio del juicio estético han sido profundamente modificadas en el curso de las últimas décadas. Incluso se puede

hablar de un cambio radical de la situación de la crítica de arte en la medida en que la propia noción de arte está cuestionada (Jiménez, 2010).

De la consideración en torno a la emergencia de un nuevo modo de ser del arte, hostil a criterios totalizantes que busquen determinar lo que éste efectivamente es, surgen dilemas que se desprenden de las posteriores direcciones tomadas y que inciden materialmente y en lo sucesivo en la idea de obra, de autor, de público, donde conceptos como el de belleza o el de referencia ya no integran el atrio sagrado del arte. Esta metamorfosis despierta desconfianza; así, las obras que se plantean como interactivas son criticadas pues en sus indescifrables consignas no logran lo que se proponen, no generan la interacción deseada; también se objeta el despotismo de ciertos artistas conceptuales que construyen gestos tan complejos en su estructura que para interactuar debería disponerse de un manual de instrucciones, distintas objeciones que surgen de poner en consideración estos nuevos recursos. A su vez, el hecho de afirmar que cualquier cosa puede ser arte, pero no cualquier cosa literalmente lo sea, sino sólo lo que el denominado “mundo del arte”⁵ determine, plantea que lo que efectivamente sea el arte dependerá de quienes instituyan como artístico ese gesto, evidenciando la estructura *ad hoc* de dicho mundo, que presupone competencias específicas.

Estas modificaciones generan discusiones, que son las que las lecturas optimistas de Bourriaud o Danto no contemplan y sí lo hacen aquellas más moderadas como las de Michaud o Jiménez, donde dichos diagnósticos analizan las paradojas que se trazan desde la evidencia de que cualquier cosa puede ser arte y desde la simultánea convicción de que no todo vale. Sin embargo, en algunos abordajes de este tipo sucede que sólo se proponen *diagnosticar* el presente del arte, pero no arrojan demasiadas precisiones respecto a sus direcciones posibles, sus acuciantes o sugerentes interrogantes. Si bien es pertinente la impugnación al esencialismo –ya que hoy el arte se plantea como un espacio plural de dispositivos, donde no hay un criterio sino perspectivas posibles- considero que estas, inexorablemente, buscan legitimar sus “microcosmovisiones” acerca de lo estético, aunque sin apuntar a la unanimidad antes

⁵ Aún cuando no integre estrictamente el objeto de estudio de esta tesis, se advierte que la vasta conformación y los complejos pliegues del llamado “mundo del arte”, sus paradojas y contradicciones, plantean desafiantes interrogantes a quienes examinan el arte contemporáneo ya que se trata de un “mundo” atravesado por los más plurales agentes condicionantes: el mercado, los críticos, las instituciones de arte, etc. Un análisis de la actual estructura del mundo del arte contemporáneo puede encontrarse en el libro de Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, (2012) y en el de Sarah Thornton, *Seven days in the art world*, (2008).

perseguida. Que sea imposible establecer una teoría del arte no implica que sea imposible pensar en el arte teóricamente, lo que caducó es el criterio holista.

2.2. *El desafío de lo irrerepresentable*

Como ya se advirtió, uno de los acontecimientos negativos del siglo XX fue el Holocausto, donde según indica Pierre Nora “Quien dice memoria dice Shoah”; su condición inexpresable e innarrable desencadenó paralizantes dilemas⁶. En estas discusiones intervinieron diversos agentes y es tan amplia que resulta difícil establecer el estado de la cuestión; así, los sobrevivientes tuvieron una voz decisiva, entre los que se destacan Primo Levi, Jorge Semprún, Elie Wiesel, Simón Wiesenthal, por citar algunos. Por su parte, cabe destacar historiadores como Dominick La Capra, Carlo Guinzburg, Enzo Traverso, Hayden White, Frank Ankersmit, Saúl Friedlander, éste último compiló el libro *Probing the limits of representation* en 1992 (versión en español en 2007), publicación muy consultada y discutida, y la lista de intelectuales que se dedicaron a pensar dicho acontecimiento es extensísima, donde prevalece la tensión dialéctica representable-irrepresentable.

⁶ En relación con la referencia al acontecimiento con el término “Holocausto”, es preciso destacar las discrepancias que se plantean a este respecto. Dominick La Capra (2001) advierte que la terminología para nombrar lo ocurrido es parte de las luchas por los sentidos y significados del pasado. Esas maneras de nombrar también cobran sentidos diversos y cambian a lo largo del tiempo. Respecto a los acontecimientos europeos del período nazi, especialmente al genocidio de judíos, existe un debate implícito sobre el uso de la palabra Holocausto, que tiene etimológicamente un sentido de sacrificio religioso y purificación ritual. Muchas veces se usa la expresión más neutra “exterminio nazi”, o a veces la palabra hebrea *Shoah*, en su sentido de catástrofe o devastación (natural o humana), para evitar entrar en el debate del sentido implícito en el acto de nombrar, reconociendo al mismo tiempo lo siniestro del acontecimiento histórico. Giorgio Agamben dedica algunas páginas muy lúcidas a la etimología de estas palabras y sus implicaciones en el proceso de nombrar, que resulta en su decisión de no utilizar el término *Holocausto* (Agamben, 2000). La Capra, por otra parte, muestra que en la generalización del uso de este término, se ha perdido por completo su significado etimológico original y la asociación con la noción de sacrificio ritual (La Capra, 2001). Por su parte, Régine Robin advierte que los estudiosos del Holocausto insisten en destacar la imprecisión del término Holocausto para remitir al exterminio judío perpetrado por los nazis en la Segunda Guerra Mundial, debido a que el mencionado término tienen connotaciones religiosas y litúrgicas a la vez. No obstante, Robin (2012) señala que la referencia al término es insoslayable debido a que es la que el mundo anglosajón utiliza. Hay que advertir que también se utiliza la palabra “Shoah”, palabra hebrea que significa “catástrofe”, la cual fue ampliamente utilizada particularmente desde la aparición en 1985 del film de Claude Lanzmann. Robin observa que genocidio, les parece a algunos demasiado general, al no surgir la especificidad del exterminio judío en la historia. “*Hurbn*” es una palabra con la cual se refiere al acontecimiento que proviene del idish. En esta tesis, utilizo la expresión Holocausto, pero destaco la importancia de esta ausencia de consenso en relación con la referencia a dicho pasado, en la medida en que tal desacuerdo ilustra el problema propio de este acontecimiento y su representación. Cobra importancia entonces la pregunta acerca de cómo representar ese pasado; debe acentuarse su condición única, incomparable, innarrable, memoria literal en términos de Todorov, o en cambio, es conveniente apuntar a su colosal y obtusa escala pero darle la posibilidad de volverlo abordable desde la palabra.

Hay quienes consideran que el Holocausto es irrepresentable por su magnitud (Elie Wiesel, George Steiner, por citar algunos); otros, en cambio, creen que el acontecimiento impone resistencia y deben desplegarse estrategias alternativas de representación. A este respecto, señala Hayden White que la incapacidad de los modos tradicionales de representación del Holocausto no debe conducir a afirmar que el acontecimiento es irrepresentable; se trata de destacar el hecho de que su representación requiere cierto tipo de estilo (White, 2003), lo que implica que debe atenderse a los procedimientos. Asimismo, Sidra DeKoven Erzahi (1996), se refiere a la inconmensurabilidad del acontecimiento y cómo esta podría ser representada como un “*Black hole*” (DeKoven Erzahi, 1996:134).

Otro modo de abordar la representación del Holocausto que evita los relatos reduccionistas de su complejidad es aquella que instala la imposibilidad como tema. Se destaca el impacto de la posición del director del discutido film sobre el Holocausto, *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann; para él, son “obscenos” los intentos de encontrar una única respuesta cuando el acontecimiento obtura incluso la formulación de preguntas que apunten al por qué⁷.

La negación de la posibilidad de representar las violencias recobró especial intensidad en la década del ochenta del siglo pasado, en el contexto de la llamada crisis de las representaciones y los grandes relatos, y de la paralela expansión del escepticismo posmoderno, donde se sostuvo que el genocidio por su magnitud y radicalidad habría provocado una catástrofe en el lenguaje, un vacío que lo tornaba indecible, impensable e irrepresentable.

Sin embargo, las proposiciones sobre la imposibilidad de pensar, decir, y representar el genocidio fueron también rebatidas. Así, George Didi Huberman (2004) planteó que esta perspectiva absolutiza tanto la noción de irrepresentabilidad como la opacidad del horror y queda de ese modo cautiva del genocidio. Este autor sostuvo que en ningún caso la representación de un acontecimiento es total o plena. Por el contrario, siempre es parcial, fragmentaria e incompleta y ni estas cualidades ni las propiedades del objeto tienen la capacidad de negar la imaginación, la palabra o la reflexión. Jacques Rancière (2001) propuso que las tesis acerca del carácter irrepresentable del horror transforman los problemas de imposibilidad de la representación. Según el autor, el

⁷ Cfr. (Lanzmann, 1995), (Rosenbaum, 1998).

interdicto viene entonces a meterse en este imposible al mismo tiempo que se niega dándose como simple consecuencia de las propiedades del objeto.

Esta tensión se reprodujo en el plano de la memoria. El sobreviviente Primo Levi propuso las voces de los hundidos, incapaces de tomar la palabra, como las únicas que podían dar cuenta hasta sus últimas consecuencias de la *Solución Final*. Por su parte, Jorge Semprún (Semprún, 1998) publicó su testimonio muchos años después de su experiencia concentracionaria en Buchenwald porque para él fue imprescindible en aquel entonces optar entre la escritura o la vida.

La dimensión inenarrable e irrepresentable de tales pasados, inicialmente evocada por los sobrevivientes, es también indagada por las generaciones que no tuvieron vinculación directa con el acontecimiento, pero cuya identidad se encuentra atravesada por el mismo y acentúa los mecanismos de construcción de tales pasados como inexorables instancias de mediación. En este sentido, puede mencionarse el desarrollo que Marianne Hirsch en su libro *Family Frames. Photography, narrative and postmemory* (2002) propone en lo que denomina “*posmemory*”, que hace hincapié en lo transgeneracional de la conmemoración. De acuerdo con la autora, se trata de aquella memoria que caracteriza la experiencia de quienes crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de las generaciones previas, formadas por traumáticos acontecimientos que no pueden ser comprendidos ni recreados. También James Young repara en la importancia de lo transgeneracional en la conformación de la memoria del Holocausto y denominó “Generación Post Holocausto” a las generaciones que no vivieron el acontecimiento.

En relación con el arte y la posibilidad de representar el horror, hay que destacar que la tesis de Adorno⁸ sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, operó como un edicto que se hizo extensivo al arte y recibió distintas interpretaciones. Así, filósofos, críticos, historiadores, sociólogos, teóricos del arte, propusieron lecturas con las que pensar el impacto de dicha sentencia.

La declaración de Adorno resulta fundamental, y ha sido citada con insistencia para intentar elaborar una posición intermedia entre los extremos representable/irrepresentable al consignar que Auschwitz puede ser afrontado, pero que lo central radica en el *modo* como se lo aborda, el cual debe contemplar los “*black*

⁸ Adorno expresó dicha sentencia en una conferencia emitida por la radio de Hesse el 18 de abril de 1966 que luego fue publicada bajo el título “La educación después de Auschwitz”.

holes” (DeKoven Erzahi) de su condición límite, y a la vez supone también la necesidad de *elaborar* una evocación, de buscar recursos. Así, se remite a lo imposible del horror en los poemas de Paul Celan, o en la reconsideración de lo sublime según el tratamiento idealista de Burke y Kant pero adaptado como propuso Jean François Lyotard a la consideración del Holocausto⁹.

Destaco las lecturas de Jeanne Marie Gagnebin (2005), Ralph Buchenhorst (2003), (2007a), (2007b), Andreas Huyssen (2000), (2002), (2004), (2006) porque instalan su exégesis en la tensión representable-irrepresentable desde la posibilidad de representar Auschwitz.

La propuesta de esta tesis es retomar la advertencia de Adorno para pensarla no sólo desde la tensión dialéctica mencionada en los abordajes subrayados, sino desde la evaluación de los procedimientos que permitirían al arte interpelar lo inexpresable, lo que supone atender al arte y sus desplazamientos, a los desafíos de lo monumental, y a concebir la representación como la reconstrucción del pasado no como una representación del mismo. En este sentido, resulta pertinente atender a la conformación de la memoria, como el modo de abordaje de las poéticas utilizadas por el arte.

En directa vinculación con los interrogantes acerca de los procesos de mediación en la construcción del pasado, de una representación, se destaca que la memoria como tópico se ha instalado en los últimos años, siendo tematizada por diversas disciplinas. A este respecto, cabe señalarse la llamada oposición historia-memoria, indagada en el ámbito historiográfico, de donde pueden extraerse valiosos aportes en relación con la singular tipicidad de la memoria, que son pertinentes ya que permiten establecer empáticos nexos entre el arte y la memoria, en la medida en que ambos enaltecen la subjetividad, la perspectiva, el anacronismo¹⁰.

En este sentido, es importante recuperar las descripciones de la memoria como la propuestas por Traverso (2007) Cuesta Bustillo (2008), Rossi (1993), Robin (2012), por citar sólo algunos autores, para extrapolarlas a la reflexión sobre el trabajo que las prácticas artísticas analizadas en la tesis llevan a cabo, exhibiendo la memoria como construcción en presente. Es preciso advertir que prevalecen lecturas que dan cuenta de la dimensión testimonial de la memoria, de la dimensión histórica, o también política,

⁹ Como sostiene Lyotard, lo sublime genera un placer que proviene del pesar generado por algo muy poderoso que sólo puede ser inteligido. Pero este pesar produce un placer doble: la impotencia de la imaginación provoca la disposición a ver “incluso lo que no puede ser visto” (Lyotard, 1998: 103).

¹⁰ Cfr. (Barret Ducrocq, 2002), (Bal, Crewe y Spitzer, 1999), (Wiedmer, 1999).

mientras que lo que se propone aquí es un análisis de la dimensión estética de las poéticas de la memoria que determine hasta qué punto los rasgos constitutivos de la memoria se trasmutan en las formas artísticas y permiten un acceso al pasado paradigmático, aunque no exento de interrogantes.

2.3. *El Holocausto y lo monumental*

En virtud de la inexpresabilidad del Holocausto en tanto acontecimiento límite surgen múltiples interrogantes y dilemas ¿cómo representar después de Auschwitz, después del fin del arte, después del fin de la historia, esto es: en este escenario posapocalíptico?, ¿cómo evitar las críticas que recibieron los monumentos tradicionales, y a su vez la acusación de esnobismo y fetichización de la memoria del Holocausto que por el fervor de memoria que acecha nuestro presente, ha despertado tanta desconfianza?

Hay que señalar la instalada y vigorosa atención hacia el pasado, el *memory boom* (Winters, 2001), según algunos, como lo muestran las numerosas publicaciones, films, obras de arte, y el creciente interés político en destinar fondos para la construcción de lugares de memoria (parques y monumentos) particularmente visible en relación con el Holocausto. Esta superabundancia de marcas de memoria ha sido mirada con escepticismo pues expone a su vez el riesgo de su banalización como ha señalado Andreas Huyssen, de allí que se hayan propuesto expresiones como *holokitsch* (Spiegelman), *fascinating fascism* (Susan Sontag), *fetichización del Holocausto* (Traverso,) *Holocaust fatigue*, para dar cuenta de este “exceso”¹¹.

Un pensador que marcó fuertemente las lecturas posteriores en relación con los monumentos que evocan el Holocausto emplazados en Alemania -muchos de ellos en Berlín- es James Young (2000) para quien tal acontecimiento impuso la necesidad de desplegar formas alternativas de representación. En Alemania, después de la caída del muro la denominada por Young -“generación post-Holocausto”-, promovió la necesidad de desechar las formas memoriales tradicionales en virtud de su falta de elocuencia y de que el acontecimiento a evocar merecía criterios singulares de rememoración, ya que esta vez no se celebraba la gloria de una batalla o se reverenciaban heroicos

¹¹ Régine Robin en su libro *La memoria saturada* (2012) tematiza también estos “excesos”.

acontecimientos, sino la desaparición y el silenciamiento forzoso de millones de personas.

Por otra parte, también Gèrard Wajcman (2001) y Andreas Huyssen (2002) critican las evocaciones en que la memoria resulta banalizada a través de monumentos como los canónicos, para lo cual celebran formas que combatan el esclerosamiento que aquellos generan. Se propuso la utilización de términos tales como contramonumentos, antimonumentos, monumentos negativos para dar cuenta de esta particular condición de los memoriales del Holocausto. Esta generación se interesó en representar la ausencia sin llenar el vacío que esa ausencia dejó, repudiando las formas tradicionales de recuerdo, que ya desde sus materiales: mármol, bronce, entre otros apuntaban a la inmortal permanencia y buscaban erigirse como símbolos de ideales de victoria, de celebración, o de homenaje. Tales formas estaban allí para ser contempladas y le devolvían una mirada complaciente a los destinatarios impidiendo la posibilidad de una transferencia que los interpele y los deje pensando.

Si bien estas publicaciones son un valioso aporte a las reflexiones sobre pasados límites porque instalaron la necesidad de impugnar formas canónicas y contemplaron su condición aporética, por citar algunos de los ejes esenciales de las mismas, considero que también deben proponerse lecturas que apunten no sólo al relevamiento, a la crónica del paisaje de memoria (Huyssen, Young, Buchenhorst, Wajcman) sino a los problemas que instalan. Debido a que la atención está puesta en el *cómo* representar desde el arte, es decir en el procedimiento, la tarea de indagación y crítica se plantea en estado de permanente construcción, por eso la necesidad de que esta tesis retome los problemas antes señalados y los estudie tratando de evitar análisis exclusivamente laudatorios, teniendo en cuenta cómo eran los monumentos tradicionales, qué modificaciones implementan los contramonumentos y qué dificultades emergen a propósito de sus recursos. Y, sumado a ello, la posibilidad de que esta tesis pueda pensar a partir de esas discusiones, el caso de los artefactos estéticos producidos en Buenos Aires.

Para “visualizar” estos dilemas se ha recurrido con insistencia al análisis de obras concretas, porque son ellas, y las controversias que generan, las que materializan muchos de los interrogantes destacados en un plano teórico. Así, el caso de Berlín resulta por demás elocuente; no obstante, se trata de una ciudad verdaderamente poblada de marcas de memoria. En su libro *Capital Dilemma*, Michael Wise (1998) advierte que la apasionada discusión sobre el rediseño de Berlín después de la caída del

muro, ofreció una lente valiosa a través de la cual considerar la dirección futura de Alemania y su relación con el pasado¹², discusión que por su trascendencia ha sido llamada el “debate de los arquitectos”¹³ aludiendo al debate de los historiadores acontecido en Alemania durante el verano de 1986 (*Historikerstreit*) que generó intensas polémicas.

Conviene advertir las controversias en Berlín sobre las formas memoriales¹⁴ debido a que el fantasma de la arquitectura monumental de impronta neoclásica de Albert Speer – “demiurgo” de la arquitectura nazi- acechaba como un peligro, de allí el deseo de evitarlo con propuestas antagónicas a esa estética, las cuales despertaron posiciones encontradas –de adhesión y rechazo- entre los alemanes¹⁵.

En el espacio urbano berlinés hay actualmente varios cientos de monumentos, lápidas conmemorativas, placas informativas y otras formas de identificación sobre el período nazi y sobre la historia de la República Democrática Alemana (RDA). La ciudad es un espacio histórico de altísima densidad donde se han emplazado obras que dieron lugar a muchas polémicas como la que desencadenó el Monumento a los judíos asesinados en Europa por el nazismo, inaugurado en 2005, después de diecisiete años de controversias, con el proyecto ganador del concurso del artista Richard Serra y el arquitecto Peter Eisenman. Se escribió muchísimo sobre esta polémica, incluso en la fase de selección de proyectos la comisión del concurso organizó debates donde participaron diversos intelectuales, uno de ellos fue James Young quien narró su experiencia en uno de los capítulos de su libro *At memory's edge* (Young, 2000).

Por otra parte, merece ser puesta en consideración la posición del historiador Reinhart Koselleck (1999) en relación a los problemas que plantean los monumentos¹⁶ en Berlín, pues para él todo monumento erigido lleva consigo el peligro de la petrificación. Da igual que se convierta en bronce o que se petrifique, como siempre: el recuerdo se materializa y no se deja de distinguir el peligro de que un monumento, precisamente porque fija institucionalmente formas de recuerdo materializadas, bloquea el propio recuerdo.

¹² Cfr. “Coincidiendo con la eliminación de las heridas del paisaje urbano están los esfuerzos de atender a la conmemoración de la historia en lugares específicos creando memoriales nacionales” (Wise, 1998: 145, la traducción es mía).

¹³ Cfr. (Rosenfeld, 1997).

¹⁴ Para un análisis de las marcas de memoria en Alemania véase: (Steinberg, 2004).

¹⁵ (Benjamin, 1997), (Benjamin, 2000), (Oncina y Cantarino, 2011).

¹⁶ Cfr. (Koselleck, 2012).

Otro de los soportes de fisonomía “monumental” que ha sido analizado desde diversos enfoques y autores como por ejemplo James Young, Andreas Huyssen, Ralph Buchenhorst, Beatriz Sarlo, Estela Schindel, Leonor Arfuch, Cecilia Macón, es el Museo Judío de Berlín inaugurado en 1999, diseñado por el arquitecto Daniel Libeskind, un espacio inicialmente pensado con paredes oblicuas que impiden la exhibición de objetos, enfatizando la necesidad de mantener vacío el lugar, de generar una experiencia de la ausencia. Este artefacto es una obra de arte en sí misma, y da cuenta de la indistinción actual entre los márgenes del arte que resulta decisiva, donde, por ejemplo, el museo ya no es un recipiente que contiene sino que expresa y despliega sus propias “poéticas”.

Los distintos análisis del museo buscaron reivindicar la retórica expresiva escogida por el arquitecto de materializar una ausencia, de proponer criterios curatoriales alternativos; se ha comparado el diseño del museo de Libeskind con el Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado ubicado en el Parque de la Memoria de Buenos Aires. A mi juicio, también es importante trazar interrogantes a la propuesta, y reparar en la deriva “prospectiva” del objeto, es decir, ver qué ocurre con él, qué experiencia tiene quien lo recorre.

Lo mismo puede deducirse de otras marcas “menos monumentales” en Berlín e incluso efímeras según lo exhiben proyectos como los de los artistas Horst Hoheisel, Shimon Attie, Micha Ullman, Christian Boltanski, Renata Stih y Frieder Schnock, entre otros, que plantean la rememoración desde “pequeñas memorias”; los análisis teóricos de tales gestos buscaron enaltecerlos pero no se ha tenido en cuenta los interrogantes que es posible establecer, el contraste entre la propuesta analizada en un nivel conceptual y lo que verdaderamente ocurre con estos soportes una vez que se exponen al espacio público, un espacio colonizado por el mercado, donde los transeúntes no siempre están “atentos” y predispuestos a una experiencia estética; analizar dichos procesos resulta trascendental para poder demarcar la elocuencia de estas prácticas.

Acciones estéticas de este tipo, exponen con sus poéticas los interrogantes que se le presentan al arte contemporáneo y destacan que en la actualidad el concepto “arte público” remite hoy a una constelación de objetos, pues no sólo involucra esculturas y monumentos tradicionales que se emplazan en el espacio urbano sino también a *performances*, intervenciones efímeras callejeras, entre otras modalidades estéticas.

Según ya se mencionó, las publicaciones que tematizaron las acciones estéticas aquí seleccionadas, persiguieron fundamentalmente reivindicarlas, mientras que lo que se busca en esta tesis es exponer también los riesgos que las poéticas plantean para desafiar lo irrepresentable desde su intención de problematizar -desde diversas estrategias- lo monumetal.

2.4. El arte y el pasado reciente argentino

Es interesante la posibilidad de extrapolación temática de los aspectos teóricos involucrados en las discusiones públicas acerca de lugares de memoria sobre el Holocausto en Berlín, a las emergentes discusiones que en los últimos años comenzaron a darse en relación con las formas de memoria en Buenos Aires sobre el pasado reciente dictatorial en Argentina. Numerosos *papers* y publicaciones analizaron ambos pasados como esta tesis apunta particularmente a aquellos que lo han hecho desde el arte se menciona, por ejemplo, la compilación de Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, (2007), la que editó Estela Schindel junto a Peter Birle, Vera Carnovale y Elke Gryglewski, *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires* (2010), o las más recientemente aparecidas compilaciones de Anne Huffs Schmid y Valeria Durán (2012) *Topografías de la memoria*, y de Juan Andrés Bresciano, (2013), *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria* donde se tematizan distintos pasados, distintas ciudades, aportando claves interpretativas para reflexionar sobre el presente y el futuro de la memoria desde las formas artísticas que habitan el espacio público.

En esta tesis, el énfasis está puesto en la posibilidad de capitalizar el debate teórico sobre la representación artística del Holocausto, así como en el efecto de determinadas acciones estéticas para pensar en el futuro de la memoria de un pasado tan “cercano” y propio, como el argentino. A su vez, es preciso reparar en la tipicidad del caso argentino, el cual, precisamente por su cercanía temporal, se encuentra atravesando procesos de discusión distintos a los del Holocausto, con coyunturas también específicas, y donde en lo referido a lo artístico, entran en juego otro tipo de estrategias. En el caso argentino, la resistencia, en términos de acciones estético políticas contra la impunidad llevadas a cabo desde el 83, ocupó un lugar muy importante, exhibiendo

conexiones entre el arte, la política y la protesta. Estas diferencias afianzan el hecho de que no se busca un análisis comparativo sino reparar en la tipicidad de cada pasado, en su coyuntura.

Como ocurre con la representación de pasados considerados límites, se destaca que en un primer momento, la memoria del pasado reciente argentino estuvo casi enteramente comprendida en el “espacio biográfico”, un espacio habitado por variedad de géneros discursivos: biografías, autobiografías, testimonios, memorias, correspondencias, historias y relatos de vida, entrevistas, diarios íntimos, confesiones; con el tiempo y sin perder nunca la carga testimonial fue apareciendo la autoficción. Paulatinamente, las víctimas del Terrorismo de Estado fueron dando paso a otros protagonistas: los exiliados, los guerrilleros y otros militantes, que instalaron otras ficciones, otras reflexiones. A su vez, la violencia política y los desaparecidos fueron representados en el cine mediante la ficción y el documental, en el teatro, en la literatura realista y de ficción, en la televisión, mediante la fotografía la intervención estética, la pintura y la música. También, la evocación de los desaparecidos se integra en el espacio urbano a través de la constitución de parques, monumentos y sitios de memoria localizados en lugares emblemáticos del Terrorismo de Estado, pero además, a través de microemprendimientos de memoria como la colocación de placas, árboles, baldosas y otras marcas alusivas.

Desde que se restableció la democracia en nuestro país, numerosos interrogantes se instalaron sobre las formas de hacer memoria con distintos enfoques e intensidad; merecen mencionarse aquellas publicaciones que le dieron un espacio a estas reflexiones necesariamente transdisciplinarias a lo largo de los años, en el caso que me ocupa destaco *Punto de Vista*, *Confines*, *Ramona*, *Puentes*, *Afuera*, *Mil palabras*, *Espacios*, *Otra parte*. Las mismas, siguieron los avatares de la memoria, promoviendo la discusión sobre las iniciativas, tanto del Estado como de organismos de Derechos Humanos, que jugaron un rol muy importante ya que se sucedieron múltiples iniciativas estéticas, muchas de ellas fueron reacciones a decisiones políticas diversas.

Cabe mencionar que las distintas reflexiones sobre las formas de memoria que evocan nuestro pasado reciente anclaron sus análisis en casos específicos siendo Buenos Aires el epicentro de dichos abordajes. Así, entre los acontecimientos de memoria que plantearon luego debates respecto a los criterios conmemorativos, se destaca el traslado en 2004 y su expropiación definitiva en 2007 de las instituciones militares de la Escuela

de Mecánica de la Armada (ESMA), en la que en tiempos dictatoriales funcionó el centro de detención y muerte emblemático de Buenos Aires; desde entonces, el predio fue conformado como “Espacio para la Memoria y la Promoción y defensa de los Derechos Humanos”, y conviven allí distintos organismos. Numerosos autores han reflexionado sobre el destino de esa simbólica ruina de memoria¹⁷. También ha sido objeto de análisis el Parque de la Memoria en Buenos Aires (2001) que consta de un paseo de esculturas, un Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, inaugurado en 2007, y una Sala para realizar actividades de arte itinerantes sobre la memoria del Terrorismo de Estado en nuestro país, y su emplazamiento desencadenó intensas críticas a la par que firmes defensas¹⁸. Finalmente, también se han examinado prácticas estéticas en el espacio público¹⁹ que no son iniciativas del Estado, sino que se trata de gestos, muchos de ellos efímeros, donde en algunos casos se transforma la protesta en un acto artístico mientras que en otros, se aspira a la reflexión sobre la dimensión subjetiva de la construcción de la memoria.

A propósito de estas acciones efímeras e itinerantes, y del arte como forma de conmemoración y de protesta se destacan los análisis de especialistas como Leonor Arfuch, Ana Longoni, Andrea Giunta, Estela Schindel, Beatriz Sarlo, entre otras, quienes se expusieron a la vertiginosa disposición de estas prácticas, que al utilizar recursos heterogéneos plantearon la necesidad de edificar marcos teóricos acordes a los soportes que buscaron analizar. Dichos análisis recuperan la consideración de obras específicas, así como el contexto histórico y artístico de emergencia de las mismas. Propongo retomarlo y a la vez atender a un marco estético desde donde atender a sus procedimientos específicos.

Giunta, Schindel y Longoni subrayan de la condición inédita de muchas estrategias utilizadas por el arte que evoca nuestro pasado reciente dictatorial, donde la labor de los colectivos de arte resulta particularmente subrayada y su intención de transformar la protesta en un acto creativo. Según advierte Giunta (2001), este tipo de

¹⁷ El número 11 de la revista *Puentes* (2004) dedica el volumen a la reflexión sobre el futuro de la ESMA. También la revista *Ramona* dedica en 2004 un ejemplar a la reflexión interdisciplinaria sobre la ESMA. A su vez, merece mención la compilación de Marcelo Brodsky (2005), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*.

¹⁸ Mucha es la bibliografía sobre el Parque de la memoria. Destaco la siguiente: Brodsky, (2001a) (2001b), Tappatá Valdez (2001), (2003), Jelin y Langland (2003), Huyssen (2000), Macón, (2006 a), Di Cori (2002), Battiti (2001), (2003).

¹⁹ Merecen mencionarse las siguientes compilaciones recientes que tienen como temática central la memoria y el espacio público. Cfr. AAVV (2009a), (2009b).

prácticas dan cuenta de la existencia de grupos que proponen estrategias más propicias para las que el problema de la eficacia vuela a ser tema de debate y de análisis. Schindel (2006) observa al referirse a las acciones estéticas colectivas que tienen lugar en el entramado urbano corroboran la urgencia que la recepción tiene en el hecho artístico.

Por su parte, Longoni (2005) en relación con el trabajo de grupos de arte en Argentina, destaca la hibridez de este tipo de prácticas, que tienen conexión con lo artístico y con lo político, exhibiendo la marca de las vanguardias argentinas de los sesenta y setenta en el proceder de los colectivos de arte contemporáneos.

Si bien los aportes mencionados son muy valiosos porque reeditan permanentemente la necesidad de que se sigan pensando estos tópicos, es necesario, desde mi punto de vista, agregar a los análisis expositivos de las obras que remiten a tales pasados -que lo hacen, en general, desde la intención de reivindicarlas por su carácter político, colectivo, artístico, entre otros- considerar los factores eminentemente estéticos que inciden en el tratamiento de los pasados límites, y cómo sus diversas materializaciones -que suponen determinadas poéticas- no sólo aportan sugerentes memorias sino también aporéticos interrogantes (como Sarlo lo señala en relación con algunos artefactos artísticos), cuya indagación crítica es necesaria. Ese es el objetivo principal de la presente investigación a través del análisis de manifestaciones artísticas concretas sobre el pasado reciente argentino.

3. Metodología

Esta tesis indaga distintas estéticas sobre el presente del arte apuntando a elaborar un mapa teórico que sea fiel a su actual conformación. Tal recorrido intenta mostrar las aporías que se le presentan al arte contemporáneo así como sus ineludibles trayectorias, estableciendo la relevancia que dicho tratamiento tiene en la reflexión sobre el modo de pensar pasados límites desde el arte. Así, se expone que es pertinente la consideración crítica de las teorías analizadas y la evaluación de sus alcances, el reconocimiento de su elocuencia pero también de sus debilidades.

Se advierte aquí que la selección de tales pasados límites no apunta a la consideración exhaustiva de las formas de rememoración de ambos pasados, sino al

análisis crítico de estéticas que buscan, particularmente en el espacio público²⁰, enfrentar el desafío que los mismos -en su condición límite- plantean.

Es importante señalar por qué en esta tesis se eligieron ciertos autores y se omitieron otros, ya que retomando la lista de autores de referencia obligada sobre cada uno de los ejes que componen esta tesis, resulta fundamental acotar el tema y advertir que las omisiones no son olvidos sino que su inclusión implicaría caer en digresiones respecto al tema que se busca pensar. Así, hay tópicos que ocupan un lugar destacado en las reflexiones sobre el arte donde se estableció también un recorte; la posmodernidad, la globalización o el mercado, son algunos de los muchos temas que merecen atención pues tienen directa injerencia en el “mundo del arte” pero que no se profundizan aquí, ya que se aspira prioritariamente a la consideración de aquellos problemas estéticos que inciden en el “arte de la memoria”.

En los distintos bloques se repara en la especificidad de cada tópico, y es en la segunda parte de la tesis donde la vinculación de los temas se vuelve manifiesta; allí el análisis crítico de una serie de acontecimientos estéticos en las ciudades de Berlín y Buenos Aires son el objeto de análisis.

En tal sentido, la selección bibliográfica responde entonces a la especificidad temática, a saber: los desafíos que se le presentan al arte contemporáneo que busca evocar pasados límites; así, se atiende a las discusiones sobre el arte contemporáneo que involucren cuestiones sugerentes en relación con las formas posibles de evocación de pasados límites, por ejemplo, las discusiones sobre las mutaciones en el rol del espectador, el espacio público como el sitio legendario para el arte memorial, sus transformaciones, la metamorfosis de los procedimientos que trastocaron el modo como se alude a la realidad y se la representa. A su vez, en relación con estos dispositivos, se advierte que la indagación del espacio público se ajusta a la consideración de determinadas estrategias, no de un relevamiento. Por eso, no se analiza todo el arte público sino sólo una selección de recursos, no se indagan los museos en general, tampoco las esculturas tradicionales. Por otra parte, se enaltece el modo de ser de la

²⁰ Si bien la indagación apunta concretamente a las prácticas estéticas en el espacio público, se repara también en una selección de soportes ajenos a esta clasificación: museos, muestras fotográficas, las cuales plantean poéticas singulares que buscan un tipo de acercamiento al pasado “ejemplar”, porque irrumpen con sus estrategias y discuten con las formas tradicionales de recuerdo. Aún cuando no respondan a la tipificación propuesta sí exhiben retóricas procedimentales que se proponen enaltecer el vacío, la ausencia, entre otros recursos, como modalidades para representar lo irrepresentable. También, el análisis de estas prácticas busca no sólo destacar sus vigorosos aciertos sino sus eventuales flaquezas, es decir, apunta a su consideración crítica.

memoria en su afinidad con el arte, pero no se busca un abordaje “total” de la memoria desde sus aristas biológicas, historiográficas, psicoanalíticas, entre otras.

Así, la exposición de una selección de casos puntuales para su examen crítico refiere específicamente a la interrelación entre inexpresabilidad y representación que subyace en las formas artísticas que aluden a pasados límites, así como los aspectos concernientes a los efectos en los destinatarios, la efectividad de los gestos propuestos, en relación con las poéticas involucradas y con el futuro de la memoria.

La primer cuestión examinada en la segunda parte de la tesis es la impugnación de lo monumental que generó el Holocausto, en tanto acontecimiento que desafió los criterios canónicos de evocación del pasado. Por ello, se apropian los problemas de orden conceptual desarrollados en la primera parte, desplazando la atención hacia el análisis de una selección de manifestaciones estéticas de arte memorial en relación con el Holocausto ubicadas en el espacio público de Berlín.

A su vez, se evalúa la posibilidad de que los aspectos teóricos tematizados a propósito del Holocausto puedan ser extrapolados a la reflexión sobre nuestro pasado reciente, dado que se encuentra en un vertiginoso proceso de construcción de memorias estéticas, de modo que considero que las categorías teóricas utilizadas en el caso berlinés resultan provechosas como marco de interpretación posible. Se indagan una selección de prácticas estéticas en el espacio público emplazadas en Buenos Aires que evocan el pasado y exhiben las encrucijadas inherentes al hacer memoria.

El criterio con el que se seleccionaron las prácticas estéticas concretas responde a la intención de explorar y poner en consideración alcances y limitaciones de lo que denomino "poéticas de la memoria", es decir, de las estrategias involucradas en la tarea de rememorar pasados límites en cuestión. El hecho de que los artefactos escogidos por sus recursos se emplacen en Berlín y Buenos Aires -dejando afuera en cada caso otras ciudades importantes- se debe a que mi juicio lo central es el acontecimiento estético generado por cada dispositivo, sus diversas aristas, esto es, sus recursos procedimentales así como lo que ocurre con él, la experiencia estética que se genera en otros, y su ubicación en la constelación de marcas de memoria del espacio urbano. En este sentido, las ciudades escogidas ofrecen una cartografía de la memoria

verdaderamente plural que muestra su condición abierta y en construcción, a la vez que instala numerosas aporías²¹.

La selección de los artefactos se realizó a partir de la delimitación de una serie de poéticas de memoria cuyo análisis se materializa a partir de casos específicos de arte en el espacio público, desde la convicción de que son los artefactos estéticos los que “exhiben” los aspectos dilemáticos involucrados en el hacer memoria. De allí la aclaración de que no se pretende exponer un relevamiento total y exhaustivo de las estéticas de memoria que acontecen en Berlín y Buenos Aires como tampoco, reitero, un análisis comparativo de lo que ocurre en cada una de las ciudades.

Por eso, tal selección responde a la intención de atender al entrelazamiento entre lo específicamente estético y lo propiamente controversial de aquellos pasados que son considerados límites, buscando exhibir la vinculación de dos temas. El arte por un lado, y los pasados límites junto con el abordaje de artefactos estéticos de memoria por el otro, vienen siendo profusamente tematizados en los últimos años. Sin embargo, no hay aproximaciones teóricas que hayan pensado el tema en su conformación plural; de allí el interés de esta tesis en construir un espacio exegético –crítico-problemático- que albergue los temas de modo vincular y de cuenta de su singular ontología. A su vez, se subraya la importancia que esta investigación otorga al análisis de obras ya que permite exponer la centralidad de la recepción en el arte, la intención de generar un efecto, lo que conduce a la dimensión prospectiva de las formas memoriales a las que esta tesis atiende.

Aun cuando pueda resultar sumamente sugerente presentar una exposición definitiva, que en el caso del arte plantee los rasgos esenciales y unánimes en torno suyo, que en relación con los monumentos pueda tomar partido por una forma concreta de erigirlos en detrimento de otras, se defiende aquí el futuro plural para la memoria y una mirada no sólo adulatora para con los artefactos sino crítica; se pretende insistir en las preguntas, lo que supone naturalmente no resignar las respuestas, sino evitar que las mismas se impongan como “verdades reveladas”. Esta decisión metodológica es la que pone de manifiesto la mirada filosófica sobre el objeto de estudio que lleva adelante este trabajo.

²¹ Se advierte que se establece un corte temporal para el análisis de las obras seleccionadas, debido a que muchas de ellas -por los soportes escogidos- están en permanente transformación. Por ejemplo, en octubre de 2012 se removieron las siluetas del cerco perimetral de la ESMA, lo que obliga a un relevamiento constante. Así, se establece como marco temporal de cierre el mes de diciembre de 2013.

4. Estructura de la tesis

La tesis consta de dos partes. En la primera, **El arte contemporáneo en el desafío de evocar pasados límites**, se analizan los numerosos sentidos figurados que plantearon las lecturas apocalípticas en relación con la formas de ver al arte que entraron en crisis, y cómo esas transformaciones impactaron de lleno en los problemas inherentes a la posibilidad de representar pasados límites como el Holocausto. Dicha parte está compuesta por dos capítulos “*El presente del arte después del fin del arte: crisis y desplazamientos*” y “*Retóricas de lo irrepresentable: El arte después de Auschwitz*”.

El primer capítulo reflexiona sobre el impacto que las vanguardias históricas produjeron en el arte y las distintas valoraciones en relación a ellas, por parte de lecturas como la de Peter Bürger, Ernst Gombrich, Hal Foster, Marc Jiménez, José Jiménez, entre otras. Dichas perspectivas muestran hasta qué punto el estado actual de “desdefinición del arte” encuentra en las vanguardias su piedra fundacional, por lo que es importante reparar en sus rasgos esenciales como el antiinstitucionalismo, su dogmatismo, su radicalidad, debido a que el trastocamiento que generan en el arte posterior plantea un escenario de crisis donde los más diversos diagnósticos (Danto, Bourriaud, Jiménez, entre otros) se han propuesto junto a nuevas “ontologías” para al arte.

Si el presente del arte exhibe que todo es posible, esta vasta potencia va a suponer que se piense con optimismo y con pesimismo sobre estas innumerables transformaciones, por lo que se evalúa aquí si acaso es posible pensar en la crisis a la que asiste el arte no sólo como un problema que lo deja agonizante sino como la oportunidad para un resurgimiento no exento de una inexorable autocrítica.

En el capítulo 2 se estudian las discusiones sobre la representación del Holocausto en el arte considerándolo el acontecimiento negativo del siglo XX, matriz a partir de la cual es posible valerse de tales consideraciones teóricas que éste desencadenó en la reflexión sobre pasados acontecidos en otras latitudes, por caso, el pasado reciente argentino.

Se toma la emblemática advertencia de Adorno, ya mencionada, sobre la imposibilidad del arte después de Auschwitz (1964) afirmación que plantea una eterna

amenaza, que ha sido citada e interpretada con insistencia y muestra la condición aporética de los pasados límites. A mi juicio, la atención no debe apuntar a determinar si el pasado es representable sino a *cómo* se lo puede representar. Por ello, se hace hincapié en los distintos problemas que emergen al momento de querer evocar un acontecimiento considerado límite y cómo la atención está puesta en los mecanismos a través de los cuales hacer memoria (Huysen, 2000).

Si bien se indagan las distintas interpretaciones del *dictum* adorniano (Buchenhorst, 2001), (Gagnebin, 2005) se lo hace desde la convicción de que no es la condición inexpresable del acontecimiento lo que delimita la aporía sino precisamente la inédita conformación de un pasado de esa magnitud. Esta, plantea la necesidad de que se desplieguen mecanismos alternativos de recuerdo, donde un tema crucial es el de la eficacia la cual remite a la necesidad de que se propongan poéticas no canónicas, las cuales según se destaca aquí, se inscriben en las mencionadas transformaciones en el arte.

La segunda parte de la tesis **Acontecimientos estéticos de memoria: su presente y su porvenir** consta de dos capítulos que analizan una selección de manifestaciones artísticas en Berlín y Buenos Aires; se agruparon los hechos estéticos en torno a las tres poéticas ya señaladas: *Poéticas de lo monumental contramonumental*, *Poéticas de la ausencia o el vacío*, *Poéticas de la acción*. La indagación de estas tres poéticas asume la intención de mostrar sus ventajas y sus desventajas, de analizarlas críticamente; los artefactos artísticos examinados son los que cristalizan o evidencian tales aciertos y problemas, generando esa tensión dialéctica de que en el mismo momento que responden con su estrategia a un interrogante, plantean otro.

El capítulo 3 "*Holocausto y monumentalidad. El arte como poética de la memoria*" considera las distintas críticas que recibió el tratamiento tradicional de la monumentalidad (Young, 2000), Huysen (2002), (2004) a propósito de los debates sobre cómo conformar la memoria del Holocausto desde el arte. Se destaca el estigma del acontecimiento que obturó a la representación en sí y cómo todo el arte debe enfrentarse ante esta evidencia, de allí la importancia del medio artístico, donde monumentos invisibles, recorridos itinerantes reemplazan al relato totalizante de los monumentos tradicionales que obturan la posibilidad de que haya otras voces en una trama fuertemente hegemónica.

Si bien las manifestaciones que se analizan se emplazan mayoritariamente en Berlín, en el punto 3.1 se destacan “monumentos negativos” del artista Horst Hoheisel emplazados en otras ciudades, en virtud de que resultan contramonumentales y exhiben los rasgos de las poéticas, en tanto indagan el modo como la monumentalidad es puesta en jaque (3.1 a), consideran la ausencia, el pasado como ruina (3.1 b), y la conmemoración como acción (3.1 c).

Las “obras” que se consideran –emplazadas en Berlín- son las siguientes:

3.3 Poética de lo monumental contramonumental:

3.3 a: Museo Judío (2001) del arquitecto Daniel Libeskind.

3.3 b: Monumento a los Judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial (2005) diseñado por Peter Eisenman y Richard Serra.

3.4 Poética del Vacío y la ausencia:

3.4 a Intervención urbana *The missing house* (1990), de Christian Boltanski.

3.4 b: Proyecciones *Sites unseen* (1991-1993), de Shimon Attie.

3.4 c: *Bibliothek* (1995), de Micha Ullman.

3.5 Poética de acción:

3.5 a: Proyección sobre la Puerta de Brandeburgo (1997), de Horst Hoheisel.

3.5 b: Intervención *Stolpersteine* (1997), del artista Gunter Demnig.

3.5 c: Monumento descentralizado *Place of remembrance “stumbling blocks”* (1993), de los artistas Renata Stih y Frieder Schnock.

Por su parte, el capítulo 4 “*Poéticas de la memoria en torno al pasado reciente argentino en Buenos Aires*” tematiza las poéticas de memoria seleccionadas con intención de poner en consideración los aspectos referidos a la construcción de memoria desde el arte para el caso argentino. El análisis apunta a indagar los aspectos referidos a lo inexpresable del acontecimiento, por lo que es recuperado lo tematizado en relación con el Holocausto, pero también busca exponer los rasgos específicos de este pasado, su cercanía temporal, el modo como la coyuntura política ha incidido en las poéticas de memoria.

Si bien se advirtió la circunscripción del análisis de las poéticas al espacio público, en el caso argentino se alude a la fotografía por considerarlo un soporte determinante para la materialización de una ausencia, un objeto emblema para evocar a los desaparecidos, como lo exhiben las pancartas con imágenes de los desaparecidos en las marchas, los avisos publicados por familiares de las víctimas del Terrorismo de Estado en el diario *Página 12*, y la posterior apropiación de ese recurso en las prácticas estéticas que apuntan a evocar el pasado. Por tal razón, se atiende al dispositivo fotográfico por su importancia en la evocación de nuestro pasado reciente y porque expone el proceder de las poéticas de la acción (4.2 a), de la ausencia (4.2 b) y de lo monumental-contramonumental (4.2 c) y permite identificar sus características esenciales.

El ordenamiento de obras para su análisis, en función de las poéticas de memoria es el siguiente comenzando el análisis por la poética más utilizada a mí entender, en las conmemoraciones sobre el pasado reciente argentino:

4.3 Poéticas de la acción:

4.3 a-b: Siluetazo realizado en 1983 y su reedición en el cerco perimetral de la ESMA en 2004.

4.3 c: Gráfica de los Escraches, en el espacio público (diseñadas en 1998), GAC²².

4.3 d: Baldosas por la memoria, recurso de las distintas asociaciones barriales que desde 2006 colocan baldosas en distintos puntos de la ciudad de Buenos Aires para señalar los lugares donde trabajaron, estudiaron o vivieron las víctimas de la última dictadura.

4.3 e: Instalación efímera *Experiencias del desarraigo: Árbol del desexilio* (2003) de la artista Mercedes Fianza.

4.4 Poética de lo monumental contramonumental:

4.4 a: Parque de la Memoria donde se emplaza el Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado (2007).

4.5 Poética del vacío y la ausencia:

²² Colectivo de arte GAC (Grupo de Arte Callejero).

4.5 a: Intervención *Mayo los sonidos de la plaza* en la Plaza de Mayo (2003-2006), a cargo del colectivo Buenos Aires Sonora.

Finalmente, se advierte que en la segunda parte de la tesis se alude a conceptos - como el de *petite memoire*, microutopías, acontecimiento estético ejemplar- expuestos en la primera parte, puestos en consideración a través del examen de cada uno de los casos seleccionados para su análisis, desde la hipótesis de que cada práctica estética escogida en virtud de su poética, exhibe los problemas del arte contemporáneo y aquellos referidos a la representación de pasados límites, de allí que la dinámica de esta tesis sea espiralada pues convergen en la segunda parte los aspectos teóricos indagados en la primera.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1:

El presente del arte después del fin del arte: crisis y desplazamientos

Se abordan aquí aquellos interrogantes que surgen ante la evidencia de la radical metamorfosis del arte, ¿qué es el arte hoy?, ¿se lo puede definir?, ¿cómo?, ¿existen patrones, rasgos, que puedan dar cuenta de su fisonomía o en cambio estamos ante un absoluto desplazamiento de límites, un entrelazamiento de disciplinas que plantean la abolición del medio específico en el arte? Esta ausencia de reglas, esta hibridez ¿es un problema o una oportunidad? Ante este escenario actual ¿no debería asumir el legado vanguardista en el sentido de retomar la autocrítica del arte?

Si se repara en que las prácticas estéticas de hoy no buscan virtuosismo, belleza, reverencia, sino que trazan nuevos lazos con los destinatarios y con su entorno ¿no es preciso advertir también problemas como la hiperespecialización o el conceptualismo que tales prácticas instalan?

El pluralismo del arte de hoy, ¿no es en realidad un concepto que habla de estructuras de poder arbitrarias conformadas por el “mundo del arte”?, ¿es entonces el pluralismo “plural”?, ¿no genera el relativismo de que cualquier cosa sea arte o puede en cambio conferirse valor al público, que sea éste y no exclusivamente el artista quien pueda juzgar lo que tiene frente a sus ojos. Si los criterios esencialistas caducaron por su dogmatismo, ¿cómo evitar el relativismo anárquico?, ¿cómo se persuade al escéptico que frente a las más controversiales obras insiste en la pregunta: pero, ¿esto es arte? ¿desde cuándo “cualquier cosa” puede ser arte?, ¿cómo evitar criterios que pese a ser por demás inclusivos, en realidad, obedecen a convenciones circulares, herméticas por su elitismo?, ¿es positivo que no pueda definirse al arte? O es que la crítica al esencialismo supone no desmerecer pensar qué es el arte sino no hacerlo desde una visión única y absoluta, ¿hay futuro para el arte, hay presente?

Estas son algunas de las preguntas que la actual conformación del arte plantea, donde se afirma que el arte está “fuera de sí”, y se rehabilita la reflexión sobre la hace siglos vaticinada “muerte del arte”, la cual ahora es considerada en sentido figurado,

para dar énfasis al “estado de crisis” así como a la “desdefinición” del arte y a cómo esta ha dado lugar a diversas valoraciones teóricas aquí consideradas.

No hay pautas sensoriales ni intelectuales *a priori* para identificar un hecho como artístico. No hay un estilo en particular, no hay *canon*, la estructura ontológica del arte se encuentra completamente trastocada. Esta absoluta versatilidad e imprevisibilidad del arte se ve materializada en las prácticas artísticas contemporáneas²³ en concreto, que vuelven evidente la necesidad de desandar la distinción tradicional entre autor, obra, público.

El presente del arte es hostil a los encorsetamientos, todo parece literalmente posible, aunque según se destaca, no todo efectivamente puede serlo, ya que el arte como cualquier otra esfera social, no está exento de los criterios arbitrarios de consagración.

Repárese entonces en la descripción de algunas obras del vasto universo del arte contemporáneo que dan cuenta de lo hasta aquí formulado. En 1961, el artista italiano

²³ No corresponde al tema de esta tesis indagar estas discusiones, pero sí es importante tener presente el vasto arco cronológico que involucra la denominación “arte contemporáneo”, así como la falta de unanimidad al respecto. Es preciso advertir que hay distintas cronologías; están aquellos que sostienen que se sitúa en la cronología del arte occidental inmediatamente después del arte moderno, comenzando en 1945 o 1960. Esta posición ve una continuidad entre el contexto actual y el de las dos últimas décadas del siglo XX, de modo que lo contemporáneo no es considerado como un fenómeno demasiado nuevo. En este caso, el arte contemporáneo se iguala con el posmodernismo, si bien este último es aquí entendido en un sentido más técnico, no ya sólo temporal sino además conceptual. Están también aquellos que consideran que vivimos en los últimos años una situación cualitativamente nueva, diferente al modernismo pero también extraña respecto a lo que se ha denominado, desde fines de la década de 1970, “posmodernismo”. En esta misma dirección apunta el término propuesto por Danto *arte posthistórico* ya que reemplaza lo contemporáneo para evitar su ambigüedad: “la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se esclareció hasta los años setenta y ochenta. El arte contemporáneo podría haber sido por algún tiempo ‘el arte moderno producido por nuestros contemporáneos’. Hasta cierto punto, esta forma de pensamiento dejó de ser satisfactoria lo que resulta evidente al considerar la necesidad de crear el término ‘posmoderno’. Este término muestra por sí mismo la relativa debilidad del término ‘contemporáneo’ como denominación de un estilo por parecerse a un mero término temporal. Pero quizás posmoderno sea un término demasiado fuerte y que identifica sólo a un sector del arte contemporáneo (...) se ha sugerido que quizás deberíamos hablar sencillamente de posmodernismos (*pero sí lo hacemos se pierde la posibilidad de que el posmodernismo sea un estilo cuyos objetos comparten ciertas características*). Podríamos capitalizar la palabra contemporáneo para cubrir cualquiera de las divisiones que el posmodernismo intentaba cubrir pero otra vez nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable que no hay nada que no se adapte a él. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo como un período que es definido como una suerte de unidad estilística (...) por ello es que prefiero llamarlo simplemente arte posthistórico” (Danto, 2003:33-34). Por su parte, la revista *October* le dedicó el número 130 en 2009 a la reflexión sobre lo contemporáneo en el arte, lo que habla de la necesidad de establecer precisiones y posicionamientos sobre un concepto tan polisémico. Recientemente, y para dar cuenta de la importancia que tiene pensar “lo contemporáneo” como tema para el arte, Terry Smith publicó su libro *¿Qué es el arte contemporáneo?* y allí advierte que “Ser contemporáneo en esta época significa mucho más que un ciego abrazo del presente. Por supuesto, todo arte recién forjado es arte de su momento y de su tiempo pero hoy el arte se produce tal vez como nunca antes en el marco de una sensación ampliamente compartida de que la difusión y la contingencia son lo único que existe” (Smith, 2012: 15-16) .

Piero Manzoni propuso *Caca de artista* (**Imagen N° 1: véase Anexo p. 345**), latas seriadas que contenían su propio excremento que fueron vendidas a sumas inverosímiles; en 1969, Jannis Kounellis, expuso en una galería de Roma doce caballos vivos (**Imagen N° 2: véase Anexo p. 345**). En 1974, el artista conceptual alemán Joseph Beuys llevó a cabo la acción *Me gusta América y a América le gusto yo*, donde Beuys, un coyote y materiales como papel, fieltro y paja, constituyeron el vehículo de su creación (**Imagen N° 3: véase Anexo p. 345**). Beuys convivió tres días con el coyote en una galería. Se podría seguir con la enumeración de obras, más cercanas en el tiempo. Artistas que se exponen a automutilaciones y son ellos el soporte para su “obra” y son ellos el objeto artístico, acciones performáticas como teñir el gran canal en Venecia²⁴ (**Imagen N° 4: véase Anexo p. 346**), soltar globos (**Imagen N° 5: véase Anexo p. 346**)²⁵, intervenir originales como hicieron con gran éxito los hermanos Jake y Dinos Chapman a grabados originales de Goya con payasos (**Imagen N° 6: véase Anexo p. 346**)²⁶, obras que redoblaron su precio debido precisamente a dicha intervención, artistas que pagan a trabajadores para que se masturben o se tiñan de negro como lo hizo Santiago Sierra²⁷, tiburones flotantes en formol, marca registrada del multipremiado y millonario Damien Hirst (**Imagen N° 7: véase Anexo p. 346**)²⁸. Artistas que construyen gestos que en su conceptualidad se vuelven a caso intangibles como ocurrió con la obra que al artista británico Martin Creed le valió el premio Turner en 2001, *The lights going on and off*, que consistía en un cuarto vacío con luces que se prendían y se apagaban (**Imagen N° 8: véase Anexo p. 347**). La lista es interminable y podría ordenarse en soportes, estrategias, fechas de realización, lo que permanece es el cuestionamiento ¿esto es arte?, donde estas inéditas estrategias despiertan adhesión o

²⁴ En 1968, el artista plástico argentino Nicolás García Urriburu tiñó de verde las aguas del Gran Canal de Venecia, durante la Bienal de Arte, en el marco de su compromiso personal relacionado con el cuidado del medio ambiente.

²⁵ En 1957, Ives Klein lanzó en París 1001 globos azules en lo que llamó una “*sculpture aérostatique*”.

²⁶ En 2003, los hermanos Jake y Dinos Chapman, famosos por su provocadora manera de crear, repintaron a Goya en el sentido literal de la palabra y retocaron los 83 grabados de su propiedad (pertenecientes a una edición de 1937) de la serie *Los horrores de la guerra*. Los artistas continuaron con esta estrategia de comprar “originales” e intervenirlos definitivamente en una polémica dirección; a diferencia de Marcel Duchamp, quien en 1919 intervino con un bigote una reproducción de la Gioconda, los Chapman en cambio redoblan la apuesta y destruyen el original con su intervención.

²⁷ Es un habitual recurso del artista Santiago Sierra recurrir a la retribución económica para solicitar a sectores carenciados de la población, trabajadores ilegales, inmigrantes, etc. que realicen acciones que involucren su dignidad como masturbarse, teñirse el pelo, permanecer en una caja entre otras. Véase: www.santiago-sierra.com.

²⁸ Véase: www.damienhirst.com

rechazo, y plantean la incertidumbre de que no hay un terreno firme sobre el que apoyarse en materia de justificación artística.

En la década del sesenta Theodor Adorno (1992) expresó en su *Teoría estética* que nada referido al arte era evidente, y estaba en lo cierto; por eso, es inexorable preguntar como lo hace José Jiménez (2010) ¿por qué las latas de mierda de artista o una instalación que consiste en doce caballos vivos son obras de arte? La respuesta no es sencilla, más aún si como piensa el autor, cada época ha entendido por arte cosas muy diversas. “¿Podría entonces afirmarse que efectivamente “no hay límites”?” (Jiménez, 2010: 65) ¿acaso todo es o puede ser arte? Según el autor, debería aceptarse la presencia de ciertos límites, principalmente los que bordean la ética. El arte ha dejado de ser para nosotros un lenguaje de formas comunes para contenidos comunes, no existe en consecuencia comprensión colectiva de la obra del artista: a éste lo define su desarraigo y a sus productos, la necesidad de justificación.

Por otra parte, aun cuando se insista en circunscribir el terreno del arte a géneros o disciplinas clásicas: pintura, escultura, arquitectura, la proliferación de producción de imágenes que propone la fotografía, el diseño, la publicidad, los medios de comunicación, el cine, el video, etc. transformaron profundamente esta situación, debilitando las fronteras disciplinares. Esto no implica la desaparición de los soportes tradicionales aunque sí la transformación de su estatus artístico, y a mi juicio, favorecen la vitalidad renovada por su radicalidad estética, el territorio de las artes plásticas ya no es un universo ordenado, sino una superficie mestiza. Como indica Jean Baudrillard (2007), desaparece el arte como una actividad específica, y es esta transdisciplinariedad la que encuentro provechosa, a pesar de que lo enfrente a nuevas aporías a las que me aboco en este primer capítulo.

El principal objetivo es indagar las intensas transformaciones en el campo del arte, donde las vanguardias históricas se desempeñaron como disparadoras y fuentes de objeción así como de inspiración para el arte posterior. En virtud del impacto de las mismas en el presente del arte, este capítulo se estructura teniendo en cuenta la centralidad del impacto de las vanguardias históricas, de allí que el capítulo se dedique a precisar los alcances de este período en la historia del arte en el que el arte inició un proceso de autocrítica sin precedentes retomado incesantemente por las posiciones teóricas que hoy se enfrentan a pensarlo. Se analiza el presente que dejaron las vanguardias, es decir, el futuro que estas imaginaron con su crítica radical al arte como

institución, que por su trascendencia instaló la idea de crisis y agonía, estado de ánimo que impacta necesariamente según sostengo, en el arte memorial.

1.1. El futuro que imaginaron las vanguardias

No se apunta aquí a una descripción detallada en términos históricos de las vanguardias, ni tampoco a delimitar lo difícil y en algún punto controversial que resulta aunar todas ellas: cubismo, futurismo, suprematismo (para algunas periodizaciones), dadaísmo, surrealismo en torno a una única tipificación; se advierte también que incluso al interior del arte no hay consenso a la hora de establecer un recorte temporal, así como a la exposición de rasgos esenciales de cada uno de los movimientos que acontecieron en ese período histórico; hay quienes no consideran al cubismo propiamente vanguardia, otros que encuentran imprescindible la mención del legado impresionista y expresionista y llaman a ese periodo en un sentido más general e inclusivo “arte moderno” o “modernismo”. Por otra parte, algunos reconocen el innegable mérito disruptivo de las vanguardias pero consideran que estas fracasaron como sostienen Peter Bürger (1997), Eric Hobsbawm (1999), Ernst Gombrich (2010). Otros en cambio, valoraron positivamente a las vanguardias como ocurrió a mediados del siglo XX con Theodor Adorno o Walter Benjamin por citar algunos, y hay teóricos del presente como Hal Foster (2001) que se refieren al potencial latente de las vanguardias pasible de ser retomado. Así, de acuerdo con Foster, las reediciones de las vanguardias a partir de la década del cincuenta -las cuales recibieron múltiples denominaciones: transvanguardia, neovanguardias, posvanguardia- no son una repetición vaciada de impacto -como sostiene por caso Peter Bürger (1997), escéptico de la posibilidad de extrapolación que tienen las vanguardias en el tiempo- sino que pueden retomarse e incluso desde intentos superadores.

Propongo la utilidad de partir de una distinción que se infiere de lo que plantean los autores que aquí se exponen: Bürger, Hobsbawm, Gombrich, Foster, Danto Bourriaud y Jiménez en su valoración de las vanguardias. Me refiero a la diferencia de tomar *la vanguardia como sustantivo o como adjetivo*, distinción que permite acentuar la imposibilidad de diálogo posible entre ambas formas de concebir la vanguardia, al tiempo que destaca la riqueza de la segunda forma de entenderla en la medida en que esta permite identificar los efectos de las vanguardias históricas incluso en el arte del presente. Para algunos, la vanguardia aconteció en un determinado momento, con

determinadas características (Bürger, 1997), (Gombrich,1997), (Hobsbawm, 1999) y se habla del fracaso de las vanguardias (Greenberg, 2002) cuando sus gestos radicales se institucionalizaron, de allí la desconfianza hacia las neovanguardias en virtud de que se entiende la vanguardia como sustantivo anclado espacial y temporalmente.

Sin embargo, otras posiciones destacaron la importancia de apreciar “el espíritu” de aquellas vanguardias históricas, y reparar en el potencial del presente para actualizar sus consignas e incluso superarlas (Foster, 2001); aquí, se adjetiva el concepto y se lo puede utilizar para cualificar momentos del arte, prácticas estéticas e incluso a artistas.

Considero que la exposición de estas valoraciones de las vanguardias obedece a que las mismas dan cuenta de su deriva y de los efectos que provocaron en el arte contemporáneo, ya sea por considerarlas como sustantivos y creer que las vanguardias culminaron y fracasaron en su intento utópico de remoción del arte como institución, o bien, por entender que existen gestos “vanguardistas” que evocan la potencia de las vanguardias históricas desde otras coyunturas.

Retomo la pregunta que dio inicio a esta sección acerca de las aporías en torno a la definición del arte, las complejas tramas que atraviesan al arte, los controversiales modos en que éste se instaura, la injerencia de una época en sus manufacturas.

Así, cuando no es posible establecer cómo se produce el arte, cómo se consagra, ante la evidencia de que éste ya no es lo que era, es esclarecedor referirse al punto de inflexión que instalaron las llamadas “vanguardias históricas”.

En esta génesis, resulta imperioso remitirse a fines del siglo XIX cuando la pintura impresionista buscó una respuesta a la pregunta por el arte después de la fotografía²⁹, debido a que desde el advenimiento de esta, la realidad no es representada tal cual es sino desde el tamiz de la subjetividad del artista, mediador entre la luz -el modo como esta refleja los objetos- y la cosa representada³⁰, el retrato realista fue eclipsado por el dispositivo fotográfico y el arte debía entonces buscar alternativas.

²⁹ Peter Bürger en su famosa *Teoría de la vanguardia* publicada en alemán en 1974, resume la importancia del progreso técnico para el desarrollo de las artes plásticas del siguiente modo: “la aparición de la fotografía y la consiguiente posibilidad de reproducir exactamente la realidad por procedimientos mecánicos conduce a la decadencia de la función representativa en artes plásticas” (Bürger, 1997:78). Con este impacto tecnológico el naturalismo al que aspiraba el arte debe indagar nuevas formas y estrategias, de allí que la exploración plástica del impresionismo, del postimpresionismo y el expresionismo que luego se acentúa con las vanguardias.

³⁰ En relación con el impacto de la fotografía y de las transformaciones que esta generó en el arte posterior, merece mención el célebre ensayo de Walter Benjamin publicado inicialmente en 1936, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 1994).

Otro aspecto digno de mención es la centralidad que adquirió lo urbano como motivo del arte, las ciudades ocuparon un lugar protagónico y se aspiró a plasmar a través del arte la experiencia de vivir en una metrópolis, donde en aquel entonces -y hasta la Segunda Guerra Mundial- París era capital del arte y epicentro del escenario de las vanguardias históricas.

En efecto, uno de los fundamentos del arte del siglo XX que lo diferencia del siglo XIX es la consolidación de la ruptura del arte como representación de la naturaleza, el ilusionismo figurativo, para ser una construcción. En esta dirección, y retomando la cronología de los movimientos de vanguardia, se advierte que el cubismo (desarrollado entre 1907 y 1914) comenzó a desechar el concepto de arte como representación intuitiva fundada en la experiencia de los fenómenos evitando todo efecto ilusionista, cortó con la tradición impresionista profundizando así la crisis del positivismo que los postimpresionistas habían abierto. Es un arte intelectual que abandona las apariencias para crear objetos reales, la obra es independiente de la naturaleza, no la copia, no es decoración sino realización³¹.

Otro elemento disruptivo fue la utilización cubista del *collage*, recurso que abrió la puerta al arte como construcción frente a la pintura de caballete y fue el prolegómeno de otros movimientos vanguardistas como el constructivismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. Merece mencionarse la apreciación de Walter Benjamin a propósito de la importancia del montaje en los *collages* que alteran la relación parte-todo, y enfrentan al espectador a la necesidad de proveer ya no una actitud contemplativa pues no se tiene al frente una representación realista³² sino una activa predisposición a ser parte en la experiencia de la obra, lo que habla del lugar protagónico que paulatinamente adquiere el destinatario en la recepción de los gestos vanguardistas.

El futurismo surgió en 1909, a partir de la publicación de su manifiesto, escrito por Tommaso Marinetti, teñido de espíritu bélico donde con palabras como enemigo, ejército, como otras que aluden a la lucha, a la guerra, se insta a rechazar el pasado y la

³¹ De Micheli afirma que los cubistas reprochaban a los pintores del impresionismo ser sólo retina y no cerebro. Cfr. “No se trataba pues del registro puro y simple de los datos visibles sino de su organización en una síntesis intelectual que al efectuar una selección destacase los datos esenciales (...) para el pintor cubista, la verdad está más allá del realismo y el artista consigue captarla sólo a través de la estructura interna de las cosas” (De Micheli, 1995:200).

³² Si bien el *collage* fue utilizado por futuristas y cubistas, destaco el uso del dadaísmo porque va más allá al incorporar directamente elementos extraños al arte no como piezas con las cuales armar un puzle es decir, la composición sino que integran los elementos “enteros”, valiendo como totalidad en las obras, como puede verse en las obras de Kurt Schwitters.

tradición. Llama a romper con la cultura, con los museos, con todo el pasado y el peso que tanto la antigüedad como el Renacimiento tenían en un país como Italia que durante siglos fue el centro del arte occidental. De Micheli destacó como elemento digno de mención la ruptura y el establecimiento de un nuevo orden que el futurismo propició. “Si en un tiempo la base de la belleza eran la estaticidad, el equilibrio, y la armonía de las partes, hoy, en el activismo de la vida moderna, las bases de tal concepto son la velocidad, el dinamismo, el contraste, la disonancia, y la desarmonía.” (De Micheli, 1995: 243). Los futuristas elogiaban la velocidad, por eso un automóvil tenía más belleza que la Victoria de Samotracia, por lo que era necesario para los futuristas que el lenguaje estético se adecuara al nuevo ritmo de la vida.

A esta crítica a la institución arte, a la necesidad de un nuevo orden que envistiera al pasado y la tradición, pero planteándolo precisamente como ausencia de orden, se sumó el dadaísmo que nació en Zurich en 1916, y está ligado a la apertura del Cabaret Voltaire. El poeta rumano Tristan Tzara, junto a otros escritores, se propuso ironizar y desmitificar los valores de la cultura. El dadaísmo fue tan radical como el futurismo pero en lugar de proclamar una nueva estética, se propuso desmitificar los valores establecidos, ridiculizar la lógica y la moral de los hombres e intervenir en la sociedad a partir de la ironía y de acciones absurdas e insensatas. “Dadá” es una respuesta al absurdo de la guerra, a la contradicción irracional que esta representa en una sociedad que se jactaba de su superioridad racional, de su ascendencia ilustrada frente a las culturas no europeas, primitivas o bárbaras. Cuestiona toda la historia del arte y toda experiencia formal y técnica precedente, se propone poner en crisis todo el sistema a partir de acciones inesperadas. Se sirve de las técnicas de la producción industrial con total libertad no para lograr resultados constructivos sino porque desechó los materiales tradicionales y los cánones históricos del arte. Hasta el aura del artista como elegido es puesto en cuestión por el dadaísmo, ya que cualquiera puede ser artista, no hace falta para ello tener adiestramiento o dominar una técnica específica. Ejemplos de esta actitud son los *ready made* de Duchamp o los rayogramas de Man Ray. Para el dadaísmo, el arte es un disparador que posibilita al hombre romper con las normas sociales y ser libre. El papel del arte es, como en la infancia, el juego, la libertad que sólo se puede alcanzar al margen del trabajo cuyo fin es la producción. El dadaísmo llevó al arte hasta un nihilismo extremo, la negación de todo valor, el reemplazo del objeto por el gesto del artista, al vivir bajo la irracionalidad de la guerra, sus manifiestos

fueron una clara oposición a toda norma, o mejor, su norma fue “estar contra toda norma”, la impugnación de la racionalidad desde el enaltecimiento de las pasiones, actitud que retomará el surrealismo desde la reivindicación de las pulsiones, el azar, lo inconsciente.

De Micheli (1995) sostiene que Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es en parte el mismo blanco del expresionismo: pero sus medios son bastante más radicales³³. Por tanto, en su rigor negativo, también está contra el modernismo, es decir, el expresionismo, el cubismo, el futurismo y el abstraccionismo, acusándolos en última instancia de ser sucedáneos de cuanto ha sido destruido o está a punto de serlo, y de ser nuevos puntos de cristalización del espíritu, el cual nunca debe ser aprisionado en la camisa de fuerza de una regla aunque sea nueva y distinta sino que siempre debe estar libre, disponible y suelto en el continuo movimiento de sí mismo, en la continua invención de su propia existencia. Ninguna esclavitud, ni siquiera la esclavitud de dadá sobre Dadá (De Micheli, 1995:155).

A mi juicio esta afirmación de De Micheli es central porque expone hasta qué punto los movimientos vanguardistas debían extinguirse para poder mostrar su aporte; también permite entender las críticas recibidas a las neovanguardias de parte de ciertas posiciones que se analizan en esta sección, cuyas valoraciones son para mí acertadas, porque consideran no que sea imposible el neodadaísmo, sino que lo objetable es que el movimiento reproduzca literalmente las prácticas dadaístas en un contexto que es otro.

Me interesa particularmente el hecho de que, como indica De Micheli:

El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria, cuanto una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo, que se vale de cualquier medio para conducir su batalla. Así, lo que importa a Dadá es más el *gesto* que la *obra*; y el gesto se puede hacer en cualquier dirección de las costumbres, de la política, del arte y de las relaciones. Una sola cosa

³³ Resulta interesante la lectura que propone Bourriaud (2009b) en su libro *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, al destacar que el artista moderno muestra que crear no significa para él fabricar objetos sino hacer avanzar una obra mezclando producción y producto en un dispositivo de existencia. Las cosas se vuelven claras, vivir el arte importa más que producirlo y consumirlo: dadá hace del arte un acontecimiento y del acontecimiento un arte. “El arte no es la manifestación más valiosa de la vida. El arte no tiene ese valor celeste y general que nos agrada concederle. La vida es más interesante. Acelerar la vida liberando al arte de la obligación de significar, Dadá libera al lenguaje del lastre de la comunicación (...) todo lo que escupe el artista es arte decía el artista dadaísta alemán Kurt Schwitters: el arte se encuentra en cualquier acto de la vida cotidiana a condición de que el artista se proyecte totalmente en ello” (Bourriaud, 2009b: 56).

importa: que tal gesto sea siempre una *provocación* contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley; en consecuencia, el *escándalo* es el instrumento preferido por los dadaístas para expresarse. (De Micheli, 1995: 156).

Este rasgo deja una contundente huella en todo el arte posterior y es relevante destacar que importa el gesto, el efecto, la reacción, lo que da cuenta de cómo desde entonces el artefacto se construye atendiendo a la eficacia, a su impacto en el medio donde se inscribe, cuestión que considero por demás relevante a la hora de analizar las estéticas de la memoria en la segunda parte de esta tesis.

Por otra parte, volviendo a la necesidad de que el dadaísmo se trasmute en otro modo de ser, es importante la imposibilidad de repetir los mismos procedimientos pero en otras coyunturas, situación que remite al futuro de las vanguardias y al neodadaísmo posterior. Los bigotes que Duchamp dibujó en el rostro de la Gioconda de Leonardo firmando la reproducción como obra suya, o el mono vivo que Picabia quería atar dentro de un marco vacío para exponerlo en una exposición colectiva acaso sean las “obras” más dadaístas.

El surrealismo surge desde la década del veinte y hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial; en muchos sentidos es la continuación del dadaísmo, de hecho, varios de sus miembros son los antiguos dadaístas. A diferencia del dadaísmo, el surrealismo propone un método: el automatismo, así, el método “paranoico crítico”, la escritura automática, en plástica el *collage*, el fotomontaje, los *frottages*, son medios que permiten unir aspectos separados, realidades contrapuestas de la vida psíquica según las cuales el universo macro o micro cósmico está reflejado en el hombre, donde lo irracional y lo azaroso son parte de una misma realidad³⁴.

En el arte posterior a la disolución de las vanguardias se ve la deuda que tienen con dichos movimientos³⁵ aunque como señala Edward Lucie-Smith en su libro, *Movimientos en el arte desde 1945* (1979), “la mayoría de estos resurgimientos

³⁴ De Micheli afirma que André Breton da una definición exacta del surrealismo: “Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton en De Micheli, 1995: 179).

³⁵ En 1945 terminó una guerra mundial. Europa estaba sacudida y exhausta. En los países invadidos por los alemanes los artistas modernos tuvieron grandes dificultades para sobrevivir. “Desde principios de la década del 30 en adelante la vida artística de Norteamérica y esencialmente Nueva York se enriqueció con olas tras olas de *emigrés* que huían del terror nazi. Sin embargo, sería pretender demasiado que el arte de la posguerra representara algo completamente nuevo y sin precedentes. Sus raíces están hondamente insertadas en el rico suelo del modernismo, que había tenido sus comienzos junto con los albores del siglo” (Lucie-Smith, 1979: 7).

estilísticos difieren de los originales de preguerra en que ellos desarrollan y exageran la forma tomada en préstamo, mientras restan importancia o expulsan totalmente el contenido” (Lucie-Smith, 1979 :11).

Así, si bien cada movimiento tenía sus rasgos específicos, las vanguardias históricas coincidían en su crítica absoluta y radical al medio artístico, a la referencia en términos realistas o miméticos, al *canon*; su lucha contra la tradición, su indagación de nuevos medios, la impugnación de la racionalidad y su hegemonía. Compartían también su intención de desplegar algo verdaderamente disruptivo, una revolución: construir proyectiles y defender la autonomía del arte sin caer en lo que Walter Benjamin (1994) llamaba teología del arte para referirse a la frívola vaciedad de *l’art pour l’art*.

Las vanguardias provocaron consecuencias en los tres planos que componen al arte: obra, artista, público. Desde entonces, cualquier cosa puede ser una obra de arte, cualquiera puede ser artista, ya no es condición que éste maneje técnicas o procedimientos, y el público ya no es una inerte entidad; la intención de que reaccione al *shock* de los dadaístas dejó su huella en un rol cada vez más activo y protagónico que se espera en los destinatarios. También, dejó su impronta el deseo vanguardista de transformar el arte en una herramienta de interpelación del mundo. No obstante, hay que reconocer que existen rasgos que el arte posterior tomó de las vanguardias y que pierden peso al ser repetidos.

A continuación, algunas interpretaciones sobre las vanguardias históricas, de su deriva a lo largo de los años, de lo que para algunos fue la crónica de un final anunciado, para otros un triste fracaso a causa de la tergiversación de la autenticidad original a manos de la neovanguardia, y para otros, una promesa de futuro ya que el devenir histórico de las vanguardias permitió nuevos desplazamientos dignos de mención.

Con este análisis, me propongo mostrar la diferencia en el modo de concebir la vanguardia que hay en sus diferentes exégetas, quienes como se adelantó, la concibieron o bien “sustantivándola”, es decir, un movimiento de límites circunscriptos, que comenzó y culminó, o bien “adjetivándola”, describiendo el “tono” de ciertas obras consideradas como “vanguardistas” por sus radicales procedimientos o por su crítica al canon y a la institución “arte” en su conjunto.

Las dos interpretaciones brindan argumentos elocuentes por lo que resulta beneficioso tomar ambos sentidos y aún cuando me incline a pensar que la condición

adjetivada es más flexible, lo que intento es desplegar un análisis que reconozca la distinción entre ambas, a la vez que el legado vanguardista, lo que supone hacerlo desde una lectura adjetivada, que conciba la vanguardia como legado materializado en el arte del presente: sus encrucijadas. Su abordaje es necesario para considerar el arte que evoca pasados límites³⁶ debido a que el arte de hoy continúa resistiendo el criterio realista, piensa en el impacto en el espectador que las acciones generan, busca discutir con el medio específico en virtud de que hay arte sonoro, efímero, digital, por citar algunas de las formas que éste asume, que -como se destaca en la segunda parte de esta tesis-, inciden de lleno en las poéticas propuestas para avocar el pasado, en el arte de la memoria.

Comienzo por aquellos abordajes que la consideran desde una perspectiva “sustantivada”. Publicado en 1998, el ensayo del historiador Eric Hobsbawm: *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (1999) analiza los movimientos de vanguardia desde un explicitado escepticismo. Para él, las diversas corrientes de la vanguardia artística partieron todas de la misma suposición fundamental: que las relaciones entre el arte y la sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar al mundo eran inadecuadas y que debían hallarse otras nuevas. Esa suposición era correcta para el historiador ya que el modo de cambiar el mundo y de aprehenderlo mentalmente experimentó una profunda revolución. Sin embargo, advierte que en el terreno de las artes visuales los proyectos de vanguardia no alcanzaron ese objetivo ni podrán alcanzarlo jamás, porque no se adaptaron verdaderamente a la modernidad, las construcciones no utilitarias que fabricaron las vanguardias no tenían absolutamente nada en común excepto la palabra “máquina”; no había ninguna lógica que condicionara las nuevas formas de expresión y por ello pudieron coexistir diversas escuelas y estilos, casi todos efímeros y los mismos artistas podían cambiar de estilo como de ropa.

³⁶ Se advierte que por ejemplo, apuntar con las estrategias a que la obra genere movimiento, reacción, es algo que el arte posterior a las vanguardias -particularmente desde la década del sesenta- lo toma como norte, apropiándose de esta consigna vanguardista, mostrando que se debe atender a una causa, como se ve con el surgimiento del arte callejero de los sesenta, el mayo francés parisino, el arte en el muro de Berlín, el arte callejero y marginal en Nueva York, que despiertan nuevas formas del arte ancladas a una intención política. Considero centrales estas conexiones para el análisis que se lleva a cabo en la segunda parte de esta tesis sobre el arte en Argentina, ya que aquí la vanguardia tuvo un impacto decisivo en el arte político posterior que buscaba denunciar el Terrorismo de Estado en nuestro país y acompañar a los organismos de Derechos Humanos en sus reclamos y denuncias desde propuestas artísticas.

De acuerdo con Hobsbawm, la historia de las vanguardias es la lucha contra la obsolescencia tecnológica debido a que esas artes no fueron capaces de adecuarse a lo que Benjamin llamó la época de la reproductibilidad técnica. Hobsbawm lo cita, sin reparar en que aquél ve con verdadero entusiasmo a las vanguardias, pues las mismas fueron absolutamente conscientes de la inexorable metamorfosis de la técnica y que el arte debía estar a la altura de las circunstancias.

Acentúan su pesimismo, las siguientes preguntas que Hobsbawm formula: “¿qué podía hacer la pintura una vez que había abandonado el lenguaje tradicional de la reproducción o se había apartado de su lenguaje convencional lo suficiente como para hacerlo incomprensible? ¿qué podría comunicar? ¿hacia dónde iba el nuevo arte?” (Hobsbawm, 1999: 27).

Para Hobsbawm, en los cincuenta años que separan el fauvismo del *pop art* se buscó desesperadamente la forma de responder a esta pregunta a través de una interminable sucesión de estilos con sus inevitables manifiestos casi siempre impenetrables, y esos buceos no tenían nada en común excepto la convicción de que ser un artista es algo importante, una vez que la reproducción se dejó en poder de las cámaras, de que cualquier cosa podía legitimarse como arte mientras que un artista la reivindicara como su creación personal.

Aquí hay varias cosas para destacar, en principio que las valoraciones de los movimientos son variadas y antagónicas. Por otra parte, se advierte que la posición de Hobsbawm está centrada en la premisa de que el arte debe comunicar y si hay algo que la vanguardia puso en tela de juicio es que haya un mensaje unívoco, que haya representación para que el destinatario decodifique, las prácticas artísticas -a las que en adelante por sus radicales procedimientos será difícil seguir llamando “obras”, precisamente en virtud de que arremetieron deliberadamente contra tal categoría- son proyectiles, no mensajes, sino bombas que denotan emociones, requieren reacciones.

El historiador parte aquí de la consideración de las vanguardias entendidas como un sustantivo, es decir, como un momento ya sido, donde cualquier reedición atentará contra su versión original. Sigue su exhortación respecto al fracaso de las vanguardias, con lo que entiende como su continuación, a las que encuentra resignadas, algo decadentes y desprovistas de la condición política de las vanguardias históricas:

A las escuelas vanguardistas que aparecieron en la década de los sesenta a partir del *pop art*, no les preocupaba revolucionar el arte, lo que querían era declararlo en bancarrota. De aquí el curioso retorno al arte conceptual y al dadaísmo. Nunca se supuso que esos movimientos en las versiones originales de 1914 y posteriores trataran de revolucionar el arte sino de abolirlo o por lo menos de declarar su nimiedad por ejemplo pintando un bigote a la Mona Lisa o tratando una rueda de bicicleta como obra de arte como hizo Duchamp. (Hobsbawm, 1999: 37).

En relación con la condición “apócrifa” e inauténtica de las reediciones de las vanguardias Hobsbawm afirma:

Warhol y los artistas pop no querían revolucionar ni destruir nada y mucho menos el mundo. Todo lo contrario; aceptaban ese mundo e incluso les gustaba (el arte visual ya no tenía lugar excepto como forma de ganar dinero). En el conjunto de la obra de Warhol hallamos una “expresión de los tiempos” propios de los estadounidenses de su época. Pero tal expresión no se alcanzó mediante la creación de obras en el sentido tradicional. (Hobsbawm, 1999: 40).

Hay que reconocer la agudeza de estas observaciones. Para Hobsbawm, desde entonces, a la pintura no le ha quedado nada que hacer. Ha regresado el dadaísmo en su versión “neo”, pero esta vez no como una protesta desesperada frente a un mundo insoportable sino para uso de los reclamos publicitarios para lo que estaba muy bien dotado desde siempre.

Hasta aquí, la valoración de Hobsbawm, la cual no es optimista y advierte interesantes costados aporéticos como la mención de la abismal diferencia entre el dadaísmo y el neodadaísmo y en qué medida su repetición arremete contra su singularidad a la vez que sus intenciones son ahora no la crítica como actitud estético política sino la banalidad. Sin embargo, su lectura también parece signada por cuestionables prejuicios, por ejemplo, considerar que sea negativo para el arte el hecho de que no precise habilidades técnicas situación que, en virtud de los avances tecnológicos, tal vez obedeció a una adaptación del arte pues ya no puede competir con las nuevas tecnologías de modo que debe o bien incorporarlas o bien plegarse a actividades intelectuales que generen procesos, experiencias antes que obras de factura impecable en términos “realistas”.

Desde otra perspectiva, pero sin desplazarse de la visión “sustantivada” de las vanguardias, el historiador del arte Ernst Gombrich (1999) analiza el fenómeno de las vanguardias en el epílogo de su *Historia del arte*, ensayo titulado “El triunfo de las

vanguardias” incorporado y revisado en las distintas reediciones del libro, la última, en 1995. El autor comparte con autores como Peter Bürger ese tono nostálgico y desencantado que se desprende de las expectativas que tenían en las vanguardias y destaca:

No ha habido ninguna revolución artística que haya tenido más éxito que la que se inició antes de la primera guerra mundial. Aquellos de nosotros que conocimos a los defensores de esos primeros movimientos y recordamos su coraje, y también su amargura, mientras se enfrentaban a una prensa hostil y a un público burlón, casi no damos crédito a nuestros ojos cuando vemos las exposiciones de los rebeldes de antaño organizadas con apoyo oficial y que cuentan con asistencia de multitudes ansiosas por aprender y absorber los nuevos estilos (...) La primera vez que concebí y escribí la introducción y el capítulo sobre el arte experimental daba por sentado que era deber del crítico y del historiador explicar y justificar todos los experimentos artísticos haciendo frente a la crítica hostil. Hoy día, el problema es que el escándalo no existe, y que prácticamente cualquier cosa experimental resulta aceptable para el público y la prensa. (Gombrich: 1999: 610).

El historiador arremete contra las instituciones del arte, la prensa, todos, para él, están a favor de lo que se conoce como arte inconformista, el público se lo traga todo. Con respecto al rol de ese público avezado, instruido por los medios de comunicación, lo llama “público de vanguardia”, lo que revela un mensaje irónico, al recurrir a la contradicción ya que la vanguardia, para ser vanguardia, debe carecer de público inicial, pues eso supondría un acatamiento pasivo y acrítico de los gestos estéticos que se proponen³⁷. Por el contrario, las obras de arte vanguardistas deben ser proyectiles y resultaría llamativo que haya interesados en ser atravesados por ellos. Encuentro pertinente la paradoja señalada por el autor en relación con la existencia de este “público de vanguardia”, el cual, no es fácilmente escandalizable³⁸. Esta lectura propone una conceptualización sustantivada de la vanguardia que tiene nostalgia de su legítimo acontecer, a la vez que destaca que a partir de las vanguardias, los mecanismos de producción y validación del arte se complejizaron:

³⁷ A este respecto, es preciso recordar que en el origen de la expresión “*avant garde*”, tomada del léxico militar, significa estar a la delantera dando cuenta del alcance inaugural e inédito de lo vanguardista.

³⁸ En la sección dos de este capítulo se trabajan los distintos problemas que se deducen de esta forma de recepción del arte, propia de las sociedades contemporáneas en las que el público debe estar permanentemente estimulado, y donde -como señaló Gombrich- el escándalo no existe porque el mercado asimila todo, y los destinatarios están en un estado de apatía del que hay que arrancarlos. Destaco el interesante artículo de Silvia Schwarzböck, “A propósito del esclavo: el arte contemporáneo y su público” (2005).

El público de vanguardia está abierto a todo. Sus entusiastas representantes - conservadores, directores de museos, profesores de arte, galeristas-, se afanan en organizar exposiciones y dotar de etiquetas explicatorias a los cuadros antes de que la pintura se haya secado (...) Los historiadores de arte están siempre a punto, con cámaras y libretas preparadas para no perderse ningún detalle nuevo y asegurarse de que éste quedará registrado para la posteridad. La tradición de lo nuevo ha reducido a todas las otras tradiciones a trivialidad. (Rosenberg en Gombrich, 1999: 611).

En coincidencia con Gombrich es preciso señalar que a partir de la segunda mitad del siglo XX, resulta difícil establecer aquellos estilos representativos porque son muchísimos los que se suceden o conviven en simultáneo, donde puede verse el corolario de las vanguardias: la abolición del estilo, o dicho de otro modo, el pluralismo de estilos posibles; se trata de un período muy vertiginoso de producción en el cual se termina de pintar la escena del arte contemporáneo³⁹. También, es una observación aguda aquella que identifica en qué medida la “institucionalización de la vanguardia” niega sus pilares rupturistas, sus alcances políticos para devenir en entretenimiento para el “ojo esnob” (Oliveras, 2005), para el público siempre ávido de novedad, mercancía, para el mercado del arte que aburrido de sí mismo siempre quiere ir por más.

Otro planteo que a mi juicio entiende la vanguardia eminentemente como un sustantivo -a pesar de que hay pasajes en los que se repara en los alcances transhistóricos de las vanguardias- es el de Peter Bürger en su célebre *Teoría de la vanguardia* (1997), la cual, como indica Hal Foster (2001), es un texto fundacional aun considerando oportunas las objeciones que recibió.

De acuerdo con Bürger, la vanguardia rechaza la idea de arte como representación; como productor de una realidad específica, renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo: la obra de arte vanguardista, contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales, instrumentos técnicos, valores, mitos que la historia ofrece como condición implícita de posibilidad de la forma no como referente de alusiones simbólicas, expresa su modo particular de referirse a lo existente de modo que el sentido estético de la aproximación constituye la naturaleza intelectual con la que dará quien se empeñe en forzar su iconografía.

³⁹ Véase nota al pie 23, en este capítulo, donde se advierte la polisemia de lo contemporáneo.

Una de las hipótesis del libro es que con los movimientos de vanguardia el subsistema estético alcanza el estadio de autocrítica. Devolver el arte al ámbito de la praxis vital es el objetivo concreto de dicha autocrítica, el correlato de tal autonomía.

Señala que el medio artístico es una categoría general para la descripción de las obras de arte. A partir de la vanguardia se experimenta el medio como tal; antes, éste estaba supeditado al estilo. Con la vanguardia no es posible hablar de estilo dadaísta o estilo surrealista y es preciso destacar que el *shock* es considerado intención suprema (Bürger, 1997:56). Es por ello que otro de los supuestos del libro es que las categorías esenciales para la descripción del arte anterior a la vanguardia (por ejemplo, la organicidad, la subordinación de las partes a un todo) son negadas por las obras de vanguardia. De hecho, Bürger indica que esta busca destruir la categoría de obra que es reemplazada por “manifestación vanguardista” (Bürger, 1997).

Para el autor, no sólo la categoría de obra mutó, sino también la del artista entendido como genio. La vanguardia niega la producción individual. Sin embargo, se refiere a los *ready made* de Duchamp como ejemplos que permiten mostrar hasta qué punto no existe el escándalo cuando el sistema asimila gestos que buscaron ser disruptivos. Por eso Bürger afirma con escepticismo que “una vez que la escurridera firmada se acepta en los museos la provocación no tiene sentido, se transforma en lo contrario. “Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa ya no está denunciando el mercado del arte sino sometiendo a él; no destruye el concepto de la creación individual sino que lo confirma” (Bürger, 1997:107). Desde este lugar, cuando la protesta de la vanguardia contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la neovanguardia es inauténtica.

En directa vinculación con estas objeciones, se inscribe el hecho de que la recepción se plantea como reacción, y el gesto como colectivo. Los movimientos de vanguardia niegan las características esenciales del arte autónomo. La separación del arte respecto a la *praxis* vital, producción individual y recepción. Las reacciones del público irritado frente a la provocación de un acto dadá, que van desde el gruñido a la violencia física, son decididamente de naturaleza colectiva. Son reacciones, respuestas a una provocación precedente. Sin embargo, hay una distancia entre el gesto y su recepción, que es la que plantea la sospecha de Bürger y que puede hacerse extensiva a la individualidad del artista, la cual, no es fácil de disolver. El productor y el receptor quedan claramente separados por más que el público pueda siempre volverse activo.

Bürger destaca que las instrucciones de Tzara son como una receta, ello implica una polémica contra la creación individual de los artistas; pero la receta, también debe entenderse al pie de la letra como las indicaciones para una posible actividad de los receptores. Esto plantearía la hegemonía de la voz del artista en relación a la experiencia estética de los destinatarios.

Para el autor, la institución social del arte ha resistido el ataque de la vanguardia, por eso considera que una estética de nuestro tiempo no puede ignorar las modificaciones trascendentales causadas por los movimientos de vanguardia (lo que exhibe la condición “adjetivada” a la que hice referencia), como tampoco ignorar el hecho de que el arte está en una fase posvanguardista. Esta, se caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística. No hay que ver en ello una traición a los fines de los movimientos de vanguardia (superación de la institución social del arte, unión del arte y la vida), sino el resultado de un fracaso histórico, acentuando aquí, el carácter “sustantivado” de las vanguardias.

Según Bürger, la restauración de la institución arte y la restauración de la categoría de obra indican que la vanguardia hoy ya es historia. Naturalmente se producen intentos de continuar la tradición (por ejemplo los *happenings* según el autor, en virtud del tiempo histórico en el que escribe, los setenta) pero ya no pueden tales gestos alcanzar el valor de protesta que lograron los actos dadaístas. El medio propuesto por las vanguardias ha perdido su efecto de shock. Cuando la neovanguardia ingresa como arte niega las intenciones vanguardistas de las vanguardias, su carácter anti artístico (Bürger, 1997).

Es interesante lo que Bürger señala acerca de hasta qué punto las vanguardias provocaron un punto de inflexión y nada volverá a ser igual, al mismo tiempo que hubo cambios que no pudieron mantenerse en el tiempo, como por ejemplo el deseo dadaísta de erradicar la categoría de obra que a juicio del autor ya mostró su fracaso con la consagración de los *ready made* de Duchamp. No obstante, su persistencia en “sustantivar” la vanguardia es la que le impide reconocer la proyección de las vanguardias en el tiempo, lo que no implica adherir a sus apropiaciones acríticamente, sino considerar el impacto de las vanguardias en su deriva histórica, como propone Hal Foster (2001), al estudiar las vanguardias en su dimensión transitiva y en algunos sentidos superadora, posición que encuentro particularmente interesante. Es la

recuperación de las marcas lo que se busca, su impacto; en este sentido, su consideración permite comprender su deriva en el arte posterior, cristalizando en profundos desplazamientos en el arte contemporáneo en general y del arte memorial de hoy en particular.

En *El retorno de lo real*, publicado en su versión original en 1996, Foster lee las vanguardias históricas desde el presente, a la vez que analiza la interpretación que de estos movimientos artísticos ofreció Bürger. El autor se refiere a las recuperaciones de las vanguardias a través de movimientos artísticos posteriores⁴⁰. Su hipótesis de que la neovanguardia actúa sobre la vanguardia histórica de un modo que únicamente ahora es posible apreciar, me permitió plantear una vanguardia “adjetivada” anclada al presente, es decir, la posibilidad no sólo de inscribir las vanguardias en una trama histórica, sino también, hablar de sus efectos en el arte posterior como una continuidad. Foster se propone defender el concepto de vanguardia y la necesidad de construir nuevas narraciones de su historia. Destaca que los problemas de las vanguardias tienen que ver con la presunción de originalidad, el hermetismo elitista, la exclusividad histórica, la apropiación por parte de la industria cultural, entre otros. No obstante, para él, sigue habiendo una coarticulación crucial de las formas artísticas y políticas. Y es para desmontar esta coarticulación de lo artístico y lo político que es provechosa una explicación de la neovanguardia retrospectivamente para identificar su proyección en el arte actual.

Este tipo de abordaje acentúa el contraste con lo defendido en la *Teoría de la vanguardia*; para Foster, la descripción de Bürger de la vanguardia es muchas veces inexacta y su definición demasiado selectiva:

Más aún, la primera premisa de la que parte –que una teoría puede comprender a la vanguardia, que todas sus actividades pueden subsumirse en el proyecto de destruir la falsa autonomía del arte burgués es problemática. Sin embargo, esos problemas no son nada en comparación con su denigración de la vanguardia de posguerra como un mero *neo*, en gran parte una malévolamente repetición que cancela la crítica prebélica de la institución del arte. (Foster, 2001: 10).

⁴⁰ “Algunas recuperaciones son rápidas y furiosas y tienden a reducir la práctica pasada a un estilo o un tema que puede asimilarse; tal como es a menudo el destino del objeto encontrado en los años cincuenta y el *ready made* en los sesenta. Otras recuperaciones son lentas y parciales como en el caso del constructivismo ruso a principios de los sesenta tras décadas de represión y desinformación tanto en el este como en el oeste” (Foster, 2001: 5).

Por otra parte, el autor encuentra acertada la crítica de Bürger a la neovanguardia, donde si los *ready made* y los *collages* desafiaban los principios burgueses del artista expresivo y la obra de arte orgánica, los *neo ready made* y los *neocollages* reinstauran estos principios, los reintegran mediante la repetición. Asimismo, si dadá ataca por igual al público y al mercado, los gestos neodadá se adaptan a ellos porque los espectadores no solo están preparados para tal impacto, sino ansiosos de su estimulación. Para Bürger, la repetición de la vanguardia histórica por la neovanguardia no hace sino convertir lo antiestético en artístico, lo transgresor en institucional, por eso ve la neovanguardia *in toto* como inútil y degenerada en relación romántica con la vanguardia histórica sobre la cual, en consecuencia, proyecta él no sólo una eficacia mágica sino una autenticidad prístina. Por ello, es interesante esta objeción que Foster hace a la lectura “radical” que propone *Teoría de la vanguardia*. Esta desesperación tiene también su atractivo para el autor, tiene el *pathos* melancólico de la Escuela de Frankfurt, señala Foster.

Lo que se propone Foster es sugerir un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, una compleja relación de anticipación y reconstrucción (Foster, 2001:15), de allí su posicionamiento crítico respecto al planteo de Bürger, el cual, pasa por alto que más que invertir la crítica de preguerra de la institución del arte, la neovanguardia ha contribuido a ampliarla. También, pasa por alto que con ello la neovanguardia ha producido nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas y que estas aperturas pueden constituir otro criterio por el cual hoy en día el arte puede afirmar que es avanzado. Encuentro acertado este diagnóstico de Foster porque destaca la potencia prospectiva de las vanguardias, al margen de sus innegables paradojas.

Finalmente, también es interesante la lectura de Nicolás Bourriaud en distintos pasajes de sus obras, pero particularmente en *Radicante* (2009a) ya que defiende la posibilidad de lo que a mi juicio es “adjetivar” la vanguardia, en tanto se reivindicuen aspectos para su utilización en el presente, pero se impugnen a su vez otros. Propone la conexión entre la Modernidad y las vanguardias: sus anclajes utópicos y fundacionales y en qué medida las vanguardias (al igual que la Modernidad) buscaron fundar, construir, anclar.

El autor propone una metáfora que toma de la botánica entre las raíces modernas -plantas pensadas para amarrarse al suelo y desde allí fortalecerse- y el *radicante*, figura

que permite construir y adaptarse a distintos suelos⁴¹. Las vanguardias históricas tienen a juicio de Bourriaud, esa visión moderna atormentada por la pasión de la radicalidad: talar, apuntalar, la cual debería ser *aggiornada* al presente⁴².

Es interesante conectar esta afirmación de Bourriaud con lo que plantea Danto acerca del tono “dogmático” de las vanguardias cristalizado en el hecho de que aquellas recurrieron a manifiestos que plantean una paradoja, ya que buscaban romper con el arte en términos esencialistas pero no atentaron contra el orden, sino que propusieron uno distinto, a través de la idea de manifiesto. “Cada uno de esos nuevos manifiestos intentó encontrar una nueva definición filosófica del arte, así como lanzarse a capturar el arte en cuestión. Y porque hubo muchas definiciones en esa era, fue inevitable que adolecieran de cierta intolerancia y dogmatismo” (Danto, 2003: 68-69).

En esta dirección, y retomando la lectura de Bourriaud sobre las vanguardias, afirma:

Este *volver* incesante a los *orígenes* que operan las vanguardias implica que lo nuevo, en el régimen radical del arte, se vuelve un criterio estético de por sí, fundado por un antecedente, en el establecimiento de una genealogía dentro de la que se irán distribuyendo ulteriormente una jerarquía y unos valores. (Bourriaud: 2009a:49).

Y advierte también que: “Se puede apropiarse de nuevo el concepto de Modernidad sin recurrir a vanguardia, universalismo, progreso, radicalidad, nociones vinculadas al modernismo de ayer” (Bourriaud: 2009a:49). Por eso, señala que hoy hay que luchar, no por la preservación de una vanguardia autocentrada en lo específico de sus medios, sino por la indeterminación de un código fuente del arte, por su diseminación, para que se afirme como no reconocible. El interés en las vanguardias no es en virtud de su “novedad histórica” en un momento dado; no es porque Duchamp haya sido el primero en introducir un objeto manufacturado en una galería que su obra es apasionante, sino por la singularidad de su posición en una coyuntura histórica particular cuyos contornos

⁴¹ Bourriaud se refiere al radicante como un término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. “Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente su identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer” (Bourriaud, 2009a: 22).

⁴² Resulta paradójico que Bourriaud critique estas formas rígidas de las vanguardias históricas y tipifique su planteo estético recurriendo al manifiesto: “Manifiesto altermoderno”. Tal vez la intención del autor sea resemantizar el término reconfigurándolo a la fisonomía del siglo XXI; tal vez no pudo resistirse a la tentación de fundar un modo de ser y hacer en el arte, no pudo resistir la opción esencialista.

no se repetirán nunca más. Esta es la opción adjetivada de las vanguardias a la que hago alusión, la cual, muestra posibilidades históricas, geosituadas, que dan cuenta de una determinada coyuntura en el arte, una apropiación que recupera lo que estima y que no se esfuerza en ser literal.

También Jiménez (2010), en su libro *Teoría del arte* se refiere al arte vanguardista en términos retrospectivos brindando una visión crítica, que es a la vez resultado de sustantivar la vanguardia y al mismo tiempo adjetivarla. El autor remite al hecho de que la vanguardia puede cifrarse en la lucha por lo nuevo. Afirma que: “Con la vanguardia, se introduce en el arte la dinámica de *proyecto*, en la que se expresa una concepción laica específicamente moderna de la vida y del proceso histórico” (Jiménez, 2010: 165). En la gran pluralidad de las vanguardias aparece siempre esa constante de que en todas ellas se formulan proyectos de arte con los que se pretende cambiar la vida, si bien esta es una intención legítima, también esconde cierta dosis de ingenuidad para el autor, o de omnipotencia, según mi propia lectura. Para Jiménez, en este desgarramiento que produce un proyecto no realizable, y por eso, en el mejor de los casos, relegado una vez tras otra al “futuro”, se inscribe el carácter intensamente antinómico, internamente contradictorio que las vanguardias llevan dentro de sí y que Jiménez sintetiza en los siguientes rasgos: la propuesta de universalización del arte y su contracción efectiva en un universo de especialistas y entendidos; la afirmación de la creatividad de todo hombre y la agudización hasta el paroxismo de la idea tradicional del artista como “genio”; la pretensión de acabar con todo dogmatismo academicista y la conversión final de las distintas experiencias vanguardistas en nuevos academicismos; la proclamación de la vanguardia como espacio de síntesis de toda la herencia cultural de la humanidad y el menosprecio excluyente de la tradición, de lo artísticamente recibido, convirtiendo lo nuevo no ya solo en objeto estético, sino también en pauta de exclusión. Jiménez señala que las vanguardias perdieron su fuerza e impulso.

Como resultado de la frustración del proyecto vanguardista, perceptible socialmente en el mundo contemporáneo de un modo traumático con las dos guerras mundiales y la experiencia de la muerte humana masiva, esto sí: algo radicalmente “nuevo”, las posiciones de vanguardia fueron perdiendo gradualmente su fuerza de ruptura y derivando en algunos casos hacia posiciones autoconsolatorias, de integración cultural, o tendiendo en otros a su reconversión en nuevas formas de academicismo. (Jiménez, 2010: 167).

Sin embargo, el autor también repara en la influencia del proyecto de las vanguardias en el presente, sobre todo, en la actividad artística como proyecto antropológico. De estas consideraciones del arte como proyecto, se derivan además algunos otros elementos que prolongan la vigencia del espíritu de la vanguardia en la actualidad, en su articulación con la sensibilidad y pautas artísticas de nuestro tiempo. En virtud de ello, los momentos históricos del arte dejan de ser concebidos en términos de homogeneidad para pasar a ser considerados como espacios de confluencia de diversas líneas coexistentes en el tiempo y con la misma dignidad estética, sin introducir entre ellas jerarquías valorativas. Según Jiménez:

*El amor por el experimento como línea de apertura estética de un mundo ni concluso ni cerrado, a pesar de los principios de orden de los grandes canales mediáticos y propagandísticos de persuasión. Un mundo que sigue, humanamente y por ello artísticamente, abierto a la tentativa de lo posible, de lo que puede llegar a ser. La comprensión de la *experiencia artística como fragmento*, como correlato de la situación escindida del hombre moderno, como pieza de un rompecabezas para armar, y no como un espacio artístico y humano global, totalizador, de ilusoria plenitud. El proceso hacia la *autoconsciencia artística como línea de fusión entre los distintos planos antropológicos presentes en toda experiencia estética*: razón y sentimiento, emoción y concepto, juego y seriedad. Un proceso con el que las vanguardias buscaban también romper la incomunicación entre lo privado (la “intimidad” creativa tradicionalmente sacralizada del artista) y lo público (la recepción de las propuestas y productos artísticos). (Jiménez, 2010: 169).*

Desde este lugar, para él, lo más decisivo a retener de la tradición vanguardista como herencia es lo que a partir de las vanguardias se recibe en el arte y la cultura en general: una concepción de la imagen artística como des-identificación, lo que permite constatar la ausencia de identidad del hombre contemporáneo en el propio contraste y tensión entre el proyecto y lo existente.

Más allá del tono escéptico de la lectura de Jiménez, considero que ofrece un mapa completo de las marchas y contramarchas de los movimientos vanguardistas en lo que hace al desplazamiento de sus intenciones iniciales, ancladas a condiciones históricas decisivas, y también a sus reapropiaciones sucesivas en un contexto que es otro. Tales reapropiaciones evidencian el impacto de las vanguardias en el arte posterior, y cómo estas dejaron su marca en el arte memorial lo que explica su análisis y consideración en esta tesis.

A través de este recorrido, es mi interés concebir la vanguardia en sus distintas fases, destructoras y restauradoras, y atender también a reediciones que dan cuenta de singulares episodios; entender el efecto de las vanguardias en el presente no como algo ya sido (sustantivado) -donde cualquier intento de cita simula una parodia, una falsificación- sino un proceso en continua metamorfosis (adjetivado), que incluso va incorporando problemáticas específicas de las coyunturas en las que se inscribe.

Fundamento mi posición advirtiendo que las vanguardias impactaron decisivamente en el arte posterior, como puede verse al considerar las distintas categorías que integran el arte. Recuperar estas lecturas de las vanguardias permite reconocer continuidades con aquel pasado y también discontinuidades entre el futuro que imaginaron las vanguardias y su presente.

Considero que la indagación de las valoraciones teóricas permite identificar los dilemas con los que se enfrenta el arte hoy, heredero de aquellos movimientos de insurrección; estas indagaciones arrojan luz sobre lo controversial, antimonumental, no canónico de ciertos soportes de conmemoración de pasados límites que eligen deliberadamente desandar el legado de la tradición y apuestan a estrategias que buscan un efecto en sus destinatarios, el *shock* de los dadaístas apropiado críticamente en un escenario que es decisivamente otro.

Fueron estos movimientos los que generaron una transformación decisiva para el arte que impacta aún en nuestros días. En este sentido, la crisis del arte provocada por la ausencia de marcos desde donde leer todas las cosas que le vienen ocurriendo desde entonces, la entiendo como *crisis*, no en el sentido de una fatalidad, sino como el lugar en el que el arte se ubicó para pensar y pensarse, de allí que se retome el espíritu autocrítico heredado de las vanguardias. No hay para el arte una ontología sino *ontologías posibles* según se indaga en la sección 2 del presente capítulo.

En este sentido -y según se exhibe en la sección dos y tres del presente capítulo- la “encrucijada” es una metáfora por demás adecuada para visualizar lo que ocurre con el arte hoy y en qué medida los procesos que se relataron, acontecidos a partir de las vanguardias, plantean inéditas configuraciones, despiertan desconciertos, y vuelven necesario el pensamiento filosófico para permitirle al arte conocerse mejor.

Asimismo, según se destaca en el capítulo dos, y fundamentalmente en la segunda parte de esta tesis, la consideración de estos temas es decisiva para comprender los desplazamientos en el arte memorial que evoca pasados límites, el cual, heredero de

este escenario, e interpelado por la amenaza irrepresentable del Holocausto, plantea radicales rupturas con el arte memorial tradicional.

1.2 El arte fuera de sí: nuevas ontologías

En esta sección, se trabajan las marcas específicas que a mi juicio cristalizaron en una nueva forma de entender lo que usualmente se conoce como la estructura fundamental del arte, conformada por la obra, el artista y sus destinatarios. Estas transformaciones, son abordadas desde el análisis de un artista considerado fetiche de las vanguardias: Marcel Duchamp. A través de su consideración, se pretende mostrar que las vanguardias históricas produjeron un cambio radical en lo que llamo la “ontología del arte”, incidiendo decisivamente en la idea de obra, de artista y de público; ante estos cambios, habría que hablar entonces de ontologías en plural.

Propongo el concepto *acontecimiento estético* que permite leer estos cambios y vincular los tres engranajes del arte, ya que artista, obra y público no pueden concebirse como algo escindido, sino como tres aspectos de un mismo proceso. En la descripción de la idea de acontecimiento estético es importante tener en cuenta la convergencia de distintos escenarios para el arte, la determinación de elementos que están por afuera de lo que se considera la obra pero que inciden en el hecho artístico que tiene lugar.

El punto de partida para el análisis aquí propuesto es que desde las vanguardias ya no hay un *canon*, ni estilo, tampoco hay consenso respecto al dominio de lo artístico, por lo que se atiende a los desprendimientos de las transformaciones indagadas en la sección anterior específicamente a la tríada y a su importancia para la consideración del arte memorial, donde a las mencionadas transformaciones, se le suman los decisivos cambios en la forma en que se concibe hoy el espacio público, que obligan a pensar en nuevas estrategias de representación.

Se toma el caso de Duchamp y sus *ready made* que visualizan el cambio en la tríada⁴³. ¿Por qué Duchamp? Porque su consideración exhibe cada una de las transformaciones en los componentes del arte. En primer lugar, cómo cualquier cosa puede ser una obra, luego, cómo cualquiera puede ser un artista, ambas consideraciones no en términos consecutivos sino simultáneos; finalmente, muestra también que se

⁴³ Cabe advertir, que en los sesenta y setentas quien para muchos deviene el artista fetiche es Andy Warhol, corrimiento que tal vez sea una metáfora del desplazamiento París-Nueva York que aconteció después de la Segunda Guerra Mundial.

necesita un cierto nivel de compromiso, de interacción con el objeto para verlo como estético, un nuevo tipo de destinatario del arte.

No obstante, la indagación de los gestos de Duchamp, particularmente desde una visión retrospectiva -que supone tener en cuenta la deriva de su legado en prácticas “neovanguardistas”, o como se dijo, en una adjetivación de la vanguardia a otros escenarios- muestra ambivalencias y paradojas respecto a la intención inicial del artista.

En efecto, ante el *dictum* seductor de que cualquier cosa puede ser arte, emerge a la par, la evidencia de que no *cualquier* cosa puede efectivamente serlo, y de que el “mundo del arte” es una estructura conformada por agentes que determinan lo que entra o sale de dicho mundo. Por otra parte, resulta acertado lo formulado por Bürger acerca de la paradoja del gesto de Duchamp, quien inicialmente quiso negar la idea de obra pero al final, sus objetos no lograron erigirse como artefactos de crítica y escándalo en la medida en que el sistema los asimiló y enalteció.

Así, y en directa vinculación con lo señalado, la misma restricción cabe para la seductora invitación a que cualquiera puede ser un artista, según ya he apuntado, no se necesita dominar una determinada técnica como Duchamp muestra; los artistas ya no acatan el mandato del virtuosismo, hoy devienen celebridades, como ocurrió con Duchamp y aún con más celeridad para Warhol. Estamos ante un complicado sistema de validación donde lo que sea arte depende de curadores, críticos, del mundo del arte.

Con respecto al público y su relación con las obras, ocurre que en muchos casos se está ante artefactos tan complejos que reflejan ideas que no logran ser inteligibles si uno no viene con conceptos con los que aprehenderlos; se han ensayado varias respuestas porque algunos consideran que es preciso defender la especificidad del arte propia de cualquier ámbito disciplinar, lo que supone atender a sus propias dinámicas al interior del campo del arte. Aún reconociendo esta posición, se advierte un creciente interés por la validación reflexiva del proceso artístico. Este “giro filosófico” del arte hacia la teoría, tiene aspectos loables y otros que resultan problemáticos, en virtud de que vuelven al arte más cerrado sobre sí mismo, más y más autorreferencial y elitista. Si las vanguardias buscaban acercar el arte a la vida, este devenir del arte lo enfrenta a un círculo endogámico dado que existen modos de concebir el arte de modo hermético y narcisista; aunque también, según es mi interés destacar, existen poéticas que conscientes de estas aporías, se proponen burlarlas, desde la exploración de nuevos recursos, desde la búsqueda.

A mi juicio, resulta trascendental conocer este escenario -donde el caso Duchamp opera como el catalizador de un proceso que sigue su curso- porque permite ver que hoy no es posible separar los componentes del acontecimiento estético a la vez que es importante reparar en los interrogantes que se desprenden de esa colosal mutación en el arte, donde no hay márgenes preestablecidos acerca de los medios artísticos, no hay tampoco fronteras precisas: el arte está fuera de sí.

Marc Jiménez (2010) en relación a esta transformación atravesada por tantos aspectos remarcables y dignos de consideración destaca que:

a diferencia del arte moderno –víctima del “frenesí” de lo nuevo, preocupado por romper los cánones académicos y los valores artísticos tradicionales, el arte contemporáneo cambió profundamente el significado de la transgresión. Ya no se trataba, como en los tiempos de la modernidad, de franquear los límites del academicismo, o por ejemplo, los de las convenciones burguesas con la esperanza de acercar el arte a la vida. El *ready made*, convertido en práctica corriente, y sus numerosos *remakes* a partir de Duchamp desdibujaban la frontera entre el arte y el no arte, es decir, entre el arte y la realidad cotidiana. En momentos en que el artista gozaba de una pretendida libertad total, la transgresión y provocación, cínicas y desengañadas, se convertían en una especie de juego obligatorio en modalidades destinadas a seducir momentáneamente al mercado, o bien en posturas deliberadas dirigidas a una minoría de iniciados. De hecho, la cuestión que desde hace unas tres décadas plantea el arte ya no es tanto la de las fronteras o los límites asignables a la creación, sino la de la inadecuación de los conceptos tradicionales -arte, obra, artista etc.- a realidades que al parecer ya no se corresponden con esos conceptos. (Jiménez, 2010:22).

En todas estas transformaciones hubo posicionamientos que reeditaron la muerte del arte o lo pensaron a éste agonizando, anclados al escepticismo que instaló la posmodernidad. Por eso, en la sección 3 se analizan lecturas que se expiden sobre este escenario. Mi interés en las interpretaciones propuestas por las teorías que se ponen en consideración, se debe a su indagación en esta coyuntura del arte y los distintos sentidos en que se puede hablar de crisis, y en qué sentido conocer la nueva fisonomía del arte, visualizar tanto sus aspectos rupturistas como aquellos que lo colocan en una situación crucial, permiten comprender los avatares de las poéticas de la memoria que se proponen en relación con los pasados límites.

Es importante destacar en relación con la trascendencia de las transformaciones iniciadas por las vanguardias históricas en el arte posterior, el modo como éstas negaron el tradicional concepto de “mímesis”, el cual, con giros se mantuvo a lo largo de los

siglos. El arte debía siempre aspirar a la reproducción de la realidad, a su imitación, concepto que no fue entendido de modo unívoco siempre, pero sí en relación con el mandato a la hora de representar el afuera.

Otro de los desplazamientos propiciados por las vanguardias tiene que ver con apartar la belleza tal como se la consideró a lo largo de los siglos, en tanto rasgo esencial al que debían aspirar las obras. Arte y Belleza constituían el objeto de la estética tradicional. Pero desde las vanguardias, la belleza (o mejor dicho, el concepto de belleza entendido en términos hegemónicos) ha perdido el rol protagónico que tuvo en otros momentos, eclipsada en los últimos tiempos por el impacto del cambio operado en las obras de arte. La belleza, entonces, no es un rasgo que deba estar inexorablemente en el arte; merece mención la tesis de Ives Michaud (2007a) en su libro *El arte en estado gaseoso*, donde considera que hoy uno encuentra belleza en los objetos, en el cuerpo humano que aspira tenazmente a la belleza intemporal y eterna, pero el arte parece mirar en otra dirección: la belleza se evaporó del arte para materializarse en los múltiples objetos de nuestra vida cotidiana; no es descartada sino reubicada en la estructura del arte, y ya no es considerada como un rasgo ineludible. En su libro *El abuso de la belleza* Danto (2005) indica que:

Del siglo XVIII hasta principios del siglo XX se dio por sentado que el arte debía poseer belleza. Tanto es así que la belleza habría figurado entre las primeras cosas que cualquiera nombraría en relación con –cómo no- *les beaux arts*. Cuando Roger Fry organizó sus grandes exposiciones de arte postimpresionista en la Grafton Gallery de Londres en 1919 y 1912, el público se escandalizó no sólo por el desprecio a la verosimilitud, característico de buena parte del movimiento moderno, sino por la patente ausencia de belleza (...) Ver su belleza, requería educación estética; con el paso del tiempo su belleza saldría a la luz (...) lo que denominaré vanguardia intratable abjuró de la belleza. Pienso en primer lugar en el dadá, que se negó a crear objetos bellos para gratificar a quienes consideraba responsables de la Gran Guerra (...) en sus diálogos con Cabanne, Duchamp muestra su desprecio por lo que llama “vibración retinal”, que el arte desde Courbet se supone debía inducir a los espectadores. El prefería el arte intelectual, sin gratificaciones sensoriales de ninguna clase. (Danto, 2005: 22).

En mi opinión, lo que Danto llama “vanguardia intratable” dio un inmenso paso adelante porque contribuyó a mostrar que la belleza no es consustancial al concepto de arte y que una cosa puede seguir siendo arte independientemente de que la belleza esté presente en ella.

Por otra parte, también es interesante plantear que, en lugar de abjurar de la belleza tal vez se requiera redefinirla, como defendían los futuristas cuando a la armonía, la quietud, el equilibrio, como valores ineludibles de la belleza, ellos oponían el movimiento, la velocidad dando cuenta de que lo que resulta fundamental es resemantizarla. Asimismo, es interesante la interpretación que afirma que no es posible encontrar una definición unilateral de la belleza, sino que estamos más bien en un territorio plural y versátil⁴⁴.

Finalmente, se advierte también que a la decisión de no apuntar a la belleza como un rasgo decisivo, sino al impacto o al *shock*, hay que agregar, por su pertinencia en relación con el tema de esta tesis, que el horror de los pasados límites horada la belleza⁴⁵. También hay que destacar -si bien es indagado en otra sección de esta tesis-, el impacto que tuvo en el arte posterior la imposibilidad del arte después de Auschwitz vaticinada por Adorno, sentencia que, aun cuando pueda interpretarse en sentido figurado, (como esta tesis propone pensarla), instaló la imposibilidad como tema y las estéticas negativas como el recurso más apropiado para referirla. En ese sentido, Adorno subraya que ante acontecimientos de esta naturaleza, resulta agravante hablar de la belleza en el arte y afirma:

⁴⁴ Umberto Eco (2010) en su *Historia de la belleza* narra la metamorfosis de la belleza a lo largo de los siglos y cómo está condicionada por las épocas, los contextos: “En la publicidad de distintos productos se nota la inspiración futurista, cubista, y también surrealista. Los tebeos de Little Nemo están inspirados en el *Art Nouveau*, mientras que el urbanismo de otros mundos que aparece en Flash Gordon recuerda las utopías de arquitectos modernistas como Sant’Elia e incluso anticipa las formas de los futuros misiles. Los tebeos de Dick Tracy manifiestan una lenta adaptación a la propia pintura de vanguardia. Y en el fondo, basta seguir a Mickey Mouse y a Minnie, desde los años treinta hasta los años cincuenta para ver cómo el dibujo se adapta al desarrollo de la sensibilidad estética dominante. Pero cuando por un lado el pop art se apodera como arte experimental y de provocación de las imágenes del mundo del consumo, de la industria y de los medios de comunicación de masas y por el otro los Beatles revisan con gran sabiduría incluso formas musicales que proceden de la tradición el espacio entre arte de provocación y arte de consumo se reduce. Por su parte, los medios de comunicación de masas ya no presentan un modelo unificado, un único modelo de belleza (...) Nuestro explorador del futuro ya no podrá distinguir el ideal estético difundido por los medios de comunicación del siglo XX en adelante. Deberá rendirse a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza” (Eco, 2010: 426-428).

⁴⁵ Danto pone de manifiesto la relevancia de contextualizar el arte (donde hay momentos históricos en los que insistir con la belleza sería desatender a lo que ocurre a nuestro alrededor) y lo muestra al afirmar que el pintor norteamericano Philip Guston pintó abstracciones en los años cincuenta para luego preguntarse qué derecho tenía él a crear belleza cuando el mundo era un escenario de horrores y agrega: “Si el arte tiene que existir, entonces no debe ser bello, porque el mundo tal y como es no merece la belleza. La verdad artística debe, por lo tanto, ser tan áspera y cruda como la propia vida humana, y el arte purgado de belleza servirá, a su manera, de espejo de lo que han hecho los seres humanos. Una vez se le haya extirpado el estigma de la belleza, el arte podrá darle al mundo su merecido. Los embellecedores son, por así decir, colaboracionistas” (Danto, 2005: 172-173).

La belleza que aún florece bajo el horror es puro sarcasmo y encierra fealdad. Pero aun así, su efímera figura tiene su parte en la evitación del horror. Algo de esta paradoja hay en la base de todo arte que hoy sale a la luz en la declaración de que el arte todavía existe. (Adorno, 1975:120)⁴⁶.

Volviendo a la consideración del legado vanguardista materializado en la figura de Duchamp y sus *ready made*, se advierte que las vanguardias acentuaron entonces esta ruptura respecto a concebir el arte como una representación y la belleza como *leit motiv*, ahora el arte plantea una realidad, la construye, o la elige, como ocurre con Duchamp, quien decide transformar aspectos u objetos de la realidad en arte. Los *ready made* son ejemplos paradigmáticos del proceso de desacralización que tuvo lugar en el arte con las vanguardias históricas, que tienen como corolario la evidencia de un cambio en su ontología; hoy ya no es posible defender una única ontología sino ontologías en plural.

Duchamp es el artista obligado para narrar esas transformaciones, de allí su condición de fetiche; es idealizado y expandido el poder de sus “obras” a la vez que se desatienden tanto las objeciones que las mismas despertaron (las cuales ya han sido enunciadas en la primera sección del presente capítulo) como el innegable mérito de otros artistas vanguardistas, cuyas prácticas fueron un aporte esencial a la metamorfosis posterior del arte. Si bien considero relevantes estas observaciones, insisto a la vez en rescatar la condición emblemática del artista, para exhibir su impacto en la actual fisonomía del arte.

Según se adelantó, su legado muestra la caducidad de la tríada “artista, obra, público” como elementos separados, sino que desde entonces se entrelazan y constituyen simbióticamente. Duchamp es así uno de los artistas más importantes del siglo XX. Su arte -ejemplo cabal del dadaísmo- pasa a formar parte después del surrealismo y abre el camino al arte conceptual, al arte de objeto, a los experimentos cinéticos.

Los *ready made*⁴⁷ (el primero fue realizado en 1913) son un elemento central en su intento de romper con el *canon* y arremeter contra la idea de obra y la genialidad del

⁴⁶ Según ya fue indicado en la introducción de esta tesis, este posicionamiento en relación con el horror de ciertos pasados que los vuelve inenarrables impugnó la belleza como recurso poético y se planteó la reedición del concepto moderno de lo sublime de Burke y Kant como una herramienta con la que interpretarlos estéticamente.

⁴⁷ *Ready made* es un término acuñado por Duchamp que designa al objeto que preexiste a la obra, el cual, no tiene estatuto artístico y que por decisión del artista y de la “institución arte” pasa a ser obra de arte. Se distinguen tres tipos de *ready made*: el que no sufre ninguna modificación (Secador de botellas) el corregido o ayudado (rueda de bicicleta sobre un tapete) y el imitado que correspondería por ejemplo a la

artista; se proponen renegar de la técnica y del arte como virtuosismo. Para la sociedad industrial, los objetos siempre tienen un fin, sólo el arte resguarda objetos desinteresados, lo que alude a la “finalidad sin fin” que Kant reservaba a la esfera de la bella naturaleza, pero que puede hacerse extensiva al arte. La trasgresión del dadaísmo está justamente en denunciar no sólo la desacralización del arte burgués sino que los *ready made* ironizan con los objetos industriales elevándolos como arte. Estos objetos tienen valor desde el deseo del artista de convertirlos en “arte”, cuestionando así la idea de “obra” tal como era entendida tradicionalmente⁴⁸.

Son muchos los autores que destacan la actitud fundacional de los *ready made* de Duchamp, José Jiménez (2010), Gérard Wajcman (2001), Nicolás Bourriaud (2009a) y (2009b) Ives Michaud (2007a), Marc Jiménez (2010); también hay quienes sostienen que Duchamp fracasó, ya que quería negar la obra, la individualidad, el museo como institución, y ocurrió que en realidad logró una acentuación del poder de tales instancias según afirma Peter Bürger (1997) cuando habla del “fracaso” de las vanguardias y específicamente de Duchamp.

José Jiménez considera que Duchamp ofreció una nueva forma de pensar la intertextualidad en el arte al destacar la apropiación en términos radicales y afirma que “Lo que Duchamp abrió ¡ya en la segunda década del siglo XX! es una nueva libertad, sin límites prefijados, en las propuestas artísticas” (Jiménez, 2010: 48). Para el autor, el *ready made* busca cuestionar la idea de artista ya que no creía en la función creadora del artista en el sentido tradicional, sino en la importancia de construir el gesto estético desde la voluntad.

Jiménez también recupera la influencia de los gestos, artefactos donde esta vacilación en la denominación de las acciones de Duchamp da cuenta de lo obsoleto de la categoría de obra, así como la necesidad que se desprende de tales gestos de pensar una nueva dinámica entre el destinatario (antes espectador) y la acción o artefacto estético que tiene en frente (antes obra, de marcos y estructura precisos); Jiménez afirma lo siguiente:

Brillo Box de Andy Warhol. En 1934 André Breton empleó la siguiente fórmula para los *ready made*: “objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la selección del artista”.

⁴⁸ Es interesante reparar que el artista *pop* Andy Warhol, retomó este precepto al decidir transformar una caja de jabón o una lata de sopa en arte; aún cuando autores como Danto insistan en defender la primacía de uno sobre el otro, también se puede pensar en la continuación en Warhol de muchos de los aspectos iniciados por Duchamp. Plantear esta continuidad es lo que hace que estas transformaciones no se agoten en sus promotores sino que se readapten a nuevas situaciones, tal como propuso Hal Foster (2001) en su interesante lectura sobre las vanguardias y las neovanguardias.

¿Cómo adoptar una actitud de “contemplación” ante propuestas estéticas que llevan la desacralización del arte al límite, como es el caso del urinario del urinario de Duchamp? Ante el *ready made* sólo cabe la *interpretación*, la recepción interpretativa, o el mero rechazo como signo de impotencia. Pero nunca “la contemplación”, y solo de un modo muy matizado el deleite visual, el goce estético. Lo más importante no es la quiebra de la antigua concepción idealista de la recepción artística, sino que la *desacralización del arte establece una relación de igual a igual entre artista (productor) y público (receptor)*. (Jiménez, 2010: 227).

Por su parte, en su libro *El objeto del siglo* Wajcman (2001) afirma sobre el *ready made*:

Obra es lo que se dice. Palabra filosófica que expulsa de paso toda filosofía de lo bello, ella es la piedra viva de una alquimia moderna que cree mutar lo vil en valor por virtud del verbo. Y que pretende que tal es la Gran obra de arte. En el *ready made*, el objeto surge así como producto, no tanto de la industria o de cierto *savoir faire*, como de un discurso. (Wajcman, 2001: 44).

Para Wajcman, en esta lógica casi creacionista en que el artista hace de Adán nominador, el objeto sólo parece requerido como simple soporte, ocasión o testigo de la transmutación artística, por lo mismo que su presencia revela a la perfección que todo el arte se consume y se cierra en un puro acto de discurso y subraya que “Lo que esto trae aparejado es una distinción de la obra de arte respecto de la obra del-arte, del acto artístico” (Wajcman, 2001: 45).

Este elemento que tiene que ver con construir el arte desde la decisión nominal es central por su impacto en el arte posterior, y es el que también siguió Warhol en los sesenta según el análisis de Arthur Danto.

Asimismo, Wajcman subraya que el proceso de desidentificación respecto de sí, consustancial al *ready made* tiene un operador en la firma. Desde el momento en que el autor ya no es el fabricante si la obra sólo es producto del encuentro entre un artista y un objeto, la firma pasa a ser la condición de esa cita⁴⁹. “R Mutt 1917” Wajcman se

⁴⁹ Es interesante remitir a la trama del film argentino *El artista* (Mariano Cohn, Gastón Duprat, Buenos Aires, 2008) que resulta una gran parodia de los componentes del mundo del arte hoy. Un enfermero (Ramírez) ofrece como de su autoría en una galería de arte contemporáneo, los trabajos de un anciano (Romano) con demencia que no se expresa salvo emitiendo la palabra: “Pucho” cuando pide un cigarrillo. Ramírez alcanza rápidamente reconocimiento y se transforma en un cotizado artista. El film gira con insistencia alrededor de la pregunta, Quién es el artista: ¿Romano o Ramírez? Y a tono con las transformaciones iniciadas por las vanguardias parece decir que no hay dudas de que es este último. Hay una escena, donde Ramírez está leyendo en voz alta ante Romano el gran gesto de Duchamp al

pregunta qué significa explícitamente esa firma estampada bien visible con la fecha sobre el reborde del urinario de *Fountain*, “esto no es un meadero” (**Imagen N° 9: véase Anexo p. 347**) donde se reconoce con más de diez años de antelación el célebre *Ceci n'est pas une pipe*, (1928) del pintor surrealista René Magritte (**Imagen N° 10: véase Anexo p. 347**). De esto se desprende, que si un autor es la suposición de que hay un sujeto en una obra, una obra es el producto de la suposición del espectador de que el objeto tiene un artista. La idea es entonces que la obra, el artista y el espectador surgen juntos de su puro encuentro. En las palabras de Wajcman: “Artista, espectador y obra se descubren el uno al otro y ellos mismos en la misma cita, son en suma tres funciones anudadas cada una a las otras dos y donde no puede quitarse ninguna de las tres sin que las otras también se separen” (Wajcman, 2001: 66).

Es sugerente este aspecto de la interpretación de Wajcman porque destaca la necesidad de ver los componentes del arte enlazados, y a la vez el giro en la forma de entender los tres. Esto permite vislumbrar el concepto de “acontecimiento estético” que esta tesis reivindica para plantear el modo de abordar el arte contemporáneo que tiene que ver con recuperar la dimensión integral del hecho artístico, concibiéndolo como un conjunto de intenciones, realizaciones, interpretaciones que entran en interacción, en tiempo y espacio.

Por otra parte, Bourriaud considera que Duchamp con sus *ready made* expulsó radicalmente la noción de representación del dominio artístico.

Su *Rueda de bicicleta* de 1913 después el *Portabotellas* de 1914 constituye literalmente presentaciones. Estas, ya no muestran un saber privado (asociado con la habilidad manual del artista) sino una puesta en común potencial de los medios de producción, pues el *ready made* no es otra cosa que una nueva idea atribuida a un objeto de consumo corriente. (Bourriaud, 2009b: 71).

A su vez, según el autor hay en el *ready made* la primacía de la elección en oposición a la fabricación⁵⁰. Cita la afirmación de Duchamp de que “Cuando se pinta un cuadro ordinario, siempre hay una elección: se eligen los colores, se elige la tela, se elige el tema, se elige todo. No hay arte; es esencialmente una elección. En este caso, es

transformar un objeto cualquiera en arte, donde se trata del contacto como decía Wajcman del artista con un objeto. Los ojos de Ramírez “brillaron”, supo lo suyo no era plagio sino “arte”.

⁵⁰ En su libro *Posproducción* señala: “Cuando expone un objeto manufacturado en tanto que obra mental, Duchamp desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto en detrimento de cualquier habilidad manual” (Bourriaud, 2004:24).

lo mismo. Es una elección de objeto” (Duchamp en Bourriaud, 2009a: 172). La *belleza de indiferencia* que defiende Duchamp toma a contrapelo la retiniana de pintura y escultura.

Por su parte, en su libro *El arte en estado gaseoso* (2007a), Ives Michaud también recupera la condición inédita e inaugural del artista y afirma: “Con Marcel Duchamp el arte ya no se entiende en términos de sustancia sino de procedimientos; tampoco depende de una esencia sino de los procedimientos que lo definen” (Michaud, 2007: 44). No obstante, a diferencia de la lectura de Wajcman, Michaud advierte que se trata de algo más que un simple nominalismo pictórico en el sentido de que el artista dice “esto es arte”; se requiere también de un conjunto de procedimientos complejos y regulados por los cuales el artista necesita obtener la colaboración de otros actores indispensables a la validación del procedimiento.

Asimismo advierte:

Solamente quería aclarar que el descubrimiento, la inscripción, la precisión de un *ready made* -todos son términos que el mismo Duchamp utiliza de manera definida y razonada-. (...) Claro que la popularización y vulgarización de la práctica la han empobrecido y simplificado considerablemente, quizás porque el procedimiento se volvió trivial después de haber sido inventado, solamente por caer en la reiteración y la repetición. (Michaud, 2007a: 46).

Fueron señaladas posiciones que al igual que la de Michaud, destacan las consecuencias que se desprenden de la repetición acrítica y extemporánea de gestos como los de Duchamp, que terminan banalizados. Aun así, existen elementos que según ya advertí, resultan luego decisivos, lo que explica su alusión.

En su libro *La querrela del arte contemporáneo*, Marc Jiménez (2010) reconoce aspectos en la obra de Duchamp que continúan impactando en las discusiones sobre arte contemporáneo: “La herencia parece inagotable, y la ‘resonancia del *ready made*’ según la expresión pertinente de Thierry de Duve, se deja oír de manera perdurable, hasta el extremo de que el arte llamado ‘contemporáneo’ no siempre ha terminado de explorar la galaxia duchampiana” (Jiménez, 2010: 90). Jiménez también afirma que Duchamp pensaba que uno de los mayores peligros del artista residía en agradar al público, que

desconfiaba de la consagración, del éxito vinculado a la propia persona del artista⁵¹, nunca extraía un beneficio de sus empresas. Jiménez también observa que suele olvidarse que Duchamp cuestionaba la influencia del museo y la manera en que la institución terminaba por arrogarse cada vez más el poder de elegir y el derecho de juzgar hasta el extremo de someter a un público cada vez menos reactivo. Tales giros resultan a mi juicio trascendentales porque instalan al destinatario en un nuevo lugar, adjudicándole una valiosa responsabilidad: evaluar lo que tiene ante sus ojos, tener una actitud crítica.

Esto es lo que anhelaba Duchamp como artista, que podría replicarse en los destinatarios de las “obras”: invertir la realidad desde recursos sorprendentes y disruptivos, ya que otra de las cosas legadas por el artista del urinario es que ya no hay una dirección posible para el arte, no hay *una única* ontología.

En coincidencia con algunos de los preceptos señalados por Bürger en la primera sección respecto al peligro de institucionalizar la vanguardia por sucesivas reediciones de los gestos iniciales, ya el propio Duchamp en 1962 afirmó:

Ese neoDadá que ahora se llama Nuevo Realismo, *pop art*, montaje, es una distracción barata que vive de lo que hizo Dadá. Cuando descubrí los *ready made*, esperaba desalentar ese carnaval de esteticismo. Pero los neodadaístas encuentran un valor estético en los *ready made*. Les arrojé el portabotellas y el orinal por la cabeza como una provocación, y de pronto ocurre que ahora admiran la belleza en esos objetos. (Duchamp en Jiménez, 2010: 77).

Asimismo, destaco la pregunta que se formula Jiménez a este respecto: “¿su equivocación no había consistido en poner su firma en objetos ya fabricados, mas no para burlarse ni para condenar al capitalismo burgués, sino para celebrar la sociedad de consumo agregando al sistema de los objetos cosas banales bautizadas como ‘obras de arte’?” (Jiménez, 2010: 77). La pregunta es muy pertinente, ya que como fuera advertido, el gesto duchampiano desencadenó una amplitud en los márgenes de lo artístico en donde no hay posibilidad de contener sus fronteras, hoy “cualquier cosa puede ser arte”, el arte está “fuera de sí”.

Se ha señalado que los *ready made* de Duchamp muestran hasta qué punto las vanguardias históricas se propusieron arremeter contra la idea de obra y la genialidad

⁵¹ Es preciso advertir que Duchamp despertó una estigmatización en la figura del artista que se incrementaría aceleradamente en el arte posterior como es particularmente evidente en el caso de Warhol, y en nuestro presente artistas *celebrities* como Damien Hirst.

del artista, y cómo lo que ocurrió con Duchamp, la razón por la que se lo estigmatizó, puso de manifiesto que el mercado del arte y el entramado conformado por curadores, críticos y demás actores del mundo del arte, también condicionan la validación del más inverosímil de los objetos como “arte”. Es importante entonces mostrar también las paradojas de un proceso que tiene su contramarcha, según lo destacaron Bürger o Jiménez, al advertir que si lo que estos gestos buscaban era producir un efecto en los destinatarios, sería un contrasentido emularlos literalmente. Por esta misma razón, es que el distanciamiento de la idea de artista como genio, que expone Duchamp al proponer objetos que no plantean virtuosismo alguno, resulta disuelta por la canonización de todo lo que el artista produjera.

En directa vinculación con este absoluto trastocamiento de la idea de obra y de autor, también ocurre que gestos como los que se inician desde el *ready made* u otros objetos de la vanguardia que aspiran al *shock* del espectador, no suponen una actitud distante y contemplativa sino de reacción, que instala definitivamente en un lugar decisivo al destinatario. La obra de arte ya no remite, no refiere, por lo que el mandato de representar la realidad en términos miméticos queda abolido. Baste considerar la serie de René Magritte “La traición de las imágenes” (**Imagen N° 11: véase Anexo p. 347**), o el cuadro del artista conceptual Joseph Kosuth *Una y tres sillas* (**Imagen N° 12: véase Anexo p. 348**) para comprender que el arte apunta a desprenderse del motivo, o a manipularlo como los *ready made* y sus reapropiaciones posteriores, y la acción estética que tiene lugar es la intersección de los distintos componentes que están entrelazados.

Más allá de que efectivamente la tríada es radicalmente problematizada, resulta particularmente visible a través de la idea de obra (porque hoy exhibe su conformación pluriversal), es ella la que despierta estupor y desconcierto. Como describe con sagacidad José Jiménez en relación con la obra, se pasa “De la objetualidad a la crisis del objeto, de la espiritualidad al carácter mundano, de la definición a la indeterminación, de la clausura a la apertura, de la unidad a la serialidad” (Jiménez, 2010:114).

A su vez, Michaud (2007a) afirma que lo que resulta cuestionado es la obra en tanto objeto, pues ahora hay procedimientos, experiencias, de allí la nueva condición gaseosa, volátil de la obra, antes entendida como materialidad informada. Así, emerge con insistencia la pregunta ¿pero esto es arte?, la cual seguramente se planteó el artista al momento de concebir el gesto y a la que el destinatario debe dar respuesta. Si bien es

cierto que habrá tantas respuestas como destinatarios, considero que es mejor que aceptar acríticamente las imposiciones del circuito del arte.

Otro de los conceptos impugnado según fue exhibido con “el caso Duchamp” es el de artista, la categoría renacentista de autor como individuo creador (comparado a veces con un Dios), o la de genio, planteada por el arte romántico, no es hoy una categoría aceptada con unanimidad; hay artistas autoconstruidos como celebridades⁵², por ejemplo, Damien Hirst o Jeff Koons, otros que resguardan su identidad como los artistas callejeros (el artista callejero británico Banksy o el francés JR), hay artistas que diseñan sus obras inscribiéndolas en un determinado colectivo de arte, como por ejemplo el grupo Crónica, o en nuestro país, Grupo Ectétera, Escombros, por citar algunos.

En relación con la injerencia de la obra en tanto estructura emancipada y significativa, la cual es, no sólo es la proyección de su creador sino fundamentalmente de sus intérpretes, conviene destacar el impacto de la publicación *Obra abierta* de Umberto Eco (publicada en 1962) y su injerencia en la conformación de las estéticas de la recepción. A su vez, cabe mencionar la “muerte del autor” sugerida en su ensayo del mismo nombre por Roland Barthes en 1967, la cual -al igual que el mencionado texto de Eco- despertó copiosas interpretaciones en distintas disciplinas y le dio fuerza a la idea de que es la obra quien tiene la palabra y no el autor y sus intenciones como se pensó por años.

Esto se traduciría en el lugar protagónico que se otorga a los destinatarios, quienes son parte fundamental en el proceso creativo en tanto “hacen hablar” a las obras desde distintos lugares. Este punto es decisivo para esta tesis en virtud del concepto de “Acontecimiento estético” que se reivindica aquí.

Sin embargo, existen obras contemporáneas y existen artistas que debilitan la elocuencia del precepto arriba formulado y dejan perplejos a los destinatarios, sin saber qué hacer, o quedando supeditados a las elucubraciones de los artistas que parecen arrogarse todas las direcciones exegéticas posibles; en otras obras en cambio, el riesgo es que el artista construya artefactos sólo “inteligibles” para el mundo del arte.

⁵² Jiménez se refiere en términos escépticos al artista de hoy como *super star*: “Los medios de comunicación de masas diluyen el peso de las palabras por su empleo indiscriminado y reiterativo. El término genio se aplica hoy con demasiada frecuencia y en ocasiones a meros oportunistas. No son pocos los creadores que se dejan llevar por esa corriente elaborando un personaje público de artista genial y o excéntrico con vistas a la propaganda y a adquirir notoriedad mediática” (Jiménez, 2010: 124).

Se da una paradoja porque en el presente se plantean obras interactivas, que requieren de un receptor “activo” pero al que se le va diciendo lo que tiene que hacer desde instrucciones explícitas o figuradas que parecen no dejar nada librado al azar de la recepción. Esto conduce a lo que entiendo son valiosos interrogantes a los que el arte debe intentar dar respuesta, porque cabe preguntarse hasta qué punto se produce esa relación entre el artista, la obra y el receptor que se busca tipificar con la idea de acontecimiento estético. ¿Se puede pensar en una relación sin jerarquías ni mandatos, o si en cambio, la balanza se inclina del lado del artista como el que elabora sentidos y planea efectos en los destinatarios a través de sus acciones?

Por otra parte, también es importante señalar hasta qué punto los sentidos sólo son accesibles desde una mirada teórica, lo que provoca un anclaje a la palabra y una dependencia hacia ella. En su libro *Teoría del arte*, José Jiménez (2010) narra la genealogía de la actual dependencia en la teoría, y el rol que en esto juega el público, qué es lo que se espera de los destinatarios.

Según señala Jiménez, fórmulas como la del crítico como artista o arte de la crítica, tienden justamente a proclamar la agudeza e ingenio del crítico, su capacidad interpretativa así como la voluntad estilística de su discurso, donde el crítico queda en pie de igualdad con los hechos artísticos que enjuicia y valora. El problema es que por esa vertiente, la crítica ha derivado en ciertos casos hacia meras elucubraciones pseudoretóricas que en lugar de enjuiciar y valorar toman a las obras como pretexto para la elaboración de un lenguaje vacío (Jiménez, 2010). De su antigua dignidad y penetración interpretativa, la crítica se ve reducida para el autor (con mayor frecuencia sobre todo en aquella que utiliza como plataforma los medios de comunicación) a mero comentario.

Pero como indicó Roland Barthes (1966) nuestra situación se caracteriza por una crisis general del comentario; los excesos comentarísticos, la utilización indiscriminada de paráfrasis que pretenderían proporcionar la traducción de los contenidos reales de las obras, habrían llevado incluso a una desconfianza abierta hacia la interpretación crítica. Esta desconfianza alcanzó su expresión más radical en el polémico libro de Susan Sontag *Contra la interpretación* (1964) en el que rechaza de modo absoluto una concepción de la crítica como interpretación, haciendo una llamada a situarse ante las obras y a dejarse hablar por su transparencia estética. También Barthes insiste en una perspectiva bastante similar: “Imposible para la crítica el pretender traducir la obra

principalmente con mayor claridad porque nada hay más claro que la obra” (Barthes, 1966: 66). Jiménez considera que esa llamada a las obras mismas -aun con el riesgo de derivar en un cierto reduccionismo positivista en la comprensión de los hechos artísticos- no puede hoy dejar de verse sino como un síntoma de la necesidad de un replanteamiento riguroso del estatus teórico de la disciplina, planteando la necesidad de eliminar ascéticamente toda la retórica vacía, que un reflejo de defensa institucional había ido acumulando desde el momento de la aparición del arte de vanguardia.

Estas observaciones resultan muy importantes porque permiten identificar la genealogía de un proceso que tiene sus aristas positivas, ya que la interpretación enfrenta la nueva ontología de las obras postauráticas, las cuales, no requieren una actitud contemplativa sino constructiva; el placer contemplativo, cuasi religioso da paso entonces a un placer reflexivo, teórico. También, posee aristas dignas de cuestionamiento ya que presupone la influencia de estructuras consagratorias de lo artístico *ad hoc*, diversas instituciones que estructuran el “mundo del arte”, a la vez que generan una dependencia a lo conceptual como condición para la recepción del arte.

Es preciso destacar que dichas consideraciones incidieron en la emergencia de lo que Elena Oliveras llama “un nuevo espectador”⁵³, destinatarios que hablan del mundo que “habitan” y que no son ajenos a sus paradojas y contradicciones. En este contexto, el público de arte está ávido de todo, pero rodeado de una galaxia de bienes de consumo, de allí que haya que estimularlo en su apatía y esnobismo; nunca más actual la frase de Benjamin “atención en la dispersión” con la que éste subrayaba el modo de experiencia inédito que planteaban las ciudades modernas.

⁵³ En su libro *Cuestiones de arte contemporáneo* (2008) Elena Oliveras recupera la clasificación de Guido Ballo para referirse a los distintos tipos de público de arte, que agrupa en cuatro: ojo común, esnob, absolutista y crítico. Para el ojo “común” la obra debe ser fuente de placer inmediato, sólo cuenta lo tradicional (la mimesis y el arte aurático) y tiene una actitud prejuiciosa ante el nuevo arte. El ojo esnob defiende con vehemencia lo que está de moda; por su parte, el ojo absoluto defiende una sola tendencia, intransigente no ve más allá de su propio gusto. Finalmente el ojo crítico (que es el defendido por el autor) a diferencia de los otros, está abierto a todo, de allí que sea el espectador “ideal”. El arte contemporáneo exhibe todas estas reacciones en el arte, el asombro, la incredulidad, la aceptación esnobista de la moda, la justificación conceptual, entre muchas otras. Resulta muy visual y acertada la frase de Baudelaire que Oliveras reproduce: “existe en el mundo e incluso en el mundo de los artistas cierta gente que acude al Museo del Louvre y que pasa rápidamente sin concederles ni siquiera una mirada, frente a muchos cuadros interesantísimos aunque de segundo orden, deteniéndose por el contrario con mirada soñadora ante un Tiziano, un Rafael o cualquiera otra obra que haya sido popularizada por los grabados” (Baudelaire en Oliveras, 2008: 130).

En directa vinculación con el tipo de experiencia estética que en el presente construyen los destinatarios del arte, teóricos como Ives Michaud (2007a)⁵⁴, Marc Jiménez (2010), y también Elena Oliveras (2008) y Beatriz Sarlo (2000), destacan el rol del turismo y la globalización del arte como aspectos que generan una experiencia artística planteada en términos de consumo, “distráido”, siguiendo la metáfora de Benjamin de la dispersión, atentos a bienales y galerías de renombre internacional, lo que conforma el turismo cultural; esta situación exhibe el tipo de experiencias que “se consumen”, lo que plantea diversos problemas dignos de consideración; baste mencionar los paquetes turísticos que ofrecen visitas a villas miserias alrededor del mundo, por ejemplo, en Río de Janeiro a la conocida favela *Rosinha*.

Señalo estos cambios por su vinculación con lo que se plantea en la segunda parte de la tesis que tiene que ver con el tipo de experiencia que tienen los destinatarios respecto al arte que evoca pasados límites. En esta dirección, apunta el término “turismo traumático” que propone Laurie Beth Clark (citado en Kugelman, 2010) profesora en la Universidad de Wisconsin, para referirse a la proliferación de sitios de memoria, de museos, y de públicos dispuestos a visitar tales sitios de memoria.

A su vez, y en relación con la injerencia del público en el proceso artístico que tiene lugar, y en la intención del artista al concebir determinados efectos, se advierte la relevancia de pensar en el concepto de eficacia. El recorrido que va desde la propuesta de determinado gesto artístico hasta ver qué ocurre finalmente con éste en sus destinatarios, es lo que resulta imprescindible en el estudio de los “acontecimientos estéticos de memoria” que se analizan en la segunda parte de la tesis. Esto se debe a que la eficacia incide de lleno en las propuestas memoriales, ya que habla de la dimensión transitiva de esa forma memorial, de su capacidad de interpelar y conmover y finalmente de su capacidad prospectiva, es decir, del impacto que pueden tener en las generaciones futuras, el cual resulta decisivo para determinar si logran ser elocuentes. Se advierte que la insistencia en la actualidad a pensar en la eficacia en relación con el arte memorial es debido a que, como se verá, los monumentos son criticados por no conmover.

⁵⁴ Uno de los temas recurrentes en la obra de Michaud es el impacto de la globalización y el turismo en el arte. En relación con los museos y el tipo de experiencia que despiertan en los destinatarios señala: “El museo es, también, una fábrica de acontecimientos y una tienda de recuerdos. Tiende a convertirse en una especie de centro comercial cultural donde se prodigan los eventos y las ofertas artísticas, pero también el ocio y el consumo culturales. Podríamos hablar de ‘wallmartización’ del museo o de su entrada en el mundo del consumo–diversión” (Michaud, 2009a).

En virtud de lo destacado es importante preguntar ¿quiénes son los que están mejor capacitados para apreciar una obra de arte y cuáles son las condiciones de una –si la hay- correcta apreciación. En el arte memorial, emplazado en el espacio público, esta pregunta resulta particularmente interesante ya que el arte público no tiene más contextualización que su propio emplazamiento y está expuesto de un modo distinto que el resto del arte a lo público, a una recepción plural que puede ir de la indiferencia a la emoción.

Por su parte, el problema de la intelectualización del hecho artístico repercute directamente en los monumentos, porque así como es oportuna la crítica a los monumentos tradicionales, por ser realistas y rígidos, por no conmover, también es cierto que los artefactos contramonumentales plantean en algunos casos un conceptualismo igualmente inerte que no tiene llegada en el público, que no es eclipsado por aquél, y que reacciona con desconcierto o indiferencia. Estos aspectos son puestos en consideración en el segundo capítulo de esta tesis, al hacer referencia al modo *como* el arte puede desafiar lo inexpresable de un acontecimiento límite, y las manifestaciones artísticas analizadas en la segunda parte que exhiben los desafíos aquí subrayados en un plano teórico.

Así, las observaciones sobre los distintos componentes del mundo del arte y su radical mutación desde los *ready made* en adelante, permiten identificar la actual fisonomía del arte, sus componentes y la vinculación entre los mismos. También sus interrogantes.

El arte hoy expone en qué medida su recepción es creativa no ya meramente contemplativa, de allí el aspecto productivo (*poiético*) de la experiencia estética, la cual, deviene acción. El espectador debe decidir si lo que ve es o no arte, y se vuelve así creador de una definición de arte; el placer estético se ha convertido en teórico por lo que la recepción estética requiere de nuevas competencias y plantea la aporía del hermetismo o la conceptualización excesiva, así como la eventual tiranía del artista, quien diseñó complejas reacciones que entorpecen la espontaneidad del receptor del arte.

A su vez, también existen obras que en sus radicales estrategias o en su indeterminación⁵⁵despiertan asombro, desconcierto, rechazo, o también, ciega adhesión:

⁵⁵ En el capítulo 4, estos interrogantes se plantean a propósito de las poéticas de acción cristalizadas en el arte activista, así como en iniciativas como la de *El árbol del desexilio* o *Vestigios* (véase: 4.3 e).

¿esto es arte? o ¡esto es arte! Reconozco la validez del interrogante y también de la exclamación, y el hecho de que incluso se recurra a la necesidad de una ética para el arte señalada con insistencia, donde el espectador debe desplegar una actitud crítica y determinar si lo que tiene ante sus ojos es arte, ensayando su propia “definición” en el momento en que decide.

Sin embargo, parece ingenuo pensar que es posible llevar a cabo tal *epojé*, debido a que incluso en los diagnósticos sobre la actual coyuntura del arte abundan las defensas de la absoluta pluralidad del arte y su potencia. Pero también hay señalamientos tales como “no todo vale”, según destaca José Jiménez, o como se percibe por caso en la explicación a la vez esencialista e institucionalista de Danto y su concepto “mundo del arte”, donde el artefacto estético es legitimado como tal por aquel.

El escándalo que plantean ciertas obras instala de nuevo la consideración de que no todo vale, de que hay un límite, y también exhibe el absoluto determinismo que la institución arte, integrada por críticos, curadores, medios de comunicación, el mercado, que estructuran una red cerrada que delimita y condiciona la producción, la consagración y validación del arte: una “metafísica del arte”, conformada precisamente por múltiples aristas como ya se ha señalado.

Precisamente en virtud de la objeción respecto a la intelectualización del arte, a su autorreferencialidad, a la injerencia del mundo del arte, de sus actores, resulta indispensable el pensamiento filosófico para pensar al arte, para identificar su nueva fisonomía. Este “giro hacia el pensamiento” ha sido pensado como la emergencia de un arte que se inclina hacia la filosofía, tal como aparece formulado en el ensayo de uno de los precursores del arte conceptual Joseph Kosuth, “El arte después de la filosofía” (1969), donde recupera el pensamiento y enuncia que si alguien denomina tal o cual cosa como arte sin duda tal o cual cosa lo es: “Ser un artista en la actualidad significa cuestionar la naturaleza del arte”, afirma. Para Kosuth, Marcel Duchamp fue el primero en plantear el cuestionamiento de la naturaleza del arte.

Reconozco entonces la capacidad que tiene la filosofía para vislumbrar las encrucijadas del arte, aquellas que fueron narradas en esta sección que tienen que ver con las modificaciones radicales en lo que es una obra, en el artista y en los destinatarios, y en que “cualquier cosa pueda ser arte”, y que no obstante, no cualquier cosa pueda serlo, que el arte niega la categoría de autor y a la vez la reverencia, entre otras paradojas.

Retomo la frase Formaggio -que elige Jiménez para titular uno de los capítulos de su libro *Teoría del arte* (2010)- “Arte es todo lo que los hombres llaman arte”, por su elocuente simplicidad, se plantea como una sentencia inexorable que vuelve pertinente la pregunta autorreferencial: cómo se llega a ser lo que se es. En virtud de las mencionadas dificultades, mi interés está puesto en que el destinatario intente elaborar una posición crítica ante lo que tiene al frente, lo que supone destacar la relevancia del pensamiento en la conformación del horizonte de lo artístico.

Ante escenarios en los que “cualquier cosa puede ser arte”, Jiménez plantea volver al contacto *tête à tête* con las obras, tener una actitud crítica, una experiencia; su propuesta, abona la idea de *acontecimiento* que quiero señalar y se defiende de ese institucionalismo en el arte, en donde los premios o las prestigiosas instituciones que acogen el arte, dan la pauta de lo valioso al público esnobista. Se trata en cambio, de enfrentar al destinatario a la tarea de construir una experiencia personal sobre la obra, a partir de ella.

Pongo en consideración el sentido tradicional en que la metafísica piensa la ontología: cuando se alude al *modo* de ser de algo, a su entidad a partir de sus rasgos esenciales. Desde este lugar, tomar la ontología del arte en un sentido plural casi parece una contradicción en los términos, y este es el sentido que aquí se quiere reivindicar: la abolición de los criterios hegemónicos y esencialistas en un presente que en su vastedad, deshecha las fronteras: el arte está fuera de sí, y por tanto, se requieren criterios alternativos de reflexión y diagnóstico.

La narración de estas transformaciones a lo largo de la sección 1.1 y 1.2 de este capítulo permitió mostrar hasta qué punto las vanguardias históricas produjeron un punto de inflexión y por tanto una inevitable mutación ontológica a favor de ontologías en plural. Ahora me propongo examinar distintas lecturas sobre el presente del arte que ensayan respuestas a las preguntas a las que se hizo mención. Su examen permite a mi juicio, abordar luego las distintas poéticas de memoria que evocan pasados desde un marco teórico con el que interpretar sus estrategias estéticas.

1.3 Escenarios pos-apocalípticos

La apuesta ahora es indagar lecturas que considero pueden establecerse como diagnósticos sobre el presente del arte. El énfasis entonces está puesto en el presente, por lo que la indagación se enfoca allí y no en examen de las teorías *in toto*⁵⁶.

Es preciso destacar que la apropiación de la “muerte del arte” y su tono apocalíptico, se ubica en un contexto donde la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y posteriormente la Guerra Fría, el Muro de Berlín, su caída, marcan intensamente el devenir del arte. Esta coyuntura, atravesada por densas tramas que instalan el fin de la historia, el fin de la Modernidad⁵⁷ y sus promesas, son indagadas críticamente por el posmodernismo⁵⁸.

Anclada en la posmodernidad, la muerte del arte fue recuperada para dar cuenta desde una anacronía deliberada que la conecta con su contexto⁵⁹, ya que desde los inicios de las experiencias de la vanguardia histórica hasta el presente, resulta habitual oír multitud de voces que pronostican incansablemente la decadencia, el agotamiento y la muerte del arte. Este escenario pos apocalíptico desde el que parten los mencionados autores analizados en esta sección supone poner en consideración la reedición de la

⁵⁶ Se advierte que tampoco se reflexiona sobre filósofos de importancia decisiva para el arte, pero que corresponden a otro tiempo histórico, como es el caso de H. G. Gadamer o Theodor Adorno, por citar ejemplos de autores que también anclaron su punto de partida para las reflexiones estéticas en la exégesis de la muerte del arte vaticinada por Hegel.

⁵⁷ Cfr. “En mi libro *After the great divide*, expongo mis razones contra una simplista cronología lineal de lo moderno y lo posmoderno. Más que oponer el posmodernismo al modernismo en un planteamiento binario reduccionista, o como fases separadas de una línea de tiempo progresiva, sostengo que en Norteamérica el posmodernismo fue un intento de reescribir y renegociar aspectos clave de las vanguardias europeas del siglo XX en un contexto norteamericano, donde las relaciones entre alta y baja cultura, así como la función del arte en la sociedad se codificaron de forma completamente distinta a como se hizo en Europa, ya fuese en los años de entreguerras o en los posteriores a la Segunda Guerra Mundial” (Huysen, 2010: 10).

⁵⁸ Cabe señalar que no se tematiza aquí una discusión en sí misma por demás interesante, que es la que tiene que ver con los posicionamientos en relación con la posmodernidad o la defensa de un desplazamiento en la Modernidad, discusión en la cual un vastísimo número de intelectuales se enrolaron y donde aquélla, es la interlocutora por excelencia como lo muestra por ejemplo, la *Modernidad líquida* de Zygmunt Bauman (Bauman, 2000), en la que el arte líquido se inscribe, o la *altermodernidad* según propone Bourriaud (2009a) en su libro *Radicante*, entre otros. Andreas Huysen hace hincapié en el modernismo después de la posmodernidad para destacar que la Modernidad y el modernismo con todas sus complejidades históricas y geográficas, sigue siendo una significativa clave para cualquiera que intente comprender de dónde venimos y adónde es posible que vayamos: del siglo XX al siglo XXI y destaca que “las promesas y limitaciones de lo que se llamó posmodernismo en los años setenta estaban fundamentalmente ligadas a aquellos tres proyectos: el redescubrimiento de la vanguardia histórica, la apropiación y reformulación de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y el ascenso del postestructuralismo” (Huysen, 2010: 10).

⁵⁹ Entre los autores contemporáneos además de Danto y Bourriaud, son muchos los que recuperaron esta sentencia para hablar de lo que le pasa al arte. Se menciona por caso a Umberto Eco, Ives Michaud, Frederic Jameson, Gianni Vattimo, entre otros.

muerte del arte, en el marco del “pensamiento débil” (Vattimo), el fin de los grandes relatos, ya que no es ajeno a su propio marco de enunciación.

Es preciso entonces reparar en los sentidos en que se plantea el quiebre, la crisis, la agonía del arte, donde existe una suerte de regodeo en insistir en lecturas dramáticas y apocalípticas. En cambio, también puede afirmarse que la crisis es un estado pasajero, un estado de ánimo del arte, y en este sentido sería una oportunidad, un estadio previo a la reconfiguración. También la crisis puede verse como nostalgia por lo que ya no es, y esto obligaría necesariamente a dar paso a lo que viene, por lo que la desorientación y la ambivalencia son estados de ánimo que conviven en el presente.

Así, desde una visión que busca concebir la crisis como un necesario estado de autocrítica donde la filosofía cumple un rol central, se analizan entonces las lecturas que Danto y Bourriaud proponen del arte contemporáneo. Interesa particularmente dicho enfoque, en virtud de que la segunda parte de la tesis busca este tipo de abordajes desde el análisis de obras concretas que delimitan las poéticas de memoria a propósito de pasados límites.

Danto perteneció al grupo de teóricos y críticos del arte que durante décadas, recurrió al lema de Hegel de que “el arte es una cosa del pasado”, para explicar la situación en la que se encuentra el arte contemporáneo. Considerado el filósofo analítico más importante en temas de estética, aunque sus posturas han sido muy controversiales, apropiadas y discutidas por distintas tradiciones de pensamiento.

De acuerdo con Danto, desde mediados del siglo XIX, el arte moderno alcanzó una autonomía que lo liberaría de las ataduras del mundo práctico, de las exigencias de la ciencia y de las responsabilidades de la política. Pero, a cambio, perdió la espontaneidad y vitalidad de épocas pasadas, y se encerró en un mundo propio lleno de referencias internas a la historia del arte y a los lenguajes y medios artísticos.

Por otra parte, volviendo al eje central de esta sección, según ya ha sido destacado, al igual que el *ready made* de Duchamp *Fountain* -obra fetiche para muchos teóricos del arte en tanto marca un punto de inflexión en el arte posterior- lo mismo considera Danto de Warhol y sus *Brillo Box*. Esta obra fue para él una especie de epifanía, la revelación de que el arte había cambiado y de que, por tanto, también debían cambiar nuestras ideas sobre él. En lugar de la originalidad del carácter irrepetible de los cuadros expresionistas abstractos y de su profundidad existencial y metafísica, aquellas cajas eran asombrosamente parecidas a ciertos paquetes jabonosos que se

vendían en los supermercados; no se referían a nada artístico: ni eran claramente esculturas o pinturas y ni siquiera tenían el aspecto de las obras de arte tradicionales.

Fue en su artículo “The artworld” (1964) donde Danto intentó dar respuesta a la pregunta por el arte partiendo de las *Brillo Box* y en qué medida las mismas no se diferencian visualmente de las cajas con el producto que está en el supermercado. Para dar respuesta a esta pregunta edifica su teoría institucionalista del arte arguyendo que las cajas de Warhol se producen en un contexto teórico, el del mundo del arte, sin el cual no pueden ser percibidas ni interpretadas como arte. Sólo en ese contexto, las cajas de Warhol tienen significado y exigen una interpretación.

En 1984, Danto escribió su canónico texto *The end of art*, en consonancia con los planteos vigentes de la posmodernidad y la reedición de la muerte del arte, defiende la importancia de las cajas de Warhol como las últimas obras de arte posibles, las últimas realizadas en el contexto del arte moderno. De acuerdo con Danto, a partir de los años ochenta vivimos plenamente lo que llama “Edad del pluralismo”. En ese sentido, el arte pop, el conceptual y el minimalista, aunque también la performance, el *Land Art* o la instalación, se situaban más allá de la historia, al abandonar las reglas del juego moderno. Warhol lo hacía ahora desestabilizando las distinciones entre “arte elevado” y diseño publicitario pero, sobre todo, según Danto, formulando desde el arte la pregunta filosófica más importante: ¿por qué es arte la *Caja de Brillo* y la de los supermercados no lo es?”⁶⁰. Según Danto (2011), Warhol habría dado con la respuesta mostrando que lo que diferenciaba una de otra, el arte de la realidad, es el significado, no la apariencia estética. Para él estaba muy extendida la idea de que la pintura importante debía ser difícil; en cambio, cualquiera podía captar inmediatamente lo que mostraba el arte *pop*⁶¹.

Una vez expuesto artísticamente, había que explicar esta “transmutación” filosóficamente y Danto se propuso hacerlo en *La transfiguración de lo banal* (publicado en 1981), donde defiende que no es la forma lo que transfigura la materia en

⁶⁰ La reiteradas veces narrada visita de Danto a la exposición de las *Brillo Boxes* de Andy Warhol en la Stable Gallery –New York en 1964 le permitió describir al filósofo lo que llama el principio de los indiscernibles, es decir la evidencia de que no hay una diferencia visible entre algo que es arte y otra cosa que no lo es. “En particular lo que me conmocionó del pop en esa época fue la forma en que subvertía una antigua enseñanza de Platón quien relegó el arte mimético al último escalón imaginable de la realidad (...) ahora el arte comenzó a ver cosas reales las de Rauschenberg, Oldenberg, Segal fue como si los artistas comenzaran a cerrar la brecha entre el arte y la realidad” (Danto, 2003: 149).

⁶¹ Cfr. “Suscribo un relato de la historia del arte moderno en el que el pop tiene una función filosóficamente central. En mi relato, el pop marcó el fin del gran relato del arte occidental al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte” (Danto, 2003: 147).

arte, sino el sentido. El autor representa un modelo de crítica humanista para la cual, la excelencia artística se mide por el valor de las ideas que encarna la obra, y las actitudes que provoca. Las obras de arte son (y lo han sido siempre) “símbolos encarnados”, maneras de expresar ideas.

Para Danto, a mediados de los sesenta se llegó al final de lo que hasta entonces se había considerado arte, por lo que defiende las posibilidades críticas y emancipadoras del arte contemporáneo: una obra de arte crítica y una crítica justificada de la obra. Reedita la muerte del arte vaticinada por Hegel para referirse al estado del arte a partir de los sesenta; denomina “fase posthistórica” al período que se remonta desde aquel entonces hasta nuestros días, para describir que la historia en términos lineales caducó. En *Después del fin del arte* (publicado en 1997), afirma que la metáfora de esta época es el *collage* tal como Max Ernst lo definía, pero con una leve diferencia ya que Ernst definía el *collage* como el encuentro entre dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas, mientras que para Danto ya no hay diferencia en los planos, las posibilidades del arte son diversas.

Merece mencionarse el tono autocrítico del autor en *Después del fin del arte* y en *Más allá de la caja brillo* (publicado en 1992) y también en *Warhol* (publicado en 2009) donde dialoga con sus propias posiciones filosóficas desde una mirada retrospectiva⁶². A su vez, se advierte que en este trabajo se hace hincapié en estos textos, precisamente en virtud de que no es mi interés dedicarme a la exégesis del *corpus* filosófico de Danto, sino a su posición sobre el arte contemporáneo, en la medida en que los textos referidos son versiones rectificadas del autor, es que tiene sentido tomar en cuenta estas últimas.

⁶² Cfr. “En cuanto a la segunda parte del título de las conferencias esta se conecta con una curiosa tesis acerca del fin del arte que yo sostuve por varios años, una forma algo dramática de declarar que los grandes relatos legitimadores que definieron primero el arte tradicional y más tarde el arte modernista no sólo habían llegado al final sino que el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores” (Danto, 2003: 20). “Mi filosofía del arte se desarrolló en dos textos: un artículo titulado ‘The art world’ publicado en el *Journal of Philosophy* en 1964 y un libro de 1981, *La transfiguración del lugar común*. Ambos eran respuestas a los desarrollos del arte contemporáneo que tuvieron lugar fundamentalmente en Nueva York en la década de 1960 entre los que se destacan dos exposiciones de Andy Warhol en la galería Stable una de 1962 y otra de 1964” (Danto, 2011:12). “Mi preocupación en aquel ensayo eran las obras de arte que semejan los objetos ordinarios de tal modo que no se puede discriminar perceptivamente entre unos y otros. La tesis fue enunciada así: ‘percibir algo como arte requiere algo que el ojo no puede modificar: una atmosfera de la teoría artística un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte (...) ahora pienso que lo que quería expresar era esto: un conocimiento de las obras junto a las que se ubica una obra dada, un conocimiento de cómo otras obras hacen posible determinada obra” (Danto, 2003: 189).

Así, en *Después del fin del arte*, Danto expone las transformaciones en el arte actual y señala que hasta el siglo XX se creía tácitamente que las obras de arte eran siempre identificables como tales y que el problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte, y plantea que la historia del arte en occidente, se encuentra estructurada en función de las siguientes eras: era de la imitación, era de ideología, era pos histórica -que es la vigente- y que para Danto comenzó a partir de aquella célebre exposición de las *Brillo Box*.

A su vez, en este texto aclara su posición, que fue blanco de numerosas objeciones, sobre el esencialismo, el historicismo y el institucionalismo que defiende. Allí advierte:

Como esencialista en filosofía, estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar (...) Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro, y en particular de que hay una historia, establecida a través de la historia del arte, en la cual la esencia del arte –las condiciones necesarias y suficientes- fue alcanzada con dificultad por la conciencia. Muchas de las obras en el mundo (las pinturas de las cavernas, los fetiches, los retablos) fueron hechas en tiempos y lugares donde la gente no tenía un concepto para hablar de arte puesto que interpretaban el arte en términos de sus creencias. (Danto, 2003: 117)⁶³.

Danto subraya que el término “esencialista” fue anatemizado en el mundo posmoderno, en primer lugar, en el ámbito feminista y, en segundo lugar, en el contexto de la política y considera que la conjunción del esencialismo y el historicismo ayuda a definir el momento actual de las artes visuales. Afirma que busca dar con una definición de arte filosóficamente adecuada y cómo nuestra tarea se facilita por el reconocimiento de que la extensión del término “obra de arte” es hoy totalmente abierta, vivimos en un tiempo en que para los artistas todo es posible. No obstante, también señala que cada

⁶³ Cfr. “Mi contribución consiste en que ahora se debe encontrar una definición que no sea sólo coherente con la disyunción radical en la clase de las obras de arte, sino incluso explicar cómo fue posible esa disyunción. Como toda definición, la mía (que fue probablemente sólo parcial) era totalmente esencialista. ‘Esencialista’ implicaba llegar a una definición en el modo canónico de la filosofía mediante condiciones necesarias y suficientes. Incidentalmente, la teoría institucional del arte de Dickie mostraba ser esencialista en el mismo sentido que la mía (...) En términos filosóficos la diferencia entre un institucionalista como Dickie y yo, no radica en que yo fuera esencialista y él no, sino en que consideré que las decisiones del mundo del arte al constituir la obra como tal requieren de un tipo de razones para no ser meros hechos de la voluntad arbitraria” (Danto, 2003: 220-221).

artista encuentra ciertas posibilidades visuales anteriores a él a las que está ligado, por eso, aun el talento más original, no puede sobrepasar ciertos límites que están fijos y destaca: “Aún en el período poshistórico nadie puede escapar a las constricciones de la historia. (...) No todo es posible. La nube de contradicción debe ser disipada distinguiendo entre todo lo que es posible y todo lo que no” (Danto, 2003: 224). Para el autor, que todo es posible significa que no hay constricciones *a priori* acerca de cómo se debe manifestar una obra de arte, por lo cual, todo lo que sea visible puede ser una obra visual. Esto sólo es parte de lo que realmente implica vivir al final de la historia del arte. Desde este lugar, para los artistas, es absolutamente posible apropiarse de las formas del arte del pasado y usar para sus propios fines expresivos pinturas de las cavernas, retablos, retratos barrocos, paisajes cubistas, etc.

Para algunos, la posición de Danto es circular y da cuenta de su institucionalismo, en la medida en que sólo es (estrictamente) posible aquello que el “mundo del arte” determine como posible. La siguiente afirmación de Danto, podría ofrecerse como una respuesta:

¿qué es entonces lo que no es posible? No es posible relacionar esas obras del mismo modo que obras hechas bajo las formas de vida en que tuvieron un papel originario (...) Que no todo es posible significa que aún debemos vincularlas y que el modo en que relacionamos esas formas es parte de lo que define nuestro periodo. (Danto, 2003: 224-225)⁶⁴.

Según el autor, no hay tensiones entre esta tesis y lo que llama “mundo del arte”; ser miembro del mundo del arte es participar en el discurso de las razones, y a la vez, considera que el arte es histórico porque las razones se relacionan entre sí históricamente. La caja *Brillo* tenía de especial que procedía de una especie de submundo de la imaginación popular, tan distante en apariencia de las preocupaciones estéticas de los oficialmente interesados por el arte, que produjo una sorpresa verla en una galería de arte mientras al mismo tiempo estaba claro que en la concepción dominante del arte, no había nada para desterrarla. Para Danto, lo que se pasa por alto es que lo que confiere estatus de arte a lo que de otro modo serían meras cosas, es el

⁶⁴ Cfr. “Lo que el fin del arte significa no es, por supuesto, que no habrá más obras de arte. En todo caso, durante la última década se ha hecho más arte que en cualquier período previo de la historia. Lo que más bien ha caducado es una cierta forma de contar la historia del arte como una historia de descubrimientos y rupturas progresivos” (Danto, 2000: 25).

discurso de las razones, y que el discurso de las razones, es el mundo del arte institucionalmente construido.

La tesis que se desprendía de mi libro *La transfiguración de lo banal* es que las obras de arte son expresiones simbólicas en la medida en que encarnan significados. La tarea de la crítica es identificar los significados y explicar el modo de su encarnación. Así construida, la crítica no es más que el discurso de las razones, la participación en el cual define el mundo de arte de la Teoría Institucional del Arte: ver algo como arte es estar dispuesto a interpretarlo en términos de lo que significa y cómo lo significa. (Danto, 2000: 52)⁶⁵.

Tal es la descripción de lo que llama “arte posthistórico” que se inscribe en su tesis del fin del arte. El arte ya no es posible en términos de una narración histórica progresiva, el relato lineal ha terminado; ahora puede ser dictado desde el exterior, sea por la moda o por la política. Para Danto, decir que la historia terminó, es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden afuera de ella. Todo es posible, ninguna cosa es más correcta que otra. No hay una sola dirección. De hecho, no hay direcciones; eso es lo que quiso significar Danto con la “muerte del arte” no que muriera o que los pintores dejaran de pintar, sino que la historia del arte, estructurada mediante relatos había llegado al final (Danto, 2003)⁶⁶.

Si se da crédito a la crítica formulada acerca de la circularidad de la validación de su posición sobre el arte, conviene tener en cuenta las respuestas que el autor brinda en entrevistas a las interpelaciones que se plantean a su interpretación. Así, frente a la pregunta: *¿Puede cualquier objeto ser una obra de arte?*⁶⁷ responde: “Sí, cualquiera puede serlo, pero eso no quiere decir que cualquiera lo sea. Hay unas restricciones, pero lo que no hay son limitaciones en relación a qué aspecto podría tener este objeto artístico. Por ejemplo, este cenicero que está encima de la mesa no es arte ahora en cuanto objeto, pero no sé si podría serlo en otro contexto. Diría que habría que plantearse qué significa y cómo está conectado con la obra del artista y su contenido”. A

⁶⁵ Es precisamente el conjunto de razones que se proponen para justificar el hecho artístico, el que es visto con sospecha por lecturas que le critican la falta de un posicionamiento crítico que pueda posicionarse sobre aspectos aporéticos de este proceso conformado por el mercado, los curadores y críticos, etc.

⁶⁶ Cfr. “Lo que hace que *We got it!* sea una obra de arte y no una mera barra de chocolate es posible sólo después del fin del arte, legitimada como arte por ciertas teorías que aparecieron en los setenta que postulaban que cualquier cosa es una obra de arte y cualquiera es un artista. Se trata de un arte basado en la comunidad; más que la obra de un individuo singular es el logro de ciertas teorías políticas legitimadoras sostenidas como uno de sus corolarios programáticos por aquellos grupos de individuos que se permitieron el no encontrar sentido en el arte de los museos y que no se querían ver privados de los sentidos que el arte puede conferir a sus vidas” (Danto, 2003: 214).

⁶⁷ Entrevista a Danto publicada en el Diario *El País* el Sábado 28 de julio de 2001.

su vez, frente a la pregunta de si *¿Hay que visitar las exposiciones acompañado de un filósofo o de un artista para entenderlas?* Danto responde:

Cuando visitas una exposición tienes que ir preparado a pensar como filósofo y como artista. Lo que no puedes esperar es entrar, ver y salir. Hay que pensar. Pensar sobre cuál es la declaración que hace allí el artista, qué hace y qué significa su obra. El arte requiere tiempo. Tienes que leer, tienes que pensar y mirar. Tienes que trabajar para hacer la lectura artística, para que poco a poco la obra revele sus secretos. Antes no era necesario plantearse si una cosa era arte o no, se daba por seguro. Ahora esta pregunta ha dado lugar a otra cosa. En mi opinión hay tres periodos. En el primero se daba por sentado qué era el arte y nadie lo cuestionaba; en el segundo empezó a plantearse la pregunta sobre si una cosa era arte o no; y la tercera, que es la actual, esta cuestión ya no es importante porque no hay límites al arte. En mi ensayo me refiero no al fin del arte, sino al fin de un cierto modo de pensar en el arte. El fin de una era en la que hay una normativa dominante, y eso sí que ha llegado a su fin. La diversidad de obras impide que ahora haya un relato único que englobe todas las posibilidades de hacer arte. Y eso es lo que quiero decir cuando hablo del fin del arte. (Entrevista a Danto publicada en el Diario *El País* el Sábado 28 de julio de 2001).

Para Danto, el arte llegó a un final, en el sentido en que la forma de la pregunta por su identidad alcanzó la superficie del pensamiento. Desde este lugar, la cuestión esencialista del comienzo es la que lo conduce al filósofo a su ahínco en encontrar una definición para el arte, por eso afirma que la *Brillo Box* lo ayudó a resolver un problema tan antiguo como la filosofía: cómo definir el arte y a explicar por qué se trata de un problema filosófico. A este respecto, enuncia:

Huelga decir que una definición adecuada del arte debe abarcar el arte en un sentido universal. Debe explicar por qué la *Mona Lisa* es arte por qué *Rigoletto* es arte, por qué es arte *Washington cruzando el Delaware*. Debe explicar por qué cualquier cosa es arte. (Danto, 2000: 16)⁶⁸.

Según Danto entonces, nadie puede decir cuándo algo es una obra de arte simplemente mirándolo, ya que el arte no tiene una apariencia particular, lo que explica

⁶⁸ Cfr. “En mi opinión, una filosofía del arte que merezca ese nombre debe partir de un nivel de abstracción tan general que no se la puede deducir de ningún estilo artístico específico. Tendría aplicación al arte moderno y al antiguo, al arte oriental y al occidental, al arte representacional y al abstracto. Puesto que todo lo que sea arte tiene que conformarse a la teoría si es bueno en alguna medida, ningún arte la ejemplifica mejor que otro. De modo que si es una buena teoría, la historia no puede echarla abajo, y si puede, es que no es filosofía sino crítica (...) Esta visión de las cosas conecta mi antipluralismo en filosofía con mi pluralismo en el arte” (Danto, 2000: 216).

el rol que le confiere a la teoría para la conformación del hecho artístico⁶⁹. Encuentro decisiva esta trascendencia del discurso filosófico en la conformación y valoración del hecho artístico.

Cabe destacar que su posición ha sido muy criticada, particularmente en virtud de que no resigna su deseo de encontrar “una” definición del arte, que en estos tiempos puede leerse como una utopía, en la medida en que piensa que es posible encontrar “una” definición de arte que -como anhela Danto- pueda representar “todas” las obras y referirlas. A su vez, otra de las críticas más importantes tiene que ver con el concepto “mundo del arte”, su vinculación con el esencialismo ya referido, y fundamentalmente el institucionalismo defendido por Danto.

Para el crítico Marc Jiménez (2010), el principio de los indiscernibles, así como la transfiguración, parecen “obras de la hechicería” en la medida en que Danto guarda absoluto silencio sobre las condiciones sociales y económicas que permiten esta metamorfosis y afirma:

Sólo si se recurría a los presupuestos de la filosofía analítica se podía resolver la contradicción: eran las relaciones del lenguaje, semánticas, lógicas, las que fundaban la existencia de las cosas. Así ocurría con todo incluido el arte el cual no era más que lo que se decía que era. Le objetaba a Danto que no definiera de manera precisa la noción “mundo del arte”. (Jiménez, 2010: 208).

Según Jiménez, la concepción de Danto no refiere en absoluto a la recepción social de las obras, ni a la experiencia estética que estas originaban, ni mucho menos a la evaluación del objeto banal transfigurado en obra de arte; Jiménez critica el pluralismo, la diversidad, el subjetivismo, el relativismo, conceptos recurrentes en los discursos sobre arte inspirados en la filosofía analítica que se convirtieron en el nuevo paradigma estético en los noventa. De allí se desprende que para el autor, la estética plural defendida por Danto tenga consecuencias políticas, cuestionables, subraya:

Todo ocurría como si la estética, la filosofía, y la propia filosofía política ya no tuvieran como vocación interrogarse acerca de las formas –también ellas diversas- , las imposiciones y los condicionamientos que ejercían, por ejemplo, la industria cultural y el sistema comercial consumista. La asimilación del

⁶⁹ Es recurrente la cita por parte de defensores y adversarios de la siguiente cita: “Ver algo como arte requiere algo que el ojo no puede detectar –una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte, un mundo del arte”, (Danto 1964: 580).

pluralismo cultural con la democracia liberal era admitida como un postulado. (Jiménez, 2010: 225).

Similar posición tiene sobre este punto José Fernández Vega, en su libro *Lo contrario de la infelicidad* (2006) donde critica el pluralismo del que habla Danto. Para el autor, aunque Danto no se alinea explícitamente con los posmodernos, muchas de sus consideraciones encajarían en el diagnóstico de época de éstos, en particular, la caracterización del arte en términos “posthistóricos”. Para Danto, la muerte del arte significa que, en lo sucesivo, éste se desarrolla en consonancia con la pluralidad de la civilidad democrática. Todos los estilos se han vuelto aceptables, y un artista puede cultivarlos por igual e incluso hacerlo simultáneamente. Fernández Vega coincide con Jiménez, en relación con las consecuencias políticas del pluralismo que vuelven acrílico al arte que propone Danto:

El siempre aceptable pluralismo de los creadores actuales refleja el moderno politeísmo de los valores (...) pero asimismo el individualismo de los mensajes sociales (...) Esta tesis de Danto se ve adecuadamente ilustrada por el nuevo papel que se le atribuye a la crítica contemporánea. En lugar de preguntarse a qué movimiento social o de otro tipo favorece tal o cual innovación o estilo, - temas en apariencia obligatorios bajo el modernismo- el crítico se ve ahora enfrentado a una cuestión más esencial. Como la obra *posthistórica* no es más que una “mera cosa real” el interrogante permanente de la nueva crítica es *¿pero es esto arte?* Dicha cuestión involucra a otra de más envergadura *¿qué es el arte?* Y esta última es una pregunta eminentemente filosófica. (Fernández Vega, 2006: 24).

Según Fernández Vega, Danto festeja como un triunfo la reconquistada independencia de la obra artística tras haber sido abrumada por una larga dictadura modernista de la historia que ya no condiciona políticamente al artista. Su tesis de que una obra contemporánea puede ser lo que ella quiera, se articula sin contradicción con la idea de que el arte se liberó del cerco de exigencias históricas con que lo habría limitado el modernismo. Las obras actuales son completamente abiertas, aunque dentro de un marco histórico preciso. La liberación del arte es política, pero los límites vinculados a la condición de una época mantienen su vigencia. En este sentido, el autor advierte que Danto es consciente de que el “todo vale” convierte al arte contemporáneo en una “babel de conversaciones que no convergen” símbolo de la democracia pluralista; el arte posthistórico provocaría la disolución de la comunidad en que dicha democracia se asienta y agrega:

La plena libertad creativa del productor condensa el lado positivo del arte actual; pero hay otro lado que no es menos importante (...) surge el problema del sentido de su producción para los demás. Las repercusiones de este problema en el nivel de la recepción, recibieron el nombre de “crisis de legitimación del arte contemporáneo”. (Fernández Vega, 2006: 27).

Encuentro conveniente lo que el autor subraya acerca de que el resultado de esa crisis es la distancia entre el arte de hoy y la gente. A su vez, también sospecha respecto al diagnóstico que ofrece Danto respecto a las tantas direcciones para el arte, acaso se dispara realmente el arte en todas las direcciones posibles en su época posthistórica, o se trata sólo de una ilusión de variedad ilimitada, que encubre la repetición de lo mismo, que se desliza hacia el mundo del arte⁷⁰. Si bien Danto menciona el tema apenas lateralmente, la única fuente de sentido que parece sustituir a la desacreditada narrativa histórica de los modernos, es otro mito moderno: el del mercado, y es por ello que Fernández Vega observa:

¿qué es el arte? tendría entonces como respuesta: lo que los *marchands* buscan comerciar, lo que los coleccionistas quieren comprar, aquello que los medios de comunicación consagran y promocionan revistiéndolo de valor. (...) El arte es aparentemente libre, aunque deba pagar el precio en términos de soledad. Pero incluso esa libertad es sólo una apariencia; el mercado -y no la filosofía- se ha vuelto su verdadero faro. (Fernández Vega, 2006: 30).

Resulta muy acertado el escepticismo de Fernández Vega, si se repara en que el presente del arte muestra el otro rostro de Jano, el impacto que tiene el mercado en la construcción y validación del arte. En similar dirección apuntan las consideraciones de Marc Jiménez en su ya mencionado libro *La querrela del arte contemporáneo* (2010) que miran con desconfianza la transparencia e ingenuidad del llamado “mundo del arte” que la teoría institucionalista de Danto presupone. Señala que la ausencia de referencias y de claves para la interpretación refuerza sin duda la sensación de que el arte contemporáneo bien podría ser esa “cualquier cosa” que estigmatizan sus detractores. En tal caso, resulta difícil convencer a los visitantes de institutos y centros de arte contemporáneo de que la pretendida “cualquier cosa” no se hace en cualquier parte, ni en cualquier momento, ni de cualquier manera (Jiménez, 2010).

⁷⁰ También Nicolás Bourriaud en su libro *Estética relacional* (2006) critica el reduccionismo de la teoría de Danto que a partir del mundo del arte presupone su institucionalismo.

Por su parte, Jiménez reconoce que es innegable que estas posiciones (las de la filosofía analítica) dan cuenta con bastante precisión del modo de funcionamiento del arte contemporáneo y señala:

Son muy pocos los artistas que pueden imponerse ante el público sin haber sido beneficiados con un reconocimiento institucional y aceptados, “autenticados” como artistas precisamente por sus pares (...) pero qué ocurre, con el ya mencionado delicado problema de las reacciones de un público desprovisto de criterios de apreciación que son ahora propiedad exclusiva de los expertos, ante estas preguntas, la filosofía analítica no ofrece respuestas. (Jiménez, 2010: 132).

Para Jiménez, ese relativismo se adecua a la perfección al pluralismo cultural que caracteriza en nuestro tiempo a la sociedad occidental, que se define como democrática y liberal.

Considero que las críticas mencionadas son por demás pertinentes, a la vez que coincido en que hay un abordaje algo circular en Danto que es el que permite plantear una relación transitiva fundamental entre las obras, el mundo del arte, su institucionalismo e historicismo que en definitiva justifican cierto hermetismo a la vez que un optimismo fuera de escala, respecto a la ausencia de una interpelación crítica del presente. Por otra parte, también están los mencionados alcances políticos de su abordaje y las críticas al pluralismo que Danto profesa, así como el problemático llamado a la tolerancia con las connotaciones que tal concepto reviste.

Sin embargo, reconozco elementos en su planteo dignos de mención: que se haya expuesto al presente, que haya tratado de leerlo con otras claves debido a que los recursos canónicos del arte resultan obsoletos para leer la contemporaneidad⁷¹. A su vez, según ya fuera señalado, destaco fundamentalmente su apuesta a desplazar a la filosofía de las especulaciones abstractas e intangibles y acercarla al arte, planteando una nueva forma de concebir el pensamiento filosófico, como también una nueva manera de pensar al arte filosóficamente.

⁷¹ En esta dirección Vicente Jarque en su artículo “Danto, Adorno, Hegel: El arte como cosa del presente” destaca algo sumamente relevante que tiene que ver con en qué medida Danto no se ha limitado a ofrecer una interpretación de lo que sucede en el arte contemporáneo sino que se presenta como una *filosofía del arte* en general. Cfr. “Por otro lado, es remarcable también la dimensión que le confiere el hecho de haber madurado en gran medida al hilo de una experiencia directa del acontecer del arte del presente (Jarque, 2005: 119).

Así, se reivindica en el planteo de Danto el haber instalado la necesidad de una radical transformación en el ejercicio de la filosofía: no sólo le otorgó a la filosofía la importancia en relación a su potestad para la fundamentación del arte, sino que enfrentó a la práctica filosófica *in toto* a un proceso autocrítico en donde mirar al mundo es el punto cero de la reflexión filosófica, de ahí que le otorgue un lugar nuevo a la filosofía como practica anclada a las cosas de este mundo, que antes resultaban banales y superficiales.

Finalmente, encuentro sumamente positivo que se proponga construir un diagnóstico y que se remita a obras de arte específicas⁷² para hablar de lo que le pasa al arte. Aun cuando su planteo sea ejemplificado de modo sesgado, tal vez su propia labor como crítico de arte para *The Nation* lo enfrentó a la necesidad de hablar de manifestaciones artísticas concretas y no de entelequias -como también ocurre con Bourriaud-.

Nicolás Bourriaud es uno de los críticos de arte de la actualidad cuyas tesis resultan más analizadas y discutidas. Su obra más reconocida es *Estética relacional*, (publicada en 1998), pero también su última publicación *Radicante* (publicada en 2009) que ha generado muchas críticas, particularmente entre los planteos decoloniales.

Aunque notablemente imprecisa, la noción “arte relacional”⁷³ propuesta por Bourriaud, tuvo el mérito de proponer un marco interpretativo acerca del estado del arte de los años noventa, y en particular, sobre el modo en que el sistema de las artes procesó tres coyunturas: el nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro de Berlín en 1989; el nuevo ambiente tecnológico, con la difusión de las computadoras personales y el desarrollo de internet; y la propia tradición de las artes visuales en el siglo XX, que incluye, dicho muy brevemente, la crítica institucional, el cuestionamiento de la oposición artista-espectador, el llamado “giro conceptual”, la importancia de las

⁷² Cabe señalar, que Danto se detiene a analizar el arte contemporáneo pero casi exclusivamente en relación con la pintura y algunas instalaciones, y no con la escultura, el arte público, los monumentos. Sin embargo, encuentro digno de mención la alusión a lo concreto porque desdibuja la escisión teoría y práctica.

⁷³ Mi interés en el diagnóstico que se desprende inicialmente de *Estética relacional* es el modo de leer el presente que brinda claves teóricas con las que abordar las obras de arte contemporáneas. *Estética Relacional* resulta de la compilación de reescrituras o recortes de artículos publicados previamente en revistas o en catálogos de exposiciones, lo que le confiere cierto carácter fragmentario, derivando en un análisis acotado, algo ambiguo e incompleto. El tono ensayístico, la resemantización de conceptos a los que otorga sentidos precisos (microutopía, intersticio, criterio de coexistencia, por citar algunos), son otras características dignas de consideración en torno a la especificidad del texto; en mi caso, la idea de intersticio me parece sumamente rica para materializar el lugar del arte para dar que pensar, para proponer espacios de reflexión.

reproducciones, copias y citas, y la tendencia de las artes a salirse de sus límites en busca de una reunificación con la “vida”.

Así, merece destacarse el contexto de emergencia en el cual Bourriaud piensa su “estética” dado que tal indagación permite entender mejor su recepción y las discusiones a partir de las críticas que se han derivado. *Estética relacional* es el resultado del contacto de Bourriaud con un grupo de artistas con los que trabajó desde principios de los años 90, procurando dar lectura a la diversidad de prácticas artísticas que delinean una estética común: aquella del encuentro, de la proximidad, de la resistencia al formateo social.

Para el autor, la presencia del factor *relacional* en las prácticas artísticas, responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra actual sociedad, una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos. Es así que Bourriaud considera fundamental proponer discursos teóricos nuevos, en tanto el escenario ha sido modificado tan radicalmente que se requieren otras categorías.

De este modo, la posibilidad de un arte relacional -que toma por horizonte teórico la esfera de las relaciones humanas y su contexto social- da cuenta de un cambio sustantivo en los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte precedente, y remite al nacimiento de la cultura urbana mundial, cuyo modelo se ha extendido a casi la totalidad de las variables culturales.

El arte relacional no es entonces el renacimiento de algún movimiento o estilo previo, sino que su postulación nace de la observación del presente y de la reflexión sobre el devenir de la actividad artística. Un arte que deriva del régimen de encuentro intensivo que dictan las ciudades. Una *forma* de arte cuyo punto de partida es la intersubjetividad y que tiene por tema central el “estar-junto”, bregando por la elaboración colectiva de sentido.

Frente a la vertiginosidad, al auge de los medios de comunicación, al consumo, la cosificación y mercantilización -donde incluso las relaciones humanas son llevadas a estos registros estandarizándose- el arte, según Bourriaud, lograría combatir esta situación. Así, explicita el hecho de que gran parte de sus proposiciones podrían ser aplicables a toda la historia del arte ya que toda obra de arte es, en cierto sentido, relacional. No obstante, plantea:

más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces (los años 90) en “formas” artísticas plenas: así, los *meetings*, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas (...) representan hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales. (Bourriaud, 2006: 31-32).

Por otra parte, en relación con las críticas a la estética relacional, varios autores (Claire Bishop, Jacques Rancière, Liam Gillick, entre otros) coinciden en afirmar y reconocer la dependencia de la propuesta relacional a los ejemplos esgrimidos por Bourriaud, lo cual ha dado lugar a diversas interpretaciones.

Atender a las críticas que dicha estética genera permite vislumbrar aspectos sumamente sugerentes de la propuesta de Bourriaud, los cuales demarcarían la emergencia de lo que es posible decir de la *estética relacional* y Bourriaud no dijo.

Es preciso entonces reparar en cómo éste discute con las consignas “modernas” que apuntan a un criterio esencialista para el arte, las cuales reivindican valores como la continuidad o el progreso⁷⁴; para la estética relacional, “La actividad artística no tiene una esencia inmutable” (Bourriaud, 2006: 9). Es por ello que se detiene en el trastocamiento de las instancias del arte (autor, obra, público) que no son ajenas a desplazamientos más amplios hacia nuevas formas de interactividad, que obligan a desplegar un criterio receptivo alternativo. Así, la idea del artista como un tipo de semidiós que crea el mundo desde una hoja en blanco es algo que simplemente desapareció de nuestra cultura. Hoy, un DJ o un programador artista, usan formas preexistentes para decir lo que necesitan decir. Como señala Bourriaud en *Estética relacional*, (aunque ya antes en su libro *Postproducción* publicado en 2002, donde destaca estas nuevas construcciones artísticas desde formas preexistentes), el arte atravesó una mutación por demás significativa.

Según indica, el término “arte” describía la presencia de un juego de objetos que partía de una narrativa conocida como historia del arte. Hoy en cambio, la creación se plantea como *collage* apropiador, como mezcla, proponiendo (al igual que Danto y su concepto “arte posthistórico”) una nueva relación con la historia del arte, y la ruptura de

⁷⁴Destaco que la posición del autor en relación con la Modernidad, es presentada con mayor detalle en su libro *Radicante* (2009a) desde lo que llama “altermodernidad”, dado que para el autor, el “gran relato” universal del modernismo resulta hoy obsoleto. Si bien el autor se propone criticar las posiciones posmodernas y recuperar críticamente aspectos de la modernidad cabe preguntar si verdaderamente se alejó de la posmodernidad o si en cambio, como creen algunos, no se deriva de su planteo una “nostalgia de posmodernidad” (Albarrán Diego, 2011).

la linealidad temporal que lo caracterizaba; prueba de esto es la referencialidad como intertextualidad, a la que ya hice referencia en esta tesis, a propósito de los desplazamientos en el arte desde las vanguardias a esta parte. Hoy, en cambio, la palabra “arte” no parece ser más que un sobrante semántico de esa narrativa que consiste en el producto de una relación con el mundo, con la ayuda de señales, formas, acciones y objetos. Bourriaud señala que su generación considera la historia del arte como una caja de herramientas⁷⁵; el común denominador compartido por todos los artistas es que muestran algo, y este acto les basta para definirse, ya sea una representación, una sugerencia o una designación (Bourriaud, 2004).

A la importancia consignada por el autor a la falta de “representatividad” que el concepto arte tiene, se suma la ruptura con una continuidad histórica con el pasado del arte, la atención puesta en el presente. Bourriaud afirma que:

El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba “lo nuevo” y que llamaba a la subversión a través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la “sociedad del espectáculo”. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano. (Bourriaud, 2006: 34-35).

Por eso, reivindica el concepto de “microutopía” como aquel que permite exponer la dimensión del arte y su micro poder de expresión, poniéndolo a salvo de la visión mesiánica y moderna -que despreciaba lo pequeño y contingente- pero sin perder de vista la ambición de todo arte de trascender la expresión individual y ser un gesto a la vez efímero y eterno, una contradicción no contradictoria. En directa vinculación con lo microutópico, se ubica la apropiación de Bourriaud de la idea de “intersticio” que toma de Marx⁷⁶, porque para el autor, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social; el intersticio es un espacio

⁷⁵ Aún cuando en *Estética relacional* Bourriaud señale algunas objeciones a Danto es notable la afinidad de este posicionamiento con lo que Danto llamó “arte posthistórico”; en ambos autores hay un deseo por correrse de las lecturas apocalípticas en relación con el arte. Véase: (Danto, 2003).

⁷⁶ El término “intersticio” fue usado por Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida.

para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes, integrado en el sistema global (Bourriaud, 2006).

Desde esta perspectiva, procurando la apertura al diálogo, las obras producen espacio-tiempos relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas y generan esquemas sociales alternativos, modelos críticos de construcción de las relaciones amistosas. La utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano. Como destaca Bourriaud, hoy “Parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores” (Bourriaud, 2006: 54) y se plantea aquí una opción frente a la utopía: la “Utopía de la proximidad”, como la condición de las obras seleccionadas por el autor, que a su juicio, burlan la cosificación del mundo imperante y se atreven a enaltecer los vínculos.

A mi juicio, es innegable la elocuencia de muchas de las afirmaciones de Bourriaud sobre el arte contemporáneo. Del mismo modo, resulta evidente el hecho de que su análisis es incompleto en otros aspectos que devienen conflictivos, los cuales son abordados a continuación.

En principio, el modo como el autor trata estos tópicos desde una ejemplificación resulta problemático⁷⁷ pues plantea la pregunta por la independencia teórica de la “estética relacional”; es así que la cuestión de la participación vuelve particularmente visibles los ambiguos lazos entre lo que se quiere decir y los ejemplos con que se lo dice. Así, cabe destacar lo conflictivo que resulta el uso que propone de los ejemplos. Su imprecisión en la caracterización y la mera enumeración de artistas, termina por configurar una suerte de redirección hacia esquemas de lecturas cerradas. La crítica a la tipología también resulta apropiada en virtud de que hay que preguntar ¿qué hace ser a una obra relacional?: ¿es el contacto entre el artista y su público o es la interacción que el artista genera, cuyo resultado es una práctica vista por un tercero? Varias de las obras analizadas por Bourriaud exploran lazos sociales preexistentes y los

⁷⁷ En relación con la tendencia a incorporar ejemplos de parte de quienes se disponen a exponer lecturas, apreciaciones, diagnósticos sobre el presente del arte, señalo que es notoria la necesidad de recurrir al ejemplo como sostén, evidencia, estructura de lo que se dice en un gesto que al parecer excedería la mera –valga la redundancia– ejemplificación para en cambio iluminar y fundar. Así, no sólo Bourriaud (en su *Estética relacional* y también en *Posproducción* y en *Radicante*) recurre a ejemplos sino como ya se indicó, Danto, Wajcman (2001) en su libro *El objeto del siglo*, Bauman (2007) en *Arte, líquido?*, y otros, que indicaría la importancia de pensar esta situación del actual escenario que excede lo consignado por Bourriaud y que como ya advertí, aún reconociendo sus peligros considero sumamente positiva la actual abolición del binomio teoría-práctica que suponía una supremacía de aquella respecto a esta última.

exponen de manera más o menos paródica o lúdica. De ello se desprende la consideración de que incluso algunos de los ejemplos esgrimidos por el autor, no serían estrictamente relacionales en la medida en que tales prácticas no suponen un contacto estrecho, vincular ni crítico entre el público y la propuesta en sí.

Es preciso señalar las objeciones que el alcance relacional ha recibido, donde autores como Ives Michaud (2007a) destacan en qué medida las estéticas participativas plantean una paradoja entre el efecto pensado por sus artistas, y lo que verdaderamente despiertan en los destinatarios, que debilitan la idea de participación propuesta⁷⁸. A este respecto Michaud formula sagazmente que:

Tenemos la extraña sensación de que el arte contemporáneo trabaja con muchísimo esfuerzo pero discretamente para hacer hermético el acceso a experiencias a fin de cuentas triviales y tan comunes como apretarle la mano a alguien, darle limosna a un mendigo, intercambiar una mirada con una mujer, mirar en el vacío, aburrirse o sufrir un ataque de risa primero comunicativa y después nerviosa (...) Existen los iniciados y los demás. (Michaud, 2007a: 40).

Es por eso que, como advierte Michaud en relación a la estética relacional de Bourriaud, hay que examinar el auténtico efecto que tiene este tipo de estéticas, ya que muchas veces se busca la interacción y se encuentra todo lo contrario. Así, el autor repara en esta paradoja del siguiente modo:

El artista realiza una instalación con la que los espectadores deben comunicar y entrar en interacción o participar en una transacción. El curador que organizó la exposición escogiendo a dicho artista pretende, también, ocasionar una situación de comunicación y hacer que la “institución” tome conciencia de la apuesta. El crítico que estructura la situación en su reflexión sobre la estética relacional está consciente también de contribuir a la toma de conciencia de la época como época de comunicación (...) Sin embargo, en todo esto, y al contrario de lo que todos los actores se imaginan, no hay ni la sombra de una reflexión sino solamente la expresión desnuda y *naïve* de una identidad contemporánea que tiene problemas de comunicación (...) en la noche de la inauguración, la charla común es la que gira alrededor de un dispositivo que nadie mira, que, en los días siguientes las máquinas están todas o casi todas

⁷⁸ En la misma dirección piensa Marc Jiménez al destacar que “Restablecer el contacto entre el público y la producción artística contemporánea era entonces el objetivo de la estética relacional. Al crear situaciones transaccionales interactivas, se hacía salir al arte de su gueto institucional y se terminaba con la sensación de exclusión de los espectadores, mantenidos al margen de una esfera muy especializada” (Jiménez, 2010: 171) y más adelante se pregunta en relación con las prácticas artísticas en las que está pensando Bourriaud en virtud de los ejemplos que analiza si no había contradicción entre el deseo de multiplicar las relaciones entre artistas y público y el confinamiento de la creación contemporánea a un espacio delimitado e institucionalizado.

averiadas, que nadie o casi nadie ha penetrado voluntariamente en la ambientación o instalación. (Michaud, 2007a: 166-167).

Resulta pertinente lo señalado por Michaud, en virtud de que muchas acciones del arte contemporáneo caen en la contradicción de que apuntan a la interacción y a la participación de los destinatarios, pero generan indiferencia o incredulidad; acciones poco transparentes en su conceptualismo, cuyas consignas no son interpretadas como el artista lo pretende.

En relación con el tema de esta tesis advierto que estas observaciones resultan fundamentales porque lo que plantean se pone de manifiesto en las poéticas de la memoria, es decir, en las distintas paradojas que surgen al momento de considerar la distancia entre las intenciones de los artistas, los gestos artísticos que éstos proponen y la experiencia que tienen de los mismos los destinatarios.

Desde otra perspectiva, retomando la impugnación de los usos de los ejemplos por parte de Bourriaud, acuerdo con la crítica británica Claire Bishop (2004) y su referencia al tema de la invocación de los ejemplos como un recorte, una decisión de “visualizar” que generaría el inconveniente de quedar “atados” a la teoría que Bourriaud intenta proponer. Según este planteo, los ejemplos no están ahí para ejemplificar sino como parte integrante de lo que se dice, derivando así en una nueva objeción: aquella que se desprende de la imposibilidad de que otros ejemplos se sumen o -como hace Bishop- seleccionar otros artistas que a su juicio representan mejor la cuestión de lo “relacional”. La mención de los ejemplos -escueta en la mayoría de los casos- implica que por disponer de tan poca información no se aprecie el punto de vista de Bourriaud, la razón por la que los considera *relacionales*. Asimismo, también cabe advertir si a la luz de estas consideraciones, no se vuelve algo redundante la expresión “arte relacional” en virtud de que todo el arte supone inexorablemente una relación con otros⁷⁹, aún cuando Bourriaud mismo se haya referido a este asunto, tal vez adelantándose a la objeción e intentando una respuesta a ella.

Junto con el llamado a la participación que se desprende de *Estética relacional* (concretamente desde los ejemplos mencionados por Bourriaud) es interesante pensar en

⁷⁹ Hal Foster dice al respecto: “Pero además, ¿qué arte, desde el Renacimiento por lo menos, *no* ha implicado la discursividad y la sociabilidad? Hay una diferencia de grados, es cierto, pero el énfasis, ¿no será redundante? Se corre incluso el riesgo de caer en un extraño formalismo de la discursividad y la sociabilidad, promovidas como fines en sí mismas. También la colaboración parece por momentos un bien en sí. (...) Una versión artística, quizás, de las ‘multitudes súbitas’, de la ‘gente que se encuentra con gente’, en términos de Tiravanija, como fin en sí mismo” (Foster, 2005: 5).

las formas de interacción que subyacen a la propuesta relacional según su propio creador. Bourriaud destaca que “El aura de las obras de arte se desplazó hacia su público” (Bourriaud, 2006: 70). El arte de hoy toma en cuenta en el proceso de trabajo la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir. “Una obra crea así, en el interior de su modo de producción, y luego en el momento de su exposición, una colectividad instantánea de espectadores-partícipes” (Bourriaud, 2006: 71). Esta apreciación es sin duda digna de mención, porque destaca la idea de acontecimiento estético que esta tesis busca reivindicar, que tiene que ver con acentuar la idea de experiencia en relación con el hecho artístico que tiene lugar.

Por su parte, Hal Foster considera que la *Estética relacional* abre muchas posibilidades, pero que presenta también varias aristas problemáticas⁸⁰, y subraya:

A veces, el arte relacional se propone como arte político a partir de una analogía endeble entre la obra abierta y la sociedad inclusiva, como si la mera incongruencia de la forma implicara la comunidad democrática, o como si la instalación no jerárquica presagiara un mundo igualitario. (Foster, 2005)⁸¹.

De este modo, *lo relacional* deviene un planteo de términos ingenuos que no tematiza la fisonomía real de las relaciones humanas en el escenario contemporáneo, atravesadas no por el consenso, la homogeneidad, la no problematicidad, sino por un antagonismo que es deseable que exista en las sociedades democráticas. Lo que para Rancière sería remplazar el consenso por el disenso, dar al disenso una voz (Rancière, 2010).

En relación con las obras de arte en las que está pensando, Bourriaud afirma:

Las obras de arte que me parecen dignas de interés hoy son aquellas que funcionan como intersticios, como espacios-tiempo regidos por una economía que está más allá de las reglas concernientes a la gestión de los públicos. Lo que nos llama la atención, en el trabajo de esta generación de artistas es, en primer lugar, la preocupación democrática que lo habita. (Bourriaud, 2006: 69).

⁸⁰ Para Bishop (2004), la obra de Bourriaud presupone al otro en términos demasiado “inclusivos”, situación que no se da en la vida real. En la obra de Tiravanija *Tomorrow is another day*, montada en 1996 en el *Kolnisher kunstverein*, que consiste en una réplica de su propio departamento en madera abierto las 24 hs al público, se hace alusión a que “cualquiera” puede tener acceso a la “obra” y usar el departamento como si fuera propio, pero como bien se pregunta Bishop hay que ver que no “cualquiera” podría efectivamente acceder al mismo. El arte relacional se pone a salvo de este tipo de exposición al estar en galerías de arte especializadas, lo que remite a la omnipotencia y hegemonía del mundo del arte a la que ya hice referencia. Sólo son “relacionales” desde un punto de vista nominativo.

⁸¹ Cabe observar que el tono de esta crítica tiene mucha vinculación con lo que Marc Jiménez y José Fernández Vega le objetan a Arthur Danto y al pluralismo que éste reivindica, señalado en esta sección.

Ante este posicionamiento cabe preguntar: ¿qué tipo de relaciones humanas generan los trabajos relacionales?, ¿tienen continuidad más allá del marco de excepcionalidad relacional que constituye el espacio museal?, ¿hasta qué punto la participación de los visitantes asegura el establecimiento de relaciones sociales?, ¿tiene cabida el disenso en el marco de esas relaciones? El propio Bourriaud adelantaría una suerte de respuesta a estas preguntas al señalar en *Estética relacional* lo siguiente:

Las prácticas artísticas relacionales son objeto de crítica reiterada, porque se limitan al espacio de las galerías y de los centros culturales, contradiciendo ese deseo de lo social que es la base de su sentido. Se les reprocha que niegan los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicar en un espacio alienado, en beneficio de una modelización ilusoria y elitista de las formas de lo social, porque se limita al medio del arte. (Bourriaud, 2006: 102).

Sin embargo, queda claro que el análisis de su estética relacional indefectiblemente conduce a la objeción frecuente de la que ha sido objeto: una forma suavizada de la crítica social. Una crítica al *tipo* de relación presente en las obras que dan cuenta de las estéticas relacionales, y a los lugares de emplazamiento de las mismas. Bourriaud reduce la producción de espacios de sociabilidad al espacio institucional. Estas experiencias se limitan al ámbito controlado del museo, y no ya al territorio público de las relaciones comunitarias. El *arte relacional* sería entonces un dispositivo formal generador de relaciones interpersonales a partir de instancias artísticas. A pesar de la insistencia del autor en afirmar su supuesto carácter crítico y político, las críticas en torno suyo no comparten tal punto de vista⁸².

Nunca se examina o cuestiona la calidad de las relaciones de la estética relacional, razón por la que merece indagarse el *tipo* de participación que plantea lo relacional, recuperando lo que Bishop sostuvo en relación a que si se tiene en cuenta el pensar un determinado efecto por parte del artista que ansía (con su obra) generar en

⁸² Lo que encuentro interesante es que a la recusación de los ejemplos propuestos por Bourriaud, le suceden posiciones críticas que plantean lecturas propias, las cuales tienen potencial como para iluminar y enriquecer la *Estética relacional*, según señalé en relación con los ejemplos expuestos por Bishop, y junto la recuperación del concepto de *antagonismo*. De acuerdo con la autora, la democracia como antagonismo se verifica de mejor modo en la obra de los dos artistas por ella propuestos (pero no considerados por Bourriaud) quienes, a su entender, establecen en sus trabajos relaciones que subrayan el papel de diálogo y la negociación sin aplastar esas relaciones en el contenido de la obra. Las relaciones que producen promueven inquietud e incomodidad. “Antes que pertenencia la obra reconoce la imposibilidad de una microtopía y mantiene en cambio una tensión entre los espectadores, los participantes y el contexto” (Bishop, 2004: 69).

otros sensaciones y experiencias, la centralidad está puesta de nuevo en el artista y no en el público. Tal aporía reclama la condición “paradojal” de muchas propuestas estéticas que dicen atender a la recepción y que en cambio plantean un arte hermético e inaccesible, según ya fuera advertido en esta sección.

Por otra parte, si no se tiene en cuenta legítimamente al público -tal como Hal Foster plantea- existe el riesgo de que el arte relacional se vuelva ilegible⁸³. Entonces, qué es lo que se supone que el espectador debe recoger de tales “experiencias” de creatividad -las cuales son esencialmente procesuales- es a menudo poco claro.

Así, estas consideraciones sobre lo relacional, permiten pensar de un modo más incisivo en sus alcances, en el lugar del receptor, pero también, en que no se vuelva al monopolio de las intenciones del artista, quien busca meramente efectos relacionales con sus prácticas para el impacto. Desde este lugar, es esencial que el espectador no sea sólo requerido para comer sopa o activar una escultura (alusión a las obras celebradas por Bourriaud) sino para ser un visitante reflexivo.

Cabe destacar entonces, que el tipo de participación que se infiere del planteo relacional no logra detenerse verdaderamente en la mirada del público (aún cuando se lo proponga explícitamente). La mirada se detiene en la perspectiva de los realizadores, de los artífices y de los efectos que éstos imaginan en el público⁸⁴; esta situación evidencia una falta de precisión de los alcances “relacionales” de lo relacional que requeriría mayor análisis⁸⁵; es decir, debería continuarse y enriquecerse lo sugerido por Bourriaud.

⁸³ “Lo que cuenta es el destinatario. También Bourriaud considera el arte en términos de ‘un conjunto de unidades a ser reactivadas por el espectador manipulador’. Se trata, en más de un sentido, de otra herencia de la provocación duchampiana pero ¿en qué momento esa ‘reactivación’ se vuelve una carga demasiado pesada para el espectador, y la prueba demasiado ambigua? Como en muchos intentos previos de implicar directamente al espectador (cierta pintura abstracta, cierto arte conceptual), existe el riesgo de que la obra se vuelva ilegible, reconvirtiendo al artista en la figura principal y el exégeta privilegiado de la obra. En muchos casos, ‘la muerte del autor’ no ha derivado en ‘el nacimiento del lector’, como quería Barthes, sino en el desconcierto del espectador” (Foster, 2005: 5).

⁸⁴ Se advierte que esto es abordado en los capítulos 3 y 4, en el análisis de manifestaciones artísticas concretas que exhiben lo aquí formulado.

⁸⁵ Cabe consignarse, lo que afirma Marc Jiménez (2010) en relación con el alcance relacional de lo relacional, que en la experiencia del arte contemporáneo se dio este paso; ya no estamos frente a obras sino instalados en la distracción. Numerosas instalaciones de arte contemporáneo envuelven al observador en el seno de dispositivos en los que tiene una experiencia flotante y borrosa que depende tanto de las intenciones del artista de su propio recorrido como espectador y de las intermitencias de su atención.”En relación con los medios de distracción, no se debe modificar un solo aspecto del pensamiento de Benjamin. Solamente habría que matizar la formulación: la “recepción en la distracción” se volvió interacción en la distracción estancia en una relación distraída” (Jiménez, 2010: 100) Ya hice referencia en la sección dos de este capítulo, en el tipo de acercamiento que los espectadores generan en relación con las obras, en la medida en que el público del arte, ávido de sorpresas y de experiencias inéditas, se perfila como un consumidor que desea permanentemente, que consume los productos de arte, parafraseando a Benjamin, en estado de distracción.

También el propio Bourriaud retoma, repiensa aspectos de lo relacional en su último libro *Radicante*.

Desde otro lugar, es reivindicable que la *Estética relacional* no quiera ser una teoría, que se exponga a los ejemplos; son varios los autores (Bishop, Jiménez entre otros) que reconocen como algo valioso en la propuesta de Bourriaud el hecho de que intente pensar desde la teoría lo que en el plano de la interacción ocurre con los artistas, que la teoría no aparezca escindida de la práctica.

Exponerse al presente es algo digno de mención a pesar de que encuentro acertada la crítica al optimismo político de Bourriaud, que a su pesar, lo acercaría a aspectos planteados por Danto. Sin embargo, cabe destacar que en *Radicante*, Bourriaud revisa muchas de las tesis de *Estética relacional* y *Postproducción* y el planteo descarta ciertos sesgos ingenuos de su optimismo.

A su vez, considero que su deseo de rescatar lo micro, lo contingente, y tratar de presentar alguna de las caras de lo contemporáneo, es por demás interesante. Insisto en el potencial de la estética relacional a partir del concepto “microutopía”, la conciencia de la fragilidad, pero a la vez, el ansia de permanencia que los lazos sociales tienen. Desde este lugar, el arte se propone asir, interrogar, recusando lecturas autocomplacientes sobre sí mismo, que caen inevitablemente en ontologías y esencialismos. Así, resta insistir en el deseo de Bourriaud de narrar el presente y atender a su vertiginosidad y a sus contradicciones; rescato su interés por continuar trazando recorridos —antes que proponer determinadas cartografías— que planteen el actual escenario bajo la metáfora del palimpsesto sobre el que se borra y a la vez se recupera lo consignado, pero siempre desde algo nuevo, críticas y críticas de la crítica. Ese es, a mi juicio, el enorme potencial de la estética relacional, se ve reflejado en la elaboración de elementos teóricos que se adapten al presente⁸⁶; buscando, -tal es la hipótesis de *Radicante* (2009)- mirar el mundo a través del arte y el arte a través del mundo.

Así, la intención de esta sección, de poner en consideración las lecturas que sobre el arte proponen Danto y Bourriaud, no apunta a la indagación de sus teorías sino a la mirada que ambos proponen respecto al arte presente, a cómo lo ven, cómo aquellas responden a los interrogantes señalados al comienzo de este capítulo. Retomando la cuestión pos apocalíptica señalada al comienzo, es importante mencionar que tales

⁸⁶ Cfr. “De dónde proceden los malentendidos que rodean al arte de la década del noventa sino de un déficit del discurso teórico. Esta pregunta planteada por Bourriaud era sin duda muy pertinente” (Jiménez, 2010: 168).

lecturas han puesto de manifiesto que el arte no murió, que hay presente, y por tanto, futuro para él; no obstante, debe atenderse a su radical mutación, a su fisonomía plural, y a cómo este nuevo estado del arte impacta naturalmente en el arte memorial.

Entonces, a propósito de la pregunta por el arte, que estructura en definitiva todas las preguntas que fueron formuladas al comienzo, recupero lo que indica Bourriaud cuando habla de resignar las *grandes* preguntas, y también las respuestas *utópicas*, evitando los esencialismos. Ya no se busca “cambiar” el mundo, sino establecer relaciones con los vecinos, “microutopías” concepto que aquí quise reivindicar, ya que habla del *pequeño gran poder del arte*⁸⁷.

Asimismo, quisiera destacar el título del último libro de Danto publicado en 2013 en español (su versión original en inglés es de 2012), *Qué es el arte*. Allí, insiste en la pregunta esencialista y enigmática: qué es el arte. Plantearla, presupone que haya respuesta a esta pregunta, al menos para Danto, quien siempre ha defendido una posición que -como él mismo reconoce- tiene elementos esencialistas y a la vez institucionalistas, que según se consignó, lo han enfrentado a objeciones y a constantes aclaraciones, a las que ya hice referencia. Acá simplemente destaco la pregunta ¿hay una respuesta a la pregunta de Danto?

Una forma de pensar el tema podría ser retomar el desenlace del Hippias, diálogo platónico donde se discute acerca de lo bello. Allí, Platón, con su tradicional método dialéctico aspiraba a la respuesta a la pregunta qué es x, en este caso: la belleza, procurando dar con su concepto, su definición. Hippias propuso que la definición de belleza apropiada podría ser decir que lo bello es una joven hermosa. Tal definición fue objetada por Platón quien le recordó a Hippias que no quería un ejemplo de belleza sino una definición, y que la suya, pecaba por defecto, ya que también resulta bella una marmita o un caballo. El diálogo concluye con un desenlace abierto, debido a que no lograron definir la belleza, por lo que Platón observa que “lo bello es difícil”.

Se podrían trasladar estas consideraciones al arte actual, en la medida en que la pregunta por el qué del arte es difícil; no obstante, a diferencia del planteo platónico que le objeta a Hippias aludir a ejemplos y no a una definición universal⁸⁸, considero que es

⁸⁷ Advierto que este posicionamiento permite entender el rol del arte como poética de memoria en la evocación de pasados límites desde un lugar central, de allí que estos señalamientos se retomen en el capítulo dos.

⁸⁸ Marc Jiménez (2010) señala que afirmar hoy que el arte es un concepto abierto y que sigue siendo indefinible suena en la actualidad a lugar común ya que la sorprendente elasticidad de la noción de arte se da hoy por sabida.

valioso intentar ver qué es el arte a través de los ejemplos, ya que desde ellos, se escurren “microperspectivas” de lo que el arte es; tal consideración permitiría a mi juicio identificar el desplazamiento conceptual que tiene lugar, pues supone desatender el mandato esencialista que dominó por siglos el escenario filosófico occidental, y que *mutatus mutandi* en algún sentido permanece en el planteo de Danto.

Los ejemplos delimitan un tipo de arte que los gesta, y al hacerlo, hablan del modo esencialmente desdefinido y plural del arte. Es desde los ejemplos, de los casos de arte en particular, que puede saberse más acerca del arte; por eso, esta tesis atiende al análisis de obras, ya que en estas, la pregunta *qué es el arte* atraviesa dichas *praxis*, aún sabiendo que no hay una única respuesta.

1.4 Reflexiones finales

Para finalizar, se advierte que este recorrido hizo hincapié en los desplazamientos que se dieron en el arte desde las vanguardias históricas debido a que las mismas, marcaron decididamente el arte posterior, desacralizándolo. El arte está hoy fuera de sí no hay medios específicos y no hay compartimentos estancos; la condición adjetivada que señalé, permite entender esta marca en la visión autorreflexiva, autocrítica, y este distanciamiento de lo que fueron por siglos los engranajes fundamentales del arte. Se está ante nuevas ontologías y la filosofía resulta fundamental para pensar en estos procesos, para proponer sentidos; pero también, esta se enfrenta a un proceso de autocrítica porque no se trata de exponer verdades, sino puntos de vista.

La profusión de textos sobre el arte en el transcurso de las últimas décadas demuestra una voluntad de volver a encontrar algunas referencias confiables en una coyuntura en que se ha perdido la brújula. De allí que valga preguntar: ¿cuál es entonces el presente del arte después del fin del arte? tal como se preguntaron los autores analizados en la sección 3⁸⁹.

En efecto, ya no se puede hablar desde una posición universal que involucre “todo el arte”, porque los diagnósticos analizados nos enfrentan al fin de los relatos

⁸⁹ En esta dirección Bourriaud afirma que “el fin del arte existe sólo en la perspectiva idealista de la historia. Podemos sin embargo retomar, con un dejo de ironía la fórmula de Hegel según la cual ‘el arte es para nosotros una cosa del pasado’ para transformarla en figura estilística: estemos disponibles para lo que suceda en el presente, que supera *a priori* nuestra facultad de entendimiento” (Bourriaud, 2006: 135).

utópicos y esto tiene una injerencia decisiva en lo que respecta al arte de la memoria, en la medida en que no se apunta al gran monumento sino a las distintas poéticas que se puedan proponer para mantener “presente” ese pasado. En virtud de lo dicho, también se desprende el hecho de que no se busca remitir a “todo el arte” que evoca la memoria, sino que las enunciaciones necesariamente parten de un lugar desde el cual son pronunciadas. En el caso de las poéticas de la memoria que se analizan en la segunda parte de la tesis, ellas muestran la necesidad de anclar el discurso a prácticas específicas.

Retomo entonces las preguntas con las que se inició el capítulo, y subrayo que si este concluyera con una alternativa sobre lo que el arte es, estaría negando lo postulado, ya que las preguntas no buscan regodearse con la solución al problema sino precisamente, plantearlo. Considero que el modo de transitar la elaboración de las mencionadas respuestas, es reconociendo el alcance aporético de algunas, y a la vez, en otros casos, reparando en el alcance perspectivista de las respuestas, lo que implicaría evitar respuestas esencialistas, como las que Danto formula o la que Platón demandaba en el *Hippias*, lo que supone pensar la filosofía desde este desplazamiento que evade, o procura hacerlo, los esencialismos.

Ante la pregunta ¿qué es el arte hoy? ¿se lo puede definir? es preciso decir que no hay una definición del arte, hay obras del arte; aquél, sólo podrá ser definido en la medida en que se admita que hay distintas definiciones; esa, sería su eventual definición. Ante la observación acerca de si acaso esta ausencia de reglas, de criterios para el arte, esta hibridez es un problema o una oportunidad, la respuesta es que es un problema y a la vez una oportunidad.

Ante la pregunta de si el arte debe asumir el legado vanguardista en el sentido de retomar la autocrítica del arte, respondo que, efectivamente, partir de lo que llamé la adjetivación de la vanguardia, permite mostrar que el arte hoy es autorreferencial y autocrítico, porque recupera la crítica al arte como institución que las vanguardias provocaron.

Ante el peligro formulado del hermetismo conceptual, el mismo no se ha minimizado, pero se ha destacado el rol fundamental que tienen los destinatarios para establecer críticamente si consideran elocuente, valioso lo que tienen al frente; se busca que éstos puedan transitar por un *acontecimiento estético* lo que supone la experiencia del arte en términos de vivencia crítica.

Ante el desconcierto de que determinados objetos puedan ser arte, pienso que el arte es espejo de una época, “arte es todo aquello que los hombres llaman arte”, según advierte Formaggio, y que no quiere -parafraseando a Bourriaud- cambiar el mundo, aunque sí establecer relaciones con los vecinos, lo que habla del pequeño gran poder del arte y de su impacto en las consideraciones sobre las poéticas de memoria que se trabajan en la segunda parte de esta tesis.

CAPÍTULO 2

2. Retóricas de lo irrepresentable: El arte después de Auschwitz

El pasado traumático ¿admite una representación artística?, ¿son representables estéticamente los pasados considerados límites?, en caso de que lo sean, ¿cómo se los puede representar?, ¿cómo enfrenta el arte la imposibilidad que acecha a la representación? ¿logra el arte representar el pasado o tan sólo lo recorre, transita sus bordes?, ¿son todas las poéticas de la memoria iguales en elocuencia?, ¿cómo generar poéticas de memoria que se planteen no sólo mirar al presente sino también al futuro?, ¿por qué la afirmación de Adorno acerca de la imposibilidad del arte después de Auschwitz devino *dictum*?, ¿cómo es *posible* representar lo irrepresentable? Estos interrogantes han sido planteados con insistencia.

El objetivo principal del capítulo es mostrar que el Holocausto es representable a través del arte, pero que es imprescindible no eludir la condición límite del acontecimiento y reconocer la necesidad de elaborarlo y a la vez, que tal mediación nunca va a agotar su vastedad. Por eso, los interrogantes arriba señalados, operan en cierto modo como el eje por donde pensar el acontecimiento y su representación artística.

Considero relevante preguntar por la representación, y en qué medida la condición límite del acontecimiento rebasa los criterios tradicionales de referirlo, por lo que el arte debe trabajar reparando en esta dificultad proponiendo formas posibles y alternativas a las canónicas con las que aludirlo, y a su vez, se advierte ese recurso a lo irrepresentable como *locus* con el que, paradójicamente, llevar a cabo una representación.

A mi juicio, la consideración de los casos de análisis de manifestaciones artísticas puntuales, exhibe formas en que se puede desafiar la inexpresabilidad; por eso, en la segunda parte de esta tesis se trabajan artefactos estéticos que encuentro elocuentes en tanto cristalizan y proponen una poética para evocar lo inenarrable del acontecimiento. Por eso, este capítulo se ocupa en primer lugar de presentar las discusiones sobre cómo representar el Holocausto tomando este acontecimiento, según ya se advirtió, como aquel que opera en tanto metáfora del mal, cuyas discusiones permiten ser extrapoladas a otros pasados para pensarlos.

Luego, se aborda el controversial *dictum* de Adorno por su injerencia en las discusiones estéticas sobre la evocación de un pasado de esa magnitud. Finalmente, se destaca en qué medida la noción de memoria permite entender que el arte como memoria puede desafiar el *dictum* de lo irrepresentable pero también, que es preciso reconocer su particular condición.

Respecto a las discusiones teóricas sobre la irrepresentabilidad del Holocausto hay entonces tres esferas que es posible delimitar:

- 1- la autobiográfica, conformada por los testigos y la narración de sus experiencias;
- 2- las discusiones historiográficas;
- 3- las transdisciplinarias que van desde filosofía, la psicología, la ética, la antropología, entre otras. Esta esfera involucra a las poéticas, es decir, las reconstrucciones a través del cine, el arte, la arquitectura, la literatura.

Este capítulo se centra en el punto 3, particularmente en las poéticas que el arte pone en juego y expone un recorrido por distintos registros en torno a lo irrepresentable del acontecimiento, por lo que aborda una selección de narraciones testimoniales que instalaron lo aporético del acontecimiento; luego, remite a las segundas generaciones y su modo de remitir a aquél. Asimismo, analiza el impacto que generó el *dictum* de Adorno, sus derivas e interpretaciones desde la consideración de lecturas y producciones artísticas como la historieta, el cine, la fotografía.

Finalmente, indaga y explora la memoria, su fisonomía abordada desde el arte, en virtud de que esta tesis considera “representable” el Holocausto desde una poética que entiende el arte como memoria, la memoria como arte.

2.1. Silencio e irrepresentabilidad

Es preciso advertir que la irrepresentabilidad del Holocausto (aquí abordada atendiendo a los aspectos artísticos, lo que explica el interés de poner en consideración el *dictum* adorniano), fue tematizada inicialmente por los sobrevivientes en sus narraciones, donde éstos aludieron a las aporías en torno a la representación de una experiencia traumática como la que atravesaron en los campos⁹⁰.

⁹⁰ Luego, hubo un interés por poner en palabras y discutir el Holocausto desde la propia discusión acerca de los límites del concepto “representación”, que fue el gran convocado en tales discusiones.

Las llamadas “retóricas de la inexpresabilidad o del silencio” se encuentran en los relatos de las víctimas, quienes no lograban ponerle palabras a lo vivido, y que además, tenían la convicción de que esas palabras no representaban la vastedad del acontecimiento, dejando de manifiesto lo fuera de escala de éste y, a la vez, la obsolescencia del recurso para representarlo, el lenguaje, la poesía y la literatura, el arte, la historia, la psicología, de allí los alcances transdisciplinarios de las discusiones.

En este sentido, numerosos autores recurrieron a las agudas reflexiones de Walter Benjamin sobre la imposibilidad de narrar lo experimentado por los soldados durante la Primera Guerra Mundial, y a la distinción que el autor estableció entre *Erlebnis* y *Erfahrung* (La Capra, 2006), (Sarlo, 2005), donde la diferencia entre ambos vocablos que remiten a la experiencia, es la distinción entre la experiencia en sí misma y el lenguaje. En *Experiencia y pobreza*, Benjamin (1973) define el fenómeno de pobreza de experiencia desde el colapso que significó la Primera Guerra Mundial, que dejó a una generación sin palabras para explicar la crudeza de los enfrentamientos, la devastación del paisaje, o el sentido de los acontecimientos como un desafío si lo que se pretende es reproducir esa experiencia en un relato.

Con la guerra mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no ha sido detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales significaron un castigo tan severo como el infligido por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano. (Benjamin, 1991: 112).

Benjamin anticipó el destino de la narración como el modo de cristalizar una experiencia imposible, exhibiendo la inexorable mediación, a la vez que los recursos constructivos que involucran todo testimonio. Beatriz Sarlo (2005) indica en su libro *Tiempo pasado*, que la narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. Por eso, la autora remarca que no hay testimonio sin experiencia pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje

libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido. "la narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su comienzo por el paso del tiempo) sino la de su recuerdo" (Sarlo, 2005:29)⁹¹.

En directa vinculación con el trauma y lo inenarrable sobre lo que reflexiona Benjamin a propósito de la Primera Guerra Mundial, se advierte que el aspecto inexpresable presente en la tarea de representar el Holocausto, únicos testigos y narradores del acontecimiento, para los cuales la urgencia de narrar su experiencia, devino deber de memoria⁹². Así, existen numerosas narraciones autobiográficas⁹³ que procuran responder al mandato de memoria, a la vez que dan cuenta de lo imposible de su experiencia. Imre Kertesz, Jean Améry, Robert Antelme, Simon Wiesenthal, Bruno Bettelheim, Elie Wiesel, Charlotte Delbo son algunos nombres, tan solo algunos⁹⁴.

La urgencia por dar testimonio tiene que ver con el apremio y la obligación que surgía entre los sobrevivientes. Sarah Berkowitz, sobreviviente de Auschwitz, señala: "deber de memoria: el silencio es un verdadero crimen contra la humanidad" (Berkowitz en: Todorov, 1993: 262). El deber de memoria expone la alusión evocativa de quienes no pueden hablar. Sin saber aún acerca de su destino, Anna Frank escribía en su diario el 19 de noviembre de 1942 desde el Anexo: "En mi cama, bien abrigada,

⁹¹ Es interesante reparar en el hiato entre el pasado y su representación, lo que explica que evocar el primero sea necesariamente una acción en presente. Destaco el modo como Alain Finkielkraut comienza su texto *La memoria vana* (Finkielkraut, 1990) con una anécdota de Charles Péguy en donde éste relata la visita de un joven de dieciocho años que fue a preguntarles del caso Dreyfus. "Era tan dócil...Llevaba el sombrero en la mano. Lo hacía girar entre los dedos. Me escuchaba, me escuchaba. Se bebía mis palabras. Se informaba, aprendía. Por desgracia, aprendía historia. Se instruía. Jamás comprendí tan bien como entonces, con la instantaneidad de un fogonazo, qué era la historia, y el abismo infranqueable que existe, que se abre entre el acontecimiento real y el acontecimiento histórico; la incompatibilidad total, absoluta; la extrañeza total, la incomunicación, la inconmensurabilidad; literalmente la ausencia de un posible baremo común" (Péguy en Finkielkraut, 1990: 11).

⁹² Josefina Bustillo afirma que en los sobrevivientes de los campos de exterminio junto a la necesidad de memoria emerge el *deber* de memoria que focaliza su atención en el futuro, para que no se olvide, para que dicho pasado no vuelva a repetirse jamás. Cfr. (Cuesta Bustillo, 1998). Por su parte, la psicoanalista Dora Laub destaca que "Los sobrevivientes no sólo tenían que sobrevivir para que pudieran contar su historia ; también tienen que contar su historia para poder sobrevivir" (Laub en van Alphen, 1997:151, la traducción es mía).

⁹³ Merece destacarse la contribución del libro de Annette Wieviorka publicado en 1998 (Wieviorka, 2006) sobre el rol de los testimonios; la autora denomina "era del testigo" al período que se inicia en los sesenta, desde el juicio de Eichmann en Jerusalén y la emergencia de numerosas narraciones de sobrevivientes.

⁹⁴ Respecto a la importancia de los testimonios señala Saúl Friedlander "Los testimonios de las víctimas no pueden iluminar la dinámica interna de las persecuciones y exterminios nazis pero si pueden poner la conducta nazi en su cabal perspectiva, describir el encuentro cara a cara de los perpetradores con las víctimas durante las persecuciones, las deportaciones y asesinatos. Pero principalmente el testimonio de las víctimas son nuestra única fuente para la historia de su propia muerte y su senda a la destrucción. El testimonio de las víctimas evoca a su manera caóticamente la profundidad de su terror, de su desesperación, apática resignación y total incomprensión"(Friedlander, 2000: 15).

me siento culpable cuando pienso en las amigas que más quería, arrancadas de sus hogares y caídas en el infierno” (Frank, 1985:55). Por su parte, Primo Levi propuso las voces de los hundidos, incapaces de tomar la palabra, como las únicas que podían dar cuenta hasta sus últimas consecuencias de la *Solución Final*. En este sentido, la inexpresabilidad se transforma en un *locus* reiterado.

A su vez, existe en muchos testimonios el reparo en la insuficiencia de ese intento, de esa memoria, de esa palabra. Jean Améry destaca:

Quien ha sido torturado lo sigue estando... quien ha sufrido el tormento no podrá ya encontrar lugar en el mundo, la maldición de la impotencia no se extingue jamás. La fe en la humanidad, tambaleante ya con la primera bofetada, demolida por la tortura luego, no se recupera jamás. (Améry en: Todorov, 1993: 22).

Es un reto al lenguaje, a los modos en que éste puede narrar una experiencia lo que es interpelado por el acontecimiento. Dominick La Capra afirma que el Holocausto “es una realidad que fue más allá de los poderes de imaginación y conceptualización, y las víctimas mismas no podían a veces creer lo que estaban pasando u observando. Planteaba problemas de ‘representación’ en el momento que ocurría, y sigue planteando problemas hoy” (La Capra, 2008: 220)⁹⁵.

En su artículo “Palabras que hacen vivir: comentarios sobre el lenguaje en las narraciones de deportación” Karla Grierson se refiere al lenguaje que resulta vaciado por la experiencia concentracionaria y cita a la sobreviviente Charlotte Delbo “aquí fuera del tiempo bajo un sol anterior a la creación, los ojos palidecen. Los ojos se apagan. Los labios mueren /.../ las palabras todas están desde hace largo tiempo marchitas /.../ las palabras están desde hace largo tiempo descoloridas” (Grierson, 2001: 120).

Esta investigación se detiene en las narraciones de Primo Levi y Jorge Semprún en la medida en que las mismas, reparan en la aporía en torno a lo irrepresentable, y en virtud de que sus escritos cristalizan la importancia de la mediación y de los recursos involucrados en la construcción de la memoria. La pregunta por lo imposible de la

⁹⁵ En *Imágenes pese a todo* Georges Didi-Huberman (2004), indica en relación con el rol del testimonio: “Si insisto en estas líneas en la expresión *pese a todo* es porque cada fragmento existente de imágenes, de palabras o de escritos es arrancado a un fondo de *imposible*. Dar testimonio significa explicar *pese a todo* lo que es *imposible* explicar del todo. Ahora bien, lo imposible pasa a desdoblarse cuando a la dificultad de explicar se le añade además la dificultad de ser entendido” (Huberman, 2004: 158).

representación atraviesa las narraciones testimoniales y se manifiesta en todo intento de representar un acontecimiento de estas dimensiones: ¿cómo expresar con palabras de este mundo? Primo Levi, y Jorge Semprún ofrecen a mi juicio, una valiosa alternativa a la encrucijada que plantea el interrogante. Por ello, se exponen a continuación aspectos involucrados con el desafío de lo inexpresable presentes en el *corpus* que encierran las narraciones de ambos autores, las cuales, son analizadas desde la remisión a citas textuales.

“Existe Auschwitz, no existe Dios” sentenció Levi⁹⁶, sobreviviente de ese campo de concentración, quien después de escribir sus experiencias en tres libros se suicidó el 11 de abril de 1987.

En relación con la condición intransferible de esa experiencia, Levi afirma:

Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre. En un instante, con intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo. Más abajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. (Levi, 1995: 28).

Para Levi (2000), el sinsentido abruma toda posible capacidad de comprensión⁹⁷, y reitera el rol de los testigos como el de aquellos que deben dar voz a los que no pueden darla⁹⁸.

Nosotros, los sobrevivientes no somos los verdaderos testigos. Esta es una noción perturbadora y de la que tuve conciencia poco a poco leyendo los recuerdos de los otros y releendo los míos con varios años de distancia. Nosotros, los sobrevivientes somos una minoría no solo exigua sino anormal,

⁹⁶ Cabe destacar que Levi escribió *Si esto es un hombre* en 1946, pero recién fue publicado en 1956; por su parte, *La tregua* fue publicada en 1963 y *Los hundidos y los salvados* en 1986.

⁹⁷ En los *Los Hundidos y los salvados*, define la acción de comprender como simplificar, es decir, reducir a un esquema lo cognoscible mediante el lenguaje y el pensamiento conceptual, pero ¿es posible reducir a un esquema un fenómeno como el Holocausto? Levi advierte sobre una tendencia a simplificar la historia, consistente en la reducción a principios maniqueos, que liman las asperezas de toda complejidad. La incomprendibilidad del universo concentracionario deriva de lo indescifrable de la ambigüedad humana, que puede volver a permitir el horror que ha perpetrado en el pasado; la naturaleza humana según Levi es moldeable en función de la situación la que vive, es por tanto un error tratar de concebir al hombre como monolítico, siempre coherente consigo mismo, pues por el contrario se trata de una criatura confusa.

⁹⁸ Giorgio Agamben, en *Lo que queda de Auschwitz* (2002) desarrolla de manera ejemplar esta paradoja en torno al análisis del “musulmán”, una figura fronteriza de los campos de exterminio. Los “musulmanes” se caracterizaban por el embotamiento total de sus sentidos: se hacían indiferentes a su propia suerte y dejaban de hablar. Por ese motivo, se los llamó “cadáveres ambulantes”. Agamben, siguiendo las reflexiones de Primo Levi en *Si esto es un hombre*, define al “musulmán” como el único testigo auténtico de la Shoá y –al mismo tiempo– destaca que su rasgo más característico era su incapacidad de hablar.

somos aquellos que gracias a la prevaricación, la habilidad o la suerte, no tocaron el fondo. Quienes lo hicieron, quienes vieron la Gorgona no volvieron para contarlo o volvieron mudos porque son ellos los musulmanes, los tragados, los testigos integrales. (Levi, 1998:271)⁹⁹.

A propósito de la incredulidad y desorientación en torno a esa experiencia imposible que es la experiencia de los *Lagers*, Levi cuenta que un compañero de *Kommando* Químico llamado Clausner, en el fondo de la escudilla donde todos los prisioneros grababan su nombre o el número que les tatuaban en el brazo cuando ingresaban a Auschwitz-Birkenau, él escribió: *Ne pas chercher à comprendre* (Levi, 1995:110).

Así, las aporías en torno a la inexpresabilidad emergen inicialmente entre los sobrevivientes, y se instalan en las tentativas de elaborar su experiencia; a mi juicio, persiste también en los intentos de representar el acontecimiento desde las estrategias poéticas, las cuales, son intentos anacrónicos, subjetivos, parciales, de captar una dimensión del Holocausto, pero que naturalmente no pueden agotar su costado inenarrable.

Ambos elementos fueron considerados por Levi en su literatura, de un lado, la consideración en torno a la inevitable anacronía y parcialidad de la memoria, del otro, la tentativa de esas narraciones de poner en palabras esa experiencia, del valor de ese esfuerzo, y también, la persistencia omnisciente de lo inexpresable.

En relación con la obra de Levi, hay entonces fragmentos que acentúan el primer aspecto señalado, acerca de la mediación temporal y la singular estructura de la memoria; se destaca la atención de Levi a este respecto al subrayar: “El tiempo transcurrido ha permitido la decantación, proceso normal y deseable que otorga la perspectiva y el claroscuro sólo posibles de percibir decenios después de acaecidos los hechos” (Levi, 1995:18). Cabe destacar también, su parecer respecto a la memoria:

⁹⁹ Levi refiere las palabras de un SS en Auschwitz: “De cualquier manera que termine esta guerra ya la hemos ganado contra ustedes, ninguno de ustedes quedará para dar testimonio, e incluso si alguno sobrevive, el mundo no les creerá: habrá tal vez sospechas, discusiones, investigaciones de historiadores, pero no habrá certezas porque junto a ustedes nosotros destruiremos las pruebas. Y si por azar alguna prueba y alguno de ustedes sobrevive, todo el mundo dirá que los acontecimientos que ustedes cuentan son demasiado monstruosos para que se pueda creer en ellos se dirá que se trata de exageraciones de la propaganda de los aliados” (Levi, 1998: 294).

La memoria humana es un instrumento maravilloso pero falaz. Es una verdad sabida y no solo por los psicólogos sino por cualquiera que haya dedicado alguna atención al comportamiento de los que lo rodean o a su propio comportamiento. Los recuerdos que en nosotros yacen, no están grabados sobre piedra; no sólo tienden a borrarse con los años sino que, con frecuencia, se modifican o incluso aumentan literalmente incorporando facetas extrañas. (Levi, 1995:21).

Sobre lo inenarrable de la experiencia, en relación con su persistencia como trauma, reincidente a su pesar, es interesante tener en cuenta el desenlace de *La tregua*. Allí Levi escribe:

Llegué a Turín el 19 de octubre, después de treinta y cinco días de viaje (...) Encontré una cama ancha y limpia, que por las noches (instante de terror) cedía blandamente a mi peso. Pero sólo después de muchos meses fue desapareciendo mi costumbre de andar con la mirada fija en el suelo, como buscando algo que comer o meterme en el bolsillo apresuradamente para cambiarlo por pan; y no ha dejado de visitarme, a intervalos unas veces espaciados y otras continuos, un sueño lleno de espanto (...) Estoy a la mesa con mi familia, o con mis amigos, o trabajando, o en una campiña verde: en un ambiente plácido y distendido, aparentemente lejos de toda tensión y todo dolor; y sin embargo experimento una angustia sutil y profunda, la sensación definida de una amenaza que se aproxima. Y, efectivamente, al ir avanzando el sueño, poco a poco o brutalmente, cada vez de modo diferente, todo cae y se deshace a mi alrededor, el decorado, las paredes, la gente; y la angustia se hace más intensa y más precisa. Todo se ha vuelto un caos: estoy solo en el centro de una nada gris y turbia, y precisamente sé lo que quiere decir, y también se lo que he sabido siempre estoy otra vez en el Lager, y nada de lo que había fuera del Lager era verdad. (Levi, 1988: 211)¹⁰⁰.

Los fragmentos reproducidos de las obras de Levi muestran en qué medida la paradoja sobre la irrepresentabilidad del acontecimiento sobrevuela como una advertencia, como un límite, como el confín de lo pensable. Considero que en Levi se impone el tono de la imposibilidad de hacer frente a la representación de lo imposible, planteando una clara diferencia con Semprún, quien a pesar de reparar en lo imposible, destaca también la importancia del *modo* de evocación, del *modo* de construcción de esa memoria.

Jorge Semprún no era judío sino que fue apresado como preso político; publicó su testimonio *La escritura o la vida* en 1994, muchos años después de su experiencia

¹⁰⁰ Se ha hecho hincapié en el escepticismo de algunos sobrevivientes hacia el testimonio que se ve cristalizado en su tendencia suicida (Sarlo, 2005). Los suicidios de Levi y de Améry –entre otros– exhibirían su reticencia a creer en la potencia sanadora del testimonio y destacan la condición imposible de esa memoria.

concentracionaria en Buchenwald porque para él, en aquel entonces, fue imprescindible optar entre la escritura o la vida. Al igual que ocurre con las narraciones de Levi, subyace en Semprún la aporía de lo inexpresable del acontecimiento. La cita de Semprún que a continuación se transcribe, podría articularse con el desenlace de *La tregua* de Levi arriba citado.

Extraño olor en verdad obsesivo. Bastaría con cerrar los ojos aún hoy. Bastaría no con un esfuerzo, sino todo lo contrario, bastaría con una distracción de la memoria, atiborrada de futilidades, de dichas insignificantes para que reapareciera. Bastaría con distraerse de la opacidad insípida de las cosas de la vida (...) Bastaría con un instante de auténtica distracción del propio ser, del prójimo, del mundo: instante de no deseo, de quietud, de más acá de la vida, en el que podría aflorar la verdad de ese acontecimiento antiguo, originario donde flotaría lo antiguo, el extraño olor sobre la colina del Ettersberg, patria extranjera a la que siempre acabo volviendo. (Semprún, 1998:18).

La cita exhibe lo intransmisible de la memoria de ese acontecimiento, memoria en presente que acecha a los sobrevivientes a su pesar, la dimensión del trauma. Están presentes en Semprún los mismos aspectos señalados a propósito de Levi que tienen que ver con lo inenarrable.

Por otra parte, el autor hace hincapié en el modo de ser de la representación, su alusión al pasado, la cual resigna la utopía imposible de una presentación total, representar supone para él, entender la representación como creación.

Uno de los dos epígrafes que dan inicio a *La escritura o la vida* es de Maurice Blanchot, quien sostiene esta forma de concebir la rememoración: “Quien pretenda recordar ha de entregarse al olvido, a ese peligro que es el olvido absoluto y a ese hermoso azar en el que se transforma entonces el recuerdo”. El recuerdo, es construcción y azar, tal es el dinamismo de la memoria, pero también, persiste como en Levi la sombra de lo que fue y sobre lo que no hay palabras para referirlo, la advertencia de lo fútil del intento, que convive con la necesidad de hacer memoria.

La narración de Semprún intenta remontarse a los días que siguieron a la liberación por parte de los aliados del campo de Buchenwald, el 11 de abril de 1945. Se refiere a los pájaros, que ya no visitan los campos a causa del olor expedido por el humo de las chimeneas del crematorio y afirma: “Pero de este humo de aquí no obstante (los tres oficiales que aparecieron en la liberación de Buchenwald) nada saben. Y nunca sabrán nada de verdad. Ni supieron éstos aquél día. Ni todos los demás desde entonces.

Nunca sabrán, no pueden imaginarlo, por muy buenas intenciones que tengan” (Semprún, 1998: 23).

En relación con el *modo* como referir esa experiencia, con la desproporción entre lo abrumador de esa experiencia y lo limitado de su relato, Semprún agrega:

Se necesitarían horas, temporadas enteras, la eternidad del relato para poder dar cuenta de una forma aproximada (...) ¿pero se puede contar? ¿podrá contarse alguna vez? (...) No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esa sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación (...) Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. (Semprún, 1998: 25)¹⁰¹.

Como lo ponen de manifiesto los fragmentos reproducidos de Levi y Semprún, el fantasma de lo inexpresable se hace presente, aun cuando se insista en construir modos de referirlo. Es esta paradoja la que es un tema en sí mismo según lo exhiben las narraciones. Lo irrepresentable según la lectura que propone esta tesis de la sentencia de Adorno, plantea una tensión entre las necesarias tentativas pero a la vez lo limitado de tales intentos.

A este respecto, y desde su narración autobiográfica Semprún señala: “Es verdad que todo se vuelve caótico cuando esa angustia reaparece. Uno se encuentra en el centro de un torbellino (...) al alcance de la mano, esta certidumbre: nada es verdad sino el campo (...) nada es verdad sino el humo del crematorio de Buchenwald” (Semprún, 1998: 254).

Asimismo, se pregunta sobre la posibilidad de representación de lo ocurrido en los campos de concentración, y su respuesta arroja luz a esta problemática, al celebrar la idea de mediación o artificio. Encuentro elocuente esta forma de concebir la memoria y la necesidad de desplegar poéticas con las que hacer frente a lo irrepresentable. Este es el lugar que pretendo asignarle al arte en la medida en que puede desafiar lo irrepresentable. Merece destacarse una conversación que reproduce Semprún con su

¹⁰¹ Cfr. “¿En cuanto a la manera de contar? Cada cual hace lo que puede, cada cual cuenta como puede. Hay testimonios directos brutales, hay otros relatos de ficción, donde se trata de transmitir esa experiencia. Pero todos saben que hay un margen de inexpresable que no se puede colmar en ninguna forma, un margen de experiencia intransmisible” (Semprún en Barret Ducrocq, 2002: 208).

compañero de campo, Ives Darriet, acerca de cómo habrían de contarse las experiencias para que se las comprendiera. A continuación, reproduzco algunos fragmentos que considero centrales en su *modo* de pensar la tensión dialéctica representable-irrepresentable:

Asiento con la cabeza, es una buena pregunta, una de las buenas preguntas. – No es ése el problema, exclama otro enseguida. El verdadero problema no estriba en contar, cualesquiera que fueran las dificultades sino en escuchar... ¿estarán dispuestos a escuchar nuestras historias, incluso si las contamos bien? Así pues, no soy el único que plantea esa pregunta. Hay que decir que cae por su propio peso. Pero enseguida reina la confusión. Cada cual tiene algo que decir. No voy a poder transcribir la conversación correctamente, indicando los participantes. -¿qué quiere decir “bien contadas”-salta indignado uno ¡Hay que decir las cosas como son, sin artificios!

Se trata de una afirmación perentoria que parece probar la mayoría de los frutos repatriados presentes. De los futuros narradores posibles. Entonces intervengo para decir lo que me parece una evidencia. Contar bien significa: de manera que sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! (...) Trato de precisar mi pensamiento. Bueno, escuchad, La verdad que tenemos que decir (en el supuesto de que tengamos ganas, ¡muchos son los que no las tendrán jamás) no resulta fácilmente creíble... Resulta incluso inimaginable (...) ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco de artificio! (Semprún, 1998:140-141).

Esta forma de transitar el pasado es digna de mención ya que concibe la reelaboración como una fase fundamental en lo que respecta al acto rememorativo.

Me imagino que habrá testimonios en abundancia... Valdrán lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia... Y luego habrá documentos... Más tarde, los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras muy eruditas... Todo se dirá, constará en ellas... Todo será verdad... salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprendiva que sea (...) El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible... O mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria. (Semprún, 1998: 141)¹⁰².

¹⁰² Cfr. “Están los obstáculos de todo tipo para la escritura. Algunos, puramente literarios. Pues no pretendo un mero testimonio. De entrada quiero evitarlo, evitarme la enumeración de los sufrimientos y los horrores. De todos modos, siempre habrá alguno que lo intente (...) Por otra parte me siento incapaz hoy de imaginar una estructura novelesca en tercera persona. (...) Necesito pues un “yo” de la narración que se haya alimentado de mi propia vivencia (...) capaz de insertar en ella lo imaginario, la ficción. Una ficción que sería tan ilustrativa como la verdad por supuesto. Que contribuiría a que la realidad pareciera real, a que la verdad fuera verosímil” (Semprún, 1998: 143).

En este sentido, Semprún cuenta un episodio que destaca la importancia de elaborar el recuerdo y cómo las narraciones testimoniales que van tras una memoria total fracasan por no poder resucitar el pasado con su descripción detallada pero vacía para quienes no vivieron el acontecimiento. Es la diferencia entre el testimonio en tanto expresión de una experiencia, como intento catártico del hecho traumático, y el testimonio que ensaya modos posibles de construir el pasado para que otros lo comprendan, para volverlo comunicable.

Manuel A era un superviviente. Un aparecido, como yo. Me contaba su vida en Mathausen (...) pero yo no reconocía nada, no me identificaba (...) Era desordenado, confuso, demasiado prolijo, se empantanaba en los detalles, carecía de visión de conjunto, todo lo contemplaba bajo el mismo prisma, lo enfocaba de la misma manera. (Semprún, 1998: 258).

El testimonio de Manuel A. era en efecto un testimonio en estado bruto, en suma: un revoltillo de imágenes. Aquel abarrotado mundo de Funes el memorioso en el que no había sino detalles, casi inmediatos que impedían según expresa Borges, que Funes pueda pensar, pues pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer, elaborar.

La historiadora Régine Robin, en su libro *La memoria saturada* (2012) cita el mismo pasaje de la obra de Semprún donde alude al contraste entre su testimonio y el de Manuel A. y se refiere a Semprún como “meta testigo”¹⁰³ en la medida en que el suyo es un testimonio que se sirve de la ficción para combatir lo irrepresentable. La autora reproduce una pregunta que le hicieron a Semprún acerca de si él podía “hacer literatura” con el Holocausto, a la que Semprún responde que la cuestión iba a plantearse cada vez más porque con el tiempo, habría cada vez menos testimonios directos que hasta los jóvenes judíos deportados a la edad de diez o quince años pronto iban a desaparecer; y si se sigue escribiendo sobre los campos, sobre la deportación será cada vez más en forma de ficción (Robin, 2012: 298)¹⁰⁴.

¹⁰³ Cfr. “Tal vez sea posible admitir ese testimonio diferido, traducido, que por otra parte viene en la poesía escrita en la lengua de los verdugos, lengua que se quiebra, que se rompe, que se vuelve irreconocible, o en la lengua casi desaparecida de las víctimas. Pero el problema se vuelve más complejo cuando uno se enfrenta con la prosa no directamente testimonial, con la literatura. Con la obra de Jorge Semprún, con su escritura híbrida, ni novelesca ni totalmente testimonial” (Robin, 2012:297).

¹⁰⁴ En esta discusión acerca de quiénes pueden ser testigos Robin hace referencia al caso de Paul Celan y a cómo situarlo, ya que él no conoció los campos de exterminio, porque estuvo detenido en un campo de trabajo. En su poesía, se deja ver el impacto del trauma de la desaparición no solo de sus padres sino de los seis millones de judíos. “Para Alexis Nouss, Celan sustituye una praxis por una poética del testimonio,

No obstante, Robin destaca que la ficción no tiene buena prensa en este campo¹⁰⁵ y se refiere puntualmente a Berel Lang¹⁰⁶, uno de los pensadores que criticaron recurrir a la ficción para representar el Holocausto. Para éste, la relación entre los medios de la ficción y los de la adecuación a lo real del pasado, rechina en virtud de una “fricción moral” entre ambos que no puede encontrar una solución. La literatura requiere una figuración y una personalización de los sujetos, una individualización de los personajes, una subjetivación del discurso, mientras que en el Holocausto nos enfrentamos con una muerte anónima, objetiva, impersonal.

Volviendo a la poética de la memoria del Holocausto que propone Semprún, reivindico esta visión espiralada, dialéctica, que envuelve su descripción en torno a la imposibilidad de representar lo ocurrido en el Holocausto. Considero que toda aproximación poética en torno a los pasados límites debe tenerla en cuenta porque su posición materializa, a mi juicio, un abordaje que atiende a los recursos con los que hacer transmisible e imaginable el acontecimiento, más allá de la cuestión autorreferencial, ya que, dada la lejanía temporal del acontecimiento, es importante sumar nuevas voces, nuevos abordajes y representaciones.

Es preciso reparar en otros registros que al igual que las narraciones testimoniales instalan la trascendencia de la dualidad representable-irrepresentable, y en las estrategias que asumen aquellas generaciones que no tuvieron vinculación con el acontecimiento como testigos directos. En su libro *Family Frames. Photography, narrative and postmemory* (2002) Marianne Hirsch hace hincapié en lo transgeneracional de la conmemoración. De acuerdo con la autora, la “posmemoria” es la memoria que caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de las generaciones previas, formadas por traumáticos acontecimientos que no pueden ser comprendidos ni recreados. En relación al concepto “posmemoria”

un desplazamiento hacia la estética, consciente de la necesidad de encontrar nuevas formas testimoniales. Y el valor de la poesía de alguna manera garantiza el valor del testimonio reemplazando los antiguos criterios de autenticación (...) sin una manifestación objetiva el testimonio se vuelve intransitivo: yo no testimonio ya de algo, sino algo testimonia de mí y yo no puedo testimoniar sino de mi testimonio” (Robin, 2012: 296).

¹⁰⁵ “Pero la ficción no tiene buena prensa en este campo, aunque Aharon Appelfeld hace algunos años había sostenido que la escritura del testimonio ocultaba, reprimía verdades sepultadas, las hacían ausentarse de sí mismas, por la coherencia de un relato que daba la ilusión de la transparencia y la inmediatez. No quería decir con esto que el Holocausto era indecible o irrepresentable, sino que sólo la literatura y el arte permitían acercarse a él” (Robin, 2012: 299).

¹⁰⁶ Berel Lang publicó un controversial artículo sobre la representación de los límites en la compilación de Saul Friedlander (2007).

hay que advertir que fue reivindicado aunque también criticado¹⁰⁷. Hirsch señala que desarrolló esta noción en función de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto pero considera que podría servir para describir otras memorias de segundas generaciones de hechos y experiencias traumáticas o culturales¹⁰⁸. Destaca la naturaleza indirecta y fragmentaria de la memoria de la segunda generación. La posmemoria es una forma de memoria poderosa y particular porque su conexión con su objeto o fuente está mediada no a través de la recolección sino a través de una aproximación imaginativa y de creación (Hirsch, 2002: 22).

En su opinión, la posmemoria se distingue de la memoria debido a la distancia generacional y de la historia debido a la profunda conexión personal. En razón de la dimensión autobiográfica de la posmemoria uno podría preguntar si acaso tal concepto no es aplicable a la generación en su conjunto como lo hace James Young¹⁰⁹, o sólo a los que tuvieron un recuerdo en términos vivenciales.

A este respecto se destacan las agudas críticas de Beatriz Sarlo (2005) a la noción propuesta por Hirsch. Advierte Sarlo que un rasgo de la posmemoria es el carácter ineludiblemente mediado del recuerdo o lo que Young (2000) denomina el carácter “vicario” del recuerdo. Sin embargo, para Sarlo es “obvio” que toda reconstrucción del pasado es hipermediada y vicaria, y sostiene:

Toda experiencia del pasado es vicaria porque implica sujetos que buscan entender algo colocándose por la imaginación o el conocimiento en el lugar de quienes lo experimentaron realmente. Toda narración del pasado es una representación, algo dicho en lugar de un hecho. Lo vicario no es específico de una posmemoria. (Sarlo, 2005: 129).

¹⁰⁷ Así, puede señalarse el caso de Beatriz Sarlo que lo critica en su libro *Tiempo pasado* (2005) mientras que Régine Robin lo encuentra interesante para pensar en el presente de la memoria.

¹⁰⁸ Esta dimensión transitiva que plantea la posmemoria podría utilizarse para pensar en nuestro pasado reciente y en los trabajos que desde el arte hacen quienes no fueron testigos directos del pasado pero que naturalmente se encuentran atravesados por el mismo, como es el caso de Lucia Quieto o de Albertina Carri y su film *Los rubios* (2003), ambas hijas de desaparecidos, provenientes de una generación que es la de H.I.J.O.S.

¹⁰⁹ James Young repara en la importancia de lo transgeneracional, en la conformación de la memoria del Holocausto y denominó “Generación Post Holocausto” a las generaciones que no vivieron el acontecimiento. Según el autor, “Ellos recuerdan no acontecimientos sino un sinfín de historias, novelas, poemas sobre el Holocausto que han leído, fotografías, películas videos que han visto con los años” (Young, 2000: 10, la traducción es mía). Esta generación está atravesada por las consecuencias materiales de un pasado que no es el suyo en términos vivenciales pero que buscan comprender y evocar.

Sarlo insiste en que tanto Hirsch como Young coinciden en la fragmentariedad de la posmemoria y consideran que es un rasgo diferencial, como si todo recurso sobre el pasado no se definiera también por su radical incapacidad para reconstruir un todo. De acuerdo con la autora, un punto de diferenciación radicaría en la intensidad de la dimensión subjetiva. Para Sarlo, no hay entonces una “posmemoria” sino formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre la memoria de quienes vivieron los hechos y la memoria de quienes son sus hijos e incluso, agregaría yo, la memoria de quienes no vivieron el acontecimiento. Si bien acuerdo con las críticas de Sarlo aquí señaladas, recupero no obstante la capacidad constructiva de la posmemoria que Hirsch le atribuye a dicho término al reivindicar el costado “creativo” del hacer memoria.

Por otra parte, y en directa vinculación con los *modos* como lo irrepresentable es abordado, destaco un ejemplo citado y enaltecido por numerosos autores que exhibe la riqueza de la mediación ficcional y generacional que interviene en los procesos constructivos para el abordaje del ayer. Me refiero al libro de historietas *Maus* (1994) de Art Spiegelman¹¹⁰, quien a diferencia de Semprún o Levi, no vivió el acontecimiento, sino su familia paterna y materna, que vivió la devastación del Holocausto. Spiegelman exhibe con su historieta cómo está franqueado por ese acontecimiento, en una reconstrucción que no es literal sino figurada, atravesada por la poética con la que remite al acontecimiento.

Maus (**Imágenes N° 13 a 15: véase Anexo p. 348**) es un cómic serializado desde 1980 hasta 1991 en la revista *Raw*, publicación vanguardista sobre cómics editada por el propio Spiegelman y su mujer, Françoise Mouly. La obra, de casi 300 páginas, se publicó inicialmente en dos partes: *Mi padre sangra historia* (1986) e *Y allí empezaron mis problemas* (1991). Spiegelman entrevista a su padre acerca de sus experiencias como judío polaco y sobreviviente del Holocausto.

El primer tomo está consagrado a la vida de su madre, Anja, y de su padre Vladek, que sobrevivieron al infierno de Auschwitz. Su madre luego se suicidó y el viejo Vladek quemó sus papeles, las notas que había tomado sobre Auschwitz. Art registra los recuerdos de su padre en el grabador y recurre a la ficcionalización de los personajes a través de ratones para contar la historia de sus padres, su propia historia.

¹¹⁰ Cabe destacar que *Maus* ha sido analizada por varios autores, cabe destacar, entre otros, (Hirsch, 2002), (Young, 2000), (Huyssen, 2002), (White, 2003), (Robin, 2012).

Robin advierte que Spiegelman en el primer tomo en el momento del suicidio de su madre presenta el título de su historia: *Prisionera del planeta infierno: la historia de un caso* pero pone la verdadera foto de su madre; lo mismo hace en el segundo tomo al poner una foto del hijo mayor de su madre a quien Spiegelman no conoció. Para la historiadora, las relaciones entre el soporte, la historia verdadera que es narrada, Auschwitz y la vida de los sobrevivientes de primera y segunda generación y los personajes ratones, que supuestamente representan a los verdaderos actores en la vida, son extremadamente complejas¹¹¹ porque el autor alude tanto a las dificultades de su empresa, a la manera en que debe representar a esos personajes y a sí mismo, añadiendo la dimensión de la reflexividad y de la autoficción a su construcción¹¹².

En el segundo tomo, el padre ha muerto de una crisis cardíaca y Art se encuentra en plena depresión. Va a consultar a un psicoanalista –Pavel- un judío checo también sobreviviente de los campos; para éste, su depresión está ligada a acontecimientos que él ha vivido, pero también a los que no ha conocido, a Auschwitz, a la experiencia indecible de sus padres¹¹³.

A mi juicio, con esta escena Spiegelman exhibe los avatares propios del hacer memoria e instala la necesidad de pensar la representación desde el presente, desde una visión inexorablemente mediada. Así, la retórica propuesta en *Maus* plantea la ficcionalización del pasado como condición para volverlo asible, transitable. Son este tipo de poéticas las que se ofrecen a las nuevas generaciones y permiten abordar el acontecimiento desde algún margen.

Por otra parte, se ha expuesto la cuestión de la permanencia del pasado como una herida abierta a las próximas generaciones que se conecta con lo que ya fuera indicado a propósito de la posmemoria o de la llamada “generación post Holocausto”, según la denominación escogida por James Young. En este sentido, el protagonista de la novela de Bernhard Schlink, *El lector*, destaca otra dimensión involucrada en el hacer memoria:

¹¹¹ Spiegelman hace referencia a que no sabe cómo representar a su esposa que es francesa no judía, pero se convirtió al judaísmo al casarse y por eso añade la máscara de un ratón, para conferirle a aquella una identidad.

¹¹² “Es esta toma de distancia respecto de lo real, esta huella del desvío lo que hará tomar conciencia a los lectores de que la representación no puede traducir la realidad de Auschwitz” (Robin, 2012:357).

¹¹³ En relación al hecho de que se haya cuestionado el hacer una historieta, considerado por algunos como una trivialización del Holocausto recupero la cita de Spiegelman aludida por Inés Dussel. Cfr. “En una conferencia de prensa un periodista le preguntó si escribir una historieta sobre Auschwitz no era de mal gusto. La respuesta de Art Spiegelman fue: ‘Creo que lo que hicieron los alemanes es de mal gusto’” (Dussel, 2001:81).

Al mismo tiempo me pregunto algo que ya por entonces empecé a preguntarme ¿cómo debía interpretar mi generación, la de los nacidos más tarde, la información que recibíamos sobre los horrores del exterminio de los judíos? No podemos aspirar a comprender lo que es en sí incomparable, ni a hacer preguntas porque el que pregunta, aunque no ponga en duda el horror, sí lo hace objeto de comunicación en lugar de asumirlo como algo ante lo que sólo se puede enmudecer, presa del espanto, la vergüenza y la culpabilidad. (Schlink, 1997: 99)¹¹⁴.

La cita muestra un aspecto verdaderamente controversial que involucra a las generaciones y a los desafíos que se presentan al momento de vislumbrar una posible vía de representación de un acontecimiento como el Holocausto, que acecha como el fantasma del padre a Hamlet, éste clamando por justicia, mientras aquél clama por su memoria.

En el universo del arte, este dilema se expone por caso, en la mencionada expresión de Boltanski “mi arte no es sobre el Holocausto sino que es después del Holocausto”, afirmación que muestra la omnipresencia del acontecimiento y cómo su contundencia, su unicidad aporética, sobrevuela todos los intentos de evocación, representación, conmemoración que se proponen.

Subrayo que las discusiones sobre la representación incidieron en el arte de la memoria del Holocausto. En este sentido, se destaca la advertencia de Lanzmann quien con su film *Shoah* (Francia, 1985) instaló una estética de la memoria que acentúa lo imposible, lo inexpresable, la obscenidad (Lanzmann, 1995) en el proyecto de comprender el acontecimiento. Existe para mí, una conexión entre lo planteado por Lanzmann y lo sentenciado por Adorno respecto a Auschwitz y la poesía. Ambas afirmaciones se enuncian con tono exhortativo, pero ambas destacan la cuestión procedimental como decisiva.

Por las características del film de Lanzmann suele considerárselo un documental. Él lo rechaza¹¹⁵. No obstante, es preciso advertir que aun los géneros documentales

¹¹⁴ Jürgen Habermas en relación con el debate de los historiadores que tuvo lugar entre los años 1986 y 1987 sostuvo: “Ahora como entonces está el simple hecho que la generación más joven crece dentro de una forma de vida en la cual aquello (el nazismo) fue posible, nuestra propia vida está sujeta a las condiciones en las cuales Auschwitz fue posible” (Habermas en Dreizik, 2000: 16). La afirmación pone de manifiesto la permanencia del acontecimiento en el presente.

¹¹⁵ El director del film *Voyage* (1999), Emanuel Finkiel destaca que dentro de la copiosa cinematografía del Holocausto suele trazarse una línea muy maniquea que divide a las películas entre las nobles y las innobles. Las nobles eran de algún modo los documentales como *Noche y niebla* y la *Shoah* y las innobles *La lista de Schindler*, *La vida es bella*. Esto explica la permanente alusión a los relatos cinematográficos

exhiben una visión subjetiva de la historia. Acuerdo con la hipótesis principal del libro de Robert Rosentone *El pasado en imágenes* (1997) al señalar que el pasado se puede exhibir y pensar desde abordajes alternativos a los de la historia por caso el cine; por ello, el documental nunca es el reflejo directo de la realidad. “La historia no debe ser reconstruida únicamente en papel. Puede existir otro modo que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción” (Rosentone, 1997:34).

Shoah es una obra cinematográfica de la que existe una transcripción en la forma de libro ya que el film está compuesto exclusivamente por entrevistas de más de ocho horas de duración. En palabras del propio Lanzmann a lo que aspira es a resucitar el pasado en el presente. No es un documental sino que para él es “la” representación del Holocausto¹¹⁶. Lanzmann escoge a aquellos testigos que no se contentan con referir los hechos sino que quieren revivirlos ante nuestros ojos, a veces practica una reconstrucción y, por ejemplo, instala un pequeño salón de peluquería. Todorov señala: “La distancia entre pasado y presente queda abolida. Lanzmann filma, no el pasado lo cual es imposible (no hay ningún material de archivo en *Shoah*) sino la manera en que se recuerda ahora” (Todorov, 1993: 278).

Esta recuperación de los procedimientos de reconstrucción poética del pasado es la que encuentro decisiva para, por un lado, destacar la irrepresentabilidad del acontecimiento en su condición límite y, por otro lado, para mostrar que su condición requiere una evocación poética que esté atravesada por mediaciones, subjetividades, perspectivas¹¹⁷.

considerados paradigmáticos. Es interesante reparar en otras formas de interpretar el Holocausto desde la recuperación de la tensión dialéctica entre lo representable y lo irrepresentable. Silvia Schwarzböck en su trabajo “La memoria frente al espectador: cómo representar en el cine lo que nunca debiera haber sucedido”, destaca el cine del silencio de Finkel y el contraste con el cine del testimonio de Lanzmann. “En el caso de *Voyages* el silencio responde al carácter intransferible de la experiencia de la Shoah más que al pudor de representar lo irrepresentable. Pero Finkel no renuncia a la puesta en lenguaje en nombre de una autenticidad que linda con lo inefable sino a favor de una lengua secreta conocida por pocos en la que el dolor se expresa sin las presiones de deber cívico de comunicar el horror” (Schwarzböck, 2001: 138).

¹¹⁶Para Todorov (1993), el film es una obra de arte. “Pero al decir que Lanzmann crea una obra de arte y no un documental no estamos negando a *Shoah* la capacidad de decirnos la verdad sobre una época y sobre los acontecimientos que se desarrollaron en ella. Primero, porque se trata de hechos históricos y no imaginarios; segundo, porque las entrevistas son también reales y no ficticias en fin y sobre todo porque el arte representativo aspira igualmente a develar ante nosotros la verdad del mundo. Cuando la historia sirve al poeta de punto de partida para sus ficciones, puede tomarse libertades en relación con el desarrollo exacto de los hechos pero solo con la intención de revelar su esencia escondida: aquí estriba la superioridad de la poesía sobre la historia decían ya los antiguos” (Todorov, 1993: 278).

¹¹⁷ A continuación, reproduzco un párrafo citado por Robin que expone la posición de Lanzmann así como su poética. “Al mismo tiempo porque no los hay y porque yo no traté de hacer un montaje con los mismos archivos que se ven en todas partes que no son los de los campos de exterminio sino que se

También hay que advertir la alusión a la obscenidad del porqué que plantea el director; Lanzmann se declara hostil a toda tentativa de comprensión de la violencia que se produjo en los campos; aspira a su puesta en escena, a su reproducción. “Hay algo que para mí es un escándalo intelectual: la tentativa de comprender, históricamente como si hubiera una especie de génesis armoniosa de la muerte para mí, el homicidio individual o colectivo es un acto incomprensible” (Lanzmann en Todorov, 1993: 282). Lanzmann recupera una afirmación que un SS dijo a Primo Levi “*Hier ist kein warum*”.

En relación con la imposibilidad de acceder a esta memoria omnisciente destaco lo que Anton Kaes señala a propósito del controvertido film de Hans-Jürgen Syberberg *Hitler, un film de Alemania* (1978) respecto a cómo rechaza la narratividad, no hay imágenes de archivo, ni desarrollo de tomas en lugares históricos; la película destruye toda ilusión referencial y afirma: “La realidad pretérita está ausente y es irreplicable; no se la puede visitar como si fuera un país extranjero. Entre la historia en tanto experiencia y su re-presentación hay una enorme brecha. Lo que se presenta nunca puede ser idéntico a la presentación en sí” (Kaes, 2007: 317). A mi juicio, esto puede ser extensivo a los modos como se construye artísticamente el pasado, los cuales, necesariamente están acotados a una memoria, a una poética, a una subjetividad, situada espacio-temporalmente y, entonces, anacrónicamente, porque se toman decisiones, se recuerda desde una dirección, se pone énfasis en determinado enfoque, etc.

Estas metáforas del mal, estas obscenidades en el proyecto de comprensión que enfrentan la imposibilidad a la vez que son conscientes de que no pueden representar el acontecimiento en su vastedad, son acercamientos que burlan de algún modo el controversial *dictum* enunciado por Adorno, brindando un giro a su interpretación

encontraron cuando los aliados liberaron los campos de Alemania que en su mayoría representaban los cadáveres de gente muerta de tifus en Bergen-Bergen o en otras partes. No hay anécdota en *Shoah* (...) *Shoah* no tenía por objeto dar informaciones que se pueden encontrar en los libros de historia aunque haya aportado muchas a los historiadores comenzando por los lugares reales de hoy, las caras y los cuerpos reales de los testigos. No hay comentario, no hay voz en *off*. Es la rehabilitación del testimonio (...) hice un film a partir de nada, a partir de una permanencia de los lugares al mismo tiempo (...) *Shoah* desacraliza y evita toda actitud piadosa. Cuando alguien rompe a llorar yo no me retiro en puntas de pies. Esas lágrimas forman parte de la construcción y el desvelamiento de la verdad. El film hizo hablar a gente que no podía hablar. Era un trabajo muy largo y difícil de fraternidad y de amor. Pero al mismo tiempo era un trabajo peligroso: filmar a nazis en su despecho era otra cosa y a menudo muy arriesgado. Si *Shoah* re-sacraliza es diferente en un nivel mucho más profundo. Para mí, uno de los sentidos del film era la resurrección de los muertos. Pero no en el sentido cristiano del término. Yo los resucité no para hacerlo revivir sino para matarlos una vez más, para que no mueran solos, para que nosotros muramos con ellos. Ese es el sentido de los viajes en *Shoah*. Nosotros los hacemos con ellos. No es un film sobre la supervivencia sino sobre la muerte, sobre la radicalidad de la muerte y los protagonistas del film son los portavoces de los muertos. Ellos nunca dicen ‘yo’ dicen ‘nosotros’” (Lanzmann en Robin, 2012: 270-271).

literal. A continuación, se exponen algunos alcances que se infieren de las reflexiones teóricas sobre lo irrepresentable.

Como fuera señalado en relación con las llamadas “retóricas de la inexpresabilidad y del silencio”, hay quienes consideran que el Holocausto es irrepresentable por su magnitud. Elie Wiesel señaló: “¿por qué esta determinación a mostrarlo *todo* en pinturas? Una palabra, una mirada, el silencio en sí mismo comunica más y mejor (...) el Holocausto no es un tema como los demás. Impone ciertos límites.” (Feinstein, 2000). George Steiner ha enunciado que: “El mundo de Auschwitz se halla fuera del discurso, tanto como se halla fuera de la razón”, (Steiner en White, 2003: 200).

Desde otro lugar, Hayden White considera que la incapacidad de los modos tradicionales de representación del Holocausto no debe conducir a expresar que el acontecimiento es irrepresentable; se trata de destacar el hecho de que su representación requiere que se atienda a los procedimientos. (White, 2003).

Por su parte, Sidra DeKoven Erzahi (1996), se refiere a la inconmensurabilidad del acontecimiento y cómo esta podría ser representada como un “*Black hole*”:

Lo que he presentado como dos orientaciones divergentes son en realidad parte de la misma dialéctica que postula los enteramente trascendentes como enteramente irrepresentables. Para los mistificadores, es intrínsecamente indecible, difícil de alcanzar, inescrutable e inmutable, el único factor determinante y último extintor de significado. Para los relativistas, es precisamente en su inefabilidad que es infinita y diversamente representable; la urgencia de la representación, el desarrollo en la continua tensión entre el deseo y sus límites. Cuando da licencia para interpretaciones pluralistas y sitios de memoria cambiantes, Auschwitz “autoriza” los horizontes abiertos de un mundo post Holocausto. (DeKoven Erzahi, 1996: 144, la traducción es mía).

En relación con las ineludibles referencias a propósito de la irrepresentabilidad del Holocausto se destaca el libro compilado por Saul Friedlander *Probing the limits if representation. Nazism and the Final Solution* (Friedlander, 2007), el cual, exhibió algunas perspectivas sobre la representación del Holocausto desde el arte. En estas discusiones se pusieron en consideración numerosos temas como el de lo irrepresentable desde una visión apocalíptica, tesis ya referida que habla de lo irrepresentable desde posiciones que creen posible la representación pero que juzgan imperioso destacar *cómo*.

Friedlander advierte en la Introducción que el objetivo de la publicación “no es tratar un aspecto histórico específico entre dichos sucesos o bien su expresión particular en la literatura, en las artes o en la filosofía. Nuestro presupuesto subyacente es que tratamos un cierto tipo de acontecimiento que exige un abordaje global y una reflexión general sobre las dificultades que plantea su representación” (Friedlander, 2007: 21). Se hace hincapié en las paradojas que surgen en relación con las esferas constructivas de la representación de un acontecimiento límite, por eso afirma que estos interrogantes han estado presentes en la mente de muchos apenas terminó la guerra y “lo que dijera Theodor Adorno acerca de escribir poesía después de Auschwitz a menudo malinterpretado. Se ha convertido en el punto de referencia más conocido” (Friedlander: 2007:22). De esta publicación proviene el acento en la condición “límite” del pasado en cuestión, ya que se exhibe cómo las categorías tradicionales de conceptualización y representación bien pueden ser insuficientes y nuestro lenguaje mismo problemático¹¹⁸.

Como ya fuera destacado, uno de los trabajos que interesa mencionar de esa compilación -por su tematización del arte y su visión radical respecto al abordaje de pasados límites- es el de Berel Lang titulado “La representación de los límites”. Allí, el autor plantea el problema del realismo y considera que es más fácil señalar obras literarias y artísticas que transmiten una sensación de cierta “suficiencia” a la hora de hacer que el lector y el espectador capten el Holocausto, que definir los elementos que suscitan esa sensación. A propósito de los límites Lang sostiene:

La alusión a los “límites de la representación” que se hace en el título de este libro podría dar la sensación de que los límites en sí no son representaciones. Dado que el título se enfrenta al interrogante de si debiera haber límites -o dónde deberían estar situados- más allá de los cuales no deberían pasar las diversas representaciones de la *solución final*, los límites aludidos no estarían a su vez *dentro* del área “representada” (...) Por definición, hay una diferencia entre una representación y su objeto *no representado*, en tanto la primera le añade algo o altera al segundo. En este sentido, lo opuesto a lo *representacional* no es lo *abstracto* (aplicado por ejemplo a la pintura no figurativa) sino lo *literal*: el objeto tal como es antes -o fuera- de su representación. (Lang, 2007: 447).

¹¹⁸ La compilación indaga distintos aspectos de la representación del Holocausto así como los dilemas que enfrenta la propia disciplina histórica toda vez que enfrenta un acontecimiento límite, según aparece expuesto en los artículos de Carlo Ginzburg, Hayden White o en el de La Capra, quien reflexiona sobre el debate de los historiadores (*Historikerstreit*) que tuvo lugar en Alemania en los ochenta. Estos debates pusieron de manifiesto en qué medida es central la cuestión de los límites en torno al acontecimiento que implicaron una crisis para los intentos tradicionales de representación.

Lang plantea la necesidad de introducir una consideración formal acerca de los límites de la representación a la que contrapone la necesidad de pensar en la “representación de los límites”. Para el autor, en cada caso se hace referencia a los límites como algo dado, sin importar las discrepancias sobre qué son o dónde se dan, como si no se pudiera cuestionar su existencia. Según Lang, las posibilidades extremas así pues, están marcadas. Por un lado, los límites existen porque deben existir; la cultura o la conciencia humana no puede prescindir de ellos. Por otro lado, los límites, al menos los límites de la representación, son a lo sumo convencionales y por ende están abiertos a una variación continua. Lo que claramente está fuera de toda discusión para Lang, es el hecho de que la mayoría de las representaciones de los límites está entre esos extremos. Examinar los límites en esa zona intermedia puede resultar informativo sobre los extremos. E, incluso, sin ese beneficio, dicho examen habrá de descubrir el papel de los límites en la práctica, ese punto en el que la representación de los límites empieza a delinear los límites de la representación.

Continúa su argumentación advirtiendo que si el artista concibe lo que no puede hacer, si imagina qué es lo que no se puede imaginar, ya estaría haciendo el trabajo del artista “en tales formulaciones se plantea en forma negativa la relación entre trasgresión y representación. No hay posibilidades de alcanzar una representación del límite sin transgredirlo; pero ciertamente se postula el límite aunque en este caso, sin representación” (Lang, 2007: 451). Para el autor, la forma de la relación así defendida por la definición de los límites entre trasgresión y representación no es la única que dicha relación puede asumir; otras tres formas reflejan otras permutaciones en las dos variables involucradas. En primer lugar, puede juzgarse a la trasgresión de sus límites como de hecho imposible e imaginable, puede verse la trasgresión como: imaginable pero imposible, inimaginable pero posible, imaginable y posible. Sobre estas formas de concebir los límites reflexiona Lang respecto a la historia, la moral y también el arte y acontecimientos traumáticos como el Holocausto.

De acuerdo con Lang, el problema no es aquí el de una frontera intrínseca o necesaria, dado que como ya ha sugerido, para la imaginación, formular un límite (imaginar lo que no se podría imaginar) equivaldría a trascenderlo. La cuestión entonces no es qué se puede o qué no se puede imaginar, sino si hay límites que se aplican a las formas que asumen las representaciones imaginarias. En conexión con esto, la escritura

imaginativa sobre la solución final comparte ciertas restricciones con las descripciones imaginarias de cualquier tema.

Lang considera que la afirmación acerca de la barbarie –no de la imposibilidad, sino de la barbarie- de escribir poesía lírica después de Auschwitz, es una de las formulaciones de ese límite representacional y que debería ser tomada en serio, al menos en sus premisas, a la hora de juzgar toda la escritura imaginativa acerca de la solución final. Advierte que aun si se aceptara lo dicho por Adorno en su valor nominal (que según Lang, el mismo Adorno moderó con el tiempo) se podría argumentar una justificación para la barbarie contra la que nos previene en tanto defensa contra una barbarie aun mayor: contra la negación, por ejemplo, contra el olvido.

Subraya que ni siquiera la justificación anularía el límite más general de la representación. Se trata del límite y, por ende, la alternativa del silencio. No se refiere Lang a un silencio que intenta expresar la imposibilidad, la insuficiencia intrínseca de todas las representaciones de la solución final, como lo ha sugerido (según advierte Lang) Elie Wiesel, sino a un silencio que surge como límite justamente debido a la posibilidad de la representación y los riesgos que esta acarrea. Finalmente, agrega Lang:

En estos términos, el silencio es un límite para representaciones particulares ocasionalmente, y no algo intrínseco a la representación en sí. Ya suena bastante duro, después de todo, decir de cualquier representación particular que, en comparación con su expresión el silencio habría sido más correcto o más verdadero. (Lang, 2007: 468).

Encuentro su planteo tan radical como en cierto sentido agudo, porque destaca el hecho de que al pensar el límite ya no se lo considera infranqueable; es esa tensión inherente a reparar en la irrepresentabilidad del acontecimiento en los intentos de representarlo lo que -a diferencia de Lang- encuentro decisiva. Por su parte, propone, a mi juicio, una aguda reflexión filosófica en torno a la idea de límite y al hecho de cómo pensarlo desde una representación supone transgredirlo, considerarlo representable aún cuando lo sea desde la irrepresentabilidad.

No obstante, coincido con la lectura de Hayden White (2007) y su discusión con Lang en relación a la posición de éste respecto a defender la imposibilidad de representar el Holocausto, a lo que llama su “estetización”. Para White, Lang se opone a cualquier uso del genocidio como tema de escritos ficcionales y poéticos. En su opinión, sólo la crónica literal de los hechos está cerca de pasar la prueba de la autenticidad y

fidelidad con la que hay que juzgar las descripciones del evento tanto las literarias como las científicas¹¹⁹. Hay que contar sólo los hechos pues de otra forma se recae en el discurso figurativo y la estetización. Según White (2007), vale la pena ver en detalle el análisis que Lang hace de las limitaciones de toda representación literaria del genocidio y su inferioridad moral ante una descripción histórica, y considera su visión extrema. De acuerdo con esta perspectiva, la inconveniencia de cualquier representación literaria del genocidio deriva de la distorsión de los hechos ocasionada por el uso del lenguaje figurativo porque, para Lang, hay una conexión problemática entre discurso figurativo y falsedad y discurso literal y verdad.

Consideraciones tales llevan a que Lang formule la idea de que acontecimientos como el genocidio nazi son intrínsecamente “antirepresentacionales” con lo que aparentemente no quiere decir que no se los puede representar, sino que son paradigmáticos del tipo de evento del que sólo se puede hablar de manera objetiva y literal. (White, 2007: 81).

Este valor relativo o nulo que Lang concede a ciertas representaciones es el que objeto. Más allá de las oportunas objeciones que el narrativismo de White recibe, destaco la atención que éste otorga al *modo*, es decir, a las estrategias que se ofrecen para interpelar la irrepresentabilidad, posición ante lo inexpresable que esta tesis busca hacer extensiva al arte.

Lo planteado por Lang permite introducir la necesidad de dar lectura filosófica a lo irrepresentable que se vuelve representable, en tanto se le asigna una representación cuyo objeto sería lo irrepresentable, ahora representado. Así expuesto, parece contradictorio: decir que es irrepresentable, pero a la vez, proponer una representación. Es importante destacar que la representación debe desplazarse semánticamente para asumir un nuevo vínculo con “lo representado”; en relación con el pasado límite. Se trata entonces de aproximaciones de perspectivas que no obedecen a criterios realistas, debido a que el pasado, lo referido, no puede ser resucitado.

Por otra parte, y a propósito de la imposibilidad de dar cuenta de una experiencia límite, de los límites propios del acontecimiento, de la tensión entre la representación de los límites y de los límites de la representación, recupero una cita de Levi, de su texto *El sistema periódico* reproducida por White:

¹¹⁹ Al igual que Hayden White, Regine Robin afirma que son “extremos” los criterios utilizados por Lang al sostener que “los escritos documentales e históricos sobre el genocidio han sido más adecuados y más apremiantes en suma, más valiosos que los escritos imaginativos sobre la cuestión” (Robin, 2012: 408).

Sólo contaré un relato más, dice, el más secreto, y lo he de contar con la humildad y el recato propio de quien sabe desde el inicio que su tema es desesperado, sus medios frágiles y el oficio de arropar hechos con palabras está esencialmente condenado a fracasar. (Levi en Friedlander, 2007: 90)

Esta es la dialéctica propia de la representación del Holocausto: su posibilidad y su imposibilidad en combate, de un lado un margen, un confín, un puente, del otro, el vacío y el abismo.

Respecto a esta dialéctica merece mencionarse la posición del historiador del arte George Didi-Huberman sobre lo irrepresentable. En enero de 2001 en el Hotel Sully en París se realizó una exposición sobre la *Memoria de los campos* acompañada de un catálogo escrito por Didi-Huberman¹²⁰. Se trataba de fotografías de mujeres esperando antes de entrar en una cámara de gas en Auschwitz, de una cámara de gas y de la “recogida” de los cadáveres después del gaseado; cuatro fotos, las cuatro tomadas desde el crematorio 5 de Birkenau. La primera representa a mujeres desnudas avanzando en el bosque de Birkenau, la segunda y la tercera, la incineración de cuerpos al aire libre, la cuarta es difícil de identificar. Además de esas cuatro fotos se conservan algunos “restos de archivos” de los dos laboratorios fotográficos que existían en Auschwitz. Didi-Huberman (2004) considera que tales fotografías instalan la reflexión sobre las condiciones en que determinadas fuentes visuales pueden ser utilizadas por la disciplina histórica, para la comprensión del pasado.

Para el autor, hay que imaginar instantes de verdad, esas cuatro pobres imágenes arrancadas a lo real de Auschwitz parecen emerger de una “gestión de lo indecible” confirmándola. Se pregunta: ¿Qué puede verse y qué puede sacarse de esto? Son imágenes inexactas, retocadas para volverlas “presentables”. ¿Es necesario volver a decir que Auschwitz es inimaginable? Para él, ciertamente no. Incluso hay que decir lo contrario: hay que decir que Auschwitz únicamente es imaginable. La imagen nos obliga a ello. Es interesante el modo como Didi-Huberman se propone pensar lo que no dejó rastros, donde las pruebas fotográficas son tan solo un indicio de lo que falta, destacando un modo elocuente para pensar en lo inimaginable del Holocausto.

Por defender el principio de la exposición de esas fotos y su carácter de “instantes de verdad a pesar de todo”, recibió distintas objeciones y críticas; Gérard

¹²⁰El mismo, corresponde a la primera parte del libro *Imágenes pese a todo* (Didi-Huberman, 2004); la segunda parte, corresponde a seminarios dictados por el autor en la Freie Universität de Berlín en 2003.

Wajcman criticó las tesis del autor en virtud de que para él, la Shoá permanece sin imagen. No obstante Didi-Huberman considera que las imágenes nunca lo muestran todo; mejor, saben mostrar la ausencia desde el no todo que constantemente nos presuponen. Todo acto de imagen es arrancado de la imposible descripción de la realidad¹²¹. El texto plantea a su vez, una discusión con la tesis que defiende Lanzmann respecto a las imágenes de archivos. Lanzmann afirma:

Siempre he dicho que las imágenes de archivo son imágenes sin imaginación. Petrifican el pensamiento y aniquilan todo poder de evocación. Es preferible hacer lo que he hecho yo, un inmenso trabajo de elaboración, de creación de la memoria del acontecimiento. Mi filme es un “monumento” que forma parte de lo que monumentaliza como dice Gérard Wajcman (...) Preferir el archivo fílmico a las palabras de los testigos como si éste tuviese más poder que ellas es subrepticamente reconducir esta descalificación de la palabra humana en su desino hacia la verdad. (Lanzmann en Didi-Huberman, 2004:143).

Ante esto, Didi-Huberman responde que el hecho de trabajar con archivos no supone privarse de un trabajo de elaboración. Estudiar una imagen de la Shoah no es “fingir que se recobra la esperanza ante una imagen que se aleja”, sino persistir en el acercamiento pese a todo, pese a la inaccesibilidad del fenómeno. No es consolarse en la abstracción, sino intentar comprender pese a todo, pese a la complejidad del fenómeno¹²². Según sus propias palabras, es plantear incansablemente la cuestión del *cómo*. Encuentro muy interesante la posición del autor respecto a lo irrepresentable.

¹²¹ “Así pues, *imaginar pese a todo* ¿Por qué *pese a todo*? Esta expresión denota el desgarrar: el todo, denota el poder de condiciones históricas contra las que todavía no conseguimos hallar una respuesta; el *pese* resiste a ese poder sólo por el poder heurístico del singular. Es un ‘relámpago’ que rasga el cielo cuando todo parece perdido. Y esta es la situación que ejemplifica me parece el gesto del fotógrafo clandestino de Auschwitz ¿No merecería pues este mínimo homenaje que nos inclinemos un momento hacia el objeto de su riesgo estas cuatro imágenes arrebatadas al infierno?” (Didi-Huberman, 2004: 262).

¹²² “He aquí por qué era necesario *pese a todo* plantear una mirada estética sobre las cuatro fotografías de Auschwitz: para que se aclare un poco el tenor *ético* y antropológico de la confianza acordada a las imágenes por los miembros del *Sonderkommando*. Unas imágenes hechas, paradójicamente para mostrar, en la organización de la masacre, el derrumbamiento del semejante. Imágenes para mostrar, con una crudeza desconcertante –algunas sombras y algunas luces, algunos cuerpos desnudos y algunos cuerpos vestidos, algunas víctimas y algunos ‘trabajadores’, algunas ramas de árboles y algunas espirales de humo. (...) He aquí todo lo que ignora Gérard Wajcman cuando, con el pretexto de una ética de lo visible’ exige armado de su única referencia a la Shoah que todas las imágenes de Auschwitz como dice él, sean pura y simplemente revocadas; cuando enuncia que la memoria de la Shoah debe ser, como la propia Shoah ‘la producción de un Irrepresentable’; cuando persiste en no ver en cada imagen más que una ‘denegación de la ausencia’, una singularidad incapacitada para dar cuenta del terrible ‘todo’ del exterminio. Ahora bien, es precisamente en tanto que singularidades incompletas, incapacitadas frente a ese todo que las imágenes son pese a todo necesarias para nosotros (...) Es posible que una imagen no sea una ‘denegación de la ausencia’ sino su atestación misma. Sostener una de las cuatro imágenes de Birkenau entre nuestras manos es saber que aquellos que están representados en ellas ya no están entre nosotros (Didi-Huberman, 2004: 236-237).

Recupero de este abordaje que lleva a cabo Didi-Huberman de lo irrepresentable, precisamente esta doble vectorialidad del pasado: su condición inasible y la necesidad de encontrar huellas, vestigios de lo que falta, vestigios, pese a todo.

Por otra parte, y en relación con lo irrepresentable, cabe subrayar la riqueza de estas consideraciones para la reflexión sobre la especificidad del dispositivo fotográfico como aquél que remite a lo sido, a la ausencia según ha sido destacado por Susan Sontag (2003) y Roland Barthes (2006) en sus reflexiones sobre la fotografía. La fotografía permite introducir un *modo* de concebir la tensión entre lo representable-irrepresentable desde la presencia de la ausencia, resto de lo que queda. Al igual que ocurre con la mencionada tensión, se da una paradoja de lo presente ausente, de lo que está, en el modo del no estar. Estas observaciones son recuperadas en la segunda parte de la tesis cuando se reflexiona sobre las singulares connotaciones de los dispositivos fotográficos en la evocación de los desaparecidos de nuestra última dictadura militar¹²³.

Asimismo, en relación con las formas posibles de referir a la imposibilidad-posibilidad de representar el Holocausto, destaco lo que Ernst van Alphen en su libro *Caught by history* (1997) propone al dividir el acceso a la memoria de los pasados límites en dos, por un lado habla de una “aproximación histórica a la memoria”, por otro, de una “aproximación imaginativa” a la misma, propia de ciertos abordajes estéticos; a su vez, él prefiere hablar de “efectos del Holocausto” en lugar de “representaciones del Holocausto”, debido a que una representación es una mediación, en donde el acontecimiento se hace presente a través de la referencia a él, mientras que al hablar de “efectos” quiere expresar el lugar del espectador, desde el cual es posible experimentar directamente ciertos aspectos del acontecimiento, desplegando no ya una re-presentación sino una re-construcción, otorgando jerarquía a la idea de artificio. Encuentro esta distinción muy provechosa para reparar en las singularidades de las prácticas estéticas y su modo alternativo de pensar el Holocausto desde la aproximación imaginativa a la memoria del mismo.

¹²³ Destaco la conexión de estos restos fotográfico analizados por Didi-Huberman con lo que ocurrió en relación con nuestro pasado reciente con las fotografías que Víctor Bastera rescató mientras estuvo detenido en la ESMA de los detenidos ahora desaparecidos. Bastera fue secuestrado de su casa el 10 de agosto de 1979. Permaneció en cautiverio hasta el 2 de diciembre de 1983 en la ESMA. Durante su estancia fue obligado a realizar tareas de fotografía y falsificación de documentación, debido a sus conocimientos de impresión fotográfica. Mientras estuvo detenido, pudo salir en repetidas ocasiones de la ESMA, y trasladó, escondidos entre sus ropas, cientos de negativos y documentación. Los retratos de los detenidos en muchos casos fueron los últimos, y resultan fotografías desgarradoras. En el libro compilado por Marcelo Brodsky *Memorias en construcción. El debate sobre la ESMA* (2005) están disponibles las fotografías.

A su vez, en sintonía con los dilemas que plantea la representación y el pensamiento sobre sus límites hago referencia a Ralph Buchenhorst (2007a), quien destaca que el discurso filosófico se ve radicalmente afectado por la paradoja en torno a la irrepresentabilidad del Holocausto. Entiende que el proceso diferenciado de la autonomía llevó al cuestionamiento de todos los límites y a la escenificación permanente de ese cuestionamiento. Eso parece ser el sentido de la paradoja de la irrepresentabilidad o de la inexplicabilidad, paradoja que no puede ser mostrada en el discurso, sino sólo indicada. Si el discurso teórico niega la autenticidad de cualquier pensamiento acerca de Auschwitz –incluso el testimonio más concreto de los sobrevivientes–, si simultáneamente niega que él mismo pueda –en una segunda reflexión– alcanzar esa autenticidad, la consecuencia necesaria es una tendencia a la emancipación de la contingencia.

Para finalizar este recorrido por distintos registros y posiciones sobre lo irrepresentable y los límites, pongo en consideración a Jean-Luc Nancy, otro de los autores de referencia ineludible por sus reflexiones sobre la representación del Holocausto. En *La representación prohibida*, (2007) advierte que “Circula en la opinión corriente con respecto al tema de la representación de los campos o de la Shoah, una proposición mal planteada pero insistente: el exterminio no podría o no debería representarse. Sería imposible o estaría prohibida (o bien prohibido y además imposible)” (Nancy, 2007: 17) y considera que la representación de la Shoah no sólo es posible y lícita sino que de hecho es necesaria e imperativa, a condición de que la idea de representación sea comprendida en el sentido estricto que le debe ser propio¹²⁴. A este respecto, destaca que:

Lo que se trata entonces de entender, aquello a lo que deberemos volver, no es exactamente el horror o la santidad que ninguna representación, se supone, podría tocar (cuando en realidad, tal vez ninguna representación puede jamás sino llegar al extremo, so pena de caer en la mueca, la gesticulación o la ilustración); es, más bien, precisamente esto: que la efectividad de los campos habrá consistido, ante todo, en un aplastamiento de la representación misma o de la posibilidad representativa, de modo que aquello, en efecto, o bien no tiene como objetivo representar de ninguna manera o bien somete a la representación

¹²⁴ Hago referencia a que Nancy –al igual que Burucúa en *Historia y ambivalencia* (2006)– interpretan la irrepresentabilidad de la Shoah aludiendo a una genealogía del proceso de representación en la historia, En *La representación prohibida*, Nancy (2007) hace hincapié a esta misma conexión y establece una forma específica en que el concepto representación debe ser comprendido cuando se hace referencia al Holocausto.

a la prueba de sí misma: cómo dar presencia a lo que no es del orden de la presencia. (Es en este sentido que quiero se entienda la expresión “representación prohibida” prohibida en el sentido de sorprendida y suspendida delante de eso que es distinto de la presencia. Volveremos a ello). La cuestión debe pasar por este interrogante ¿qué ocurrió en Auschwitz con la representación misma? ¿cómo se la puso en juego allí? (Nancy, 2007: 32-33).

Por ello, el autor hace referencia a la importancia de detenerse en el concepto “representación”, a la necesidad de proponer desplazamientos en virtud de la tipicidad del acontecimiento al que la representación remite.

Resulta pertinente la conexión con lo que fuera puesto de manifiesto en el capítulo 1, sobre la transformación en la forma de entender la obra como representación, donde la relación entre el referente y el sujeto que representa es vista desde otra perspectiva¹²⁵ que apunta a señalar tanto la acción de representar como lo representado. Nancy afirma que:

El re del término “representación” no es repetitivo sino intensivo, para ser más precisos, el valor inicialmente iterativo del prefijo re en las lenguas latinas se transforma a menudo en valor intensivo. La *reapresentatio* es una presentación recalcada (apoyada en su trazo o en su destinación: destinada a una mirada determinada). Por eso, la palabra encuentra su primer sentido en su uso en el teatro. La palabra latina sirvió para traducir el griego *hypotyposis* que designa un esbozo, un esquema, la presentación de los rasgos de una figura en el sentido más amplio. (Nancy, 2007: 36).

Para el autor, de allí proviene también el uso psicológico y filosófico del término: la representación mental o intelectual, en el cruce de la imagen y la idea, no es en un principio la copia de la cosa sino la presentación del objeto al sujeto, la constitución del objeto en cuanto tal, recordando que en torno a ese núcleo se han cristalizado los mayores debates del pensamiento moderno, los de los empirismos e idealismos, los del conocimiento científico y el conocimiento sensible, los de la representación política y la representación artística etc.

Destaco lo que apunta Nancy sobre la representación, en tanto presencia presentada, expuesta o exhibida, porque visualiza el tipo de referencia al acontecimiento límite que el arte despliega.

¹²⁵ No es un tópico específico de esta tesis, pero como advierte Nancy al destacar y exponer su idea de representación aludiendo a Jacques Derrida y sus consideraciones en torno a dicho concepto, creo oportuno señalar los decisivos aportes de Eric Auerbach, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, entre otros pensadores con referencia al concepto “representación” y su polisemia.

La exposición de estos distintos abordajes respecto a la irrepresentabilidad del Holocausto, apunta a destacar la relevancia de concebir la representación como un imposible y a la vez como un inevitable, tensión que está presente –como fue destacado– ya desde las narraciones testimoniales en torno al Holocausto. Esta limitación deja una huella en los intentos de representar el acontecimiento y en el modo como éstos señalan lo inexpresable, lo que explica que se insista en posiciones que acentúan esta aporía como la obscenidad del por qué de Lanzmann o la imposibilidad del arte después de Auschwitz indagada en la sección 2 del presente capítulo.

A su vez, la consideración de los posicionamientos respecto a lo irrepresentable permite a mi juicio destacar la necesidad de reconducir el pasado, de elaborarlo desde el presente, de re-presentarlo. A este respecto, se subraya que la finalización de la llamada era del testimonio acentúa esa intención de atender a la inexorable mediación del pasado, a su posmemoria, (Hirsch, 2002), a las iniciativas de lo que Young denomina “Generación Post Holocausto”, a poéticas como la propuesta por Spiegelman en *Maus*, por citar algunas.

Se advierte que no es posible contar el pasado tal cual fue, según lo expone Sidra de Koven (1996), o es señalado en la Introducción de la compilación de Friedlander (2007). En este sentido, aun cuando no acuerdo con el planteo general de Berel Lang considero acertado lo que indica en relación con los límites y la importancia de una indagación filosófica sobre aquellos en el marco de lo irrepresentable representado, o dicho de otro modo, de lo representado irrepresentable. Pensar en los límites supone transgredirlos. Por ello, se destaca lo que Buchenhorst (2003) sostiene en relación con el cuestionamiento filosófico de los límites y a la vez, la escenificación permanente de ese cuestionamiento; tensión entre la acción de representar y lo representado, entre lo imposible y lo representable (Didi-Huberman, 2004). Este margen, este confín transitable, y la imposibilidad de fondo se despliegan en simultáneo.

Esto explica cómo en este capítulo se tiene en cuenta la necesidad de precisar sutiles desplazamientos en relación al *modo* como se entiende la acción de representar, según el parecer de los teóricos aquí citados. Re-presentar supone presentar, efectos del Holocausto (van Alphen, 1997), intentos de observar la paradoja del acontecimiento, sus límites, la representación prohibida (Nancy, 2007), la obscenidad del por qué (Lanzmann), la imposibilidad del arte después de Auschwitz (Adorno). Ante el silencio

y la irrepresentabilidad del Holocausto se ensayan tentativas que requieren resignificar el concepto de representación teniéndolos en cuenta.

¿Qué significa que los pasados límites sean irrepresentables?, ¿por qué el Holocausto es considerado un acontecimiento límite?, ¿qué significa que sea irrepresentable?

Si representar es aludir, referir desde un determinado lenguaje al objeto representado, decir que es irrepresentable es señalar que tal referencia -tal lenguaje- no son suficientes para evocarlo, referirlo, ya que lo representado rebasaría criterios y marcos de comprensión.

Sin embargo, en relación con el Holocausto abundan los ejemplos del arte, la literatura, narraciones autobiográficas, publicaciones que lo refieren, muchos considerando el *dictum*. Por ello, cabe preguntar en qué sentido es irrepresentable y también, en qué sentido lo irrepresentable es representable.

Atender específicamente a las discusiones sobre el arte y el Holocausto, obliga a reparar en la sentencia de Adorno. Esta tesis considera que es posible representar el Holocausto desde el arte, pero para ello es preciso ubicar la representación en una nueva dimensión semántica y recurrir a distintas poéticas posibles, lo que requiere por un lado atender a la sentencia de Adorno desde sus exégesis, y por otro, a las distintas artistas de la memoria, a sus modos de ser, en otras palabras, supone incorporar el costado irrepresentable del acontecimiento, atender a él, y, a la vez, pensar en las alternativas poéticas con las que se lo puede representar, poéticas de la memoria que cristalizan un *modo* de ser del pasado, entre muchos otros.

2.2. La imposibilidad del arte después de Auschwitz. Reflexiones sobre un dictum controversial

Según ha sido señalado, la declaración de Adorno sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz operó como un edicto que se hizo extensivo al arte y recibió distintas interpretaciones. Adorno manifiesta su escepticismo respecto al arte y la cultura después de Auschwitz en *Dialéctica negativa* (1965); allí afirma:

Después de Auschwitz, la sensibilidad no puede menos de ver en toda afirmación de la positividad una charlatanería, una injusticia para con las víctimas, y tiene que rebelarse contra la extracción de un sentido por abstracto

que sea, de aquel trágico destino. Una tal sensibilidad se basa realmente en hechos que condenan al ridículo la construcción de un sentido de la inmanencia tal y como es irradiado por una trascendencia establecida afirmativamente. (Adorno, 1975:361).

Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica después de ella es basura (...) quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser. Ni siquiera el silencio nos libera de este círculo. (Adorno, 1975: 366-367).

Este escepticismo es asumido desde la recurrencia a un tono paralizante en varios pasajes de la obra de Adorno. No obstante, es preciso inscribir tal sentencia en su *corpus* filosófico, el cual, reúne los principios fundamentales de la interpelación que lleva a cabo la Escuela de Frankfurt y el pensamiento crítico, las dialécticas del Iluminismo que esta tradición señala, su interés por denunciar “el otro rostro de Jano”, la tensión entre civilización y barbarie, presente en el proyecto moderno, y el Holocausto como la cristalización de esa paradoja según lo exhiben afirmaciones como la que a continuación transcribo:

Si aborrece el hedor es porque ella misma hiede; porque como dice Brecht en un magnífico pasaje, su palacio está hecho de caca de perro. Años después de escrito este pasaje, Auschwitz demostró irrefutablemente el fracaso de la cultura. El hecho de que Auschwitz haya podido ocurrir en medio de toda una tradición filosófica, artística y científico-ilustradora encierra más contenido que el de que ella, el espíritu, no llegara a prender en los hombres y cambiarlos. En esos santuarios del espíritu, en la pretensión enfática de su autarquía, es precisamente donde radica la mentira. (Adorno, 1975: 366).

En esta sección se hace hincapié en las distintas interpretaciones que generó la advertencia de Adorno en el marco de la representación de un pasado límite como el Holocausto a través del arte. En relación con dicha sentencia, es pertinente la pregunta acerca de por qué se recurre a la narración de lo imposible con insistencia, a los objetivos que persigue tal referencia, y a por qué se le ha dado el lugar que tiene en las reflexiones teóricas sobre el Holocausto.

La intención del recorrido es exponer en qué medida lo que es destacado respecto al *dictum* permite mostrar aquello que sostengo, a saber: que no se trata de instalar las retóricas de lo irrepresentable, sino que lo decisivo es establecer *cómo* se representa el Holocausto a través del arte. A este respecto, se plantean lecturas

apocalípticas, que recalcan la importancia de proponer nuevas estrategias, nuevas estéticas, lo que explica, por ejemplo, la lectura de Buchenhorst al comparar la sentencia con el legado vanguardista y la importancia de atender al medio artístico, posición que quiero aquí reivindicar, porque destaca lo procedimental, la atención está puesta en los mecanismos a través de los cuales hacer memoria (Huyssen, 2000).

Cabe advertir que la emblemática afirmación plantea una eterna amenaza, citada e interpretada con insistencia, y muestra la condición aporética de los pasados límites. Según lo planteado en la primera parte de este capítulo, resulta decisivo que en estas consideraciones se tenga en cuenta la cuestión del límite, concretamente, cómo lo irrepresentable limita, impone resistencia a la representación, de allí el interés en proponer distintas poéticas y en cómo las mismas exhiben un desplazamiento esencial en el modo de concebir y plantear el concepto de representación.

A continuación, se examinan distintas lecturas sobre la sentencia adorniana; el objetivo es tomarla en un sentido figurado. Sostengo que la consideración crítica de las interpretaciones de esta sentencia arroja luz respecto a formas posibles en que se aborda lo irrepresentable. Se instala una paradoja en torno a lo irrepresentable que en algún sentido fue tematizada por Berel Lang (2007), ya que si bien se advierte sobre lo imposible, lo intransitable de la experiencia, se proponen también, modos de combatirla, intentos de tránsito, de exégesis.

La filósofa Jeanne Marie Gagnebin sostuvo que lo que emerge de la lectura de dicha sentencia es la “urgencia de un pensamiento no armonizante sino impiadosamente crítico; esto es, la necesidad de la cultura como instancia negativa y utópica contra su degradación a maquinaria de entretenimiento y de olvido” (Gagnebin, 2005: 16). Para Ralph Buchenhorst, el *dictum* de Adorno es una advertencia¹²⁶ a quienes se enfrentan con la tarea de representar un acontecimiento límite¹²⁷. Señala que si se entra “en el discurso acerca del arte y su fin, casi no se puede evitar dar con el veredicto de Adorno

¹²⁶ Véase: Ralph Buchenhorst, “Adorno, Auschwitz, Arte. Reflexiones acerca de un veredicto”, s/d, (Feinstein, 2000).

¹²⁷ Anton Kaes en su artículo “El Holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine” alude a una sensación apocalíptica, del fin que se desencadenó en los setentas “la citada frase de Adorno acerca de que no se puede escribir con inocencia un poema después de Auschwitz implica un idéntico sentimiento de *posthistoire*. Siguiendo a Adorno Jean Francois Lyotard en su libro *Le differend* también ve en Auschwitz el punto final tanto del proceso histórico como de la razón racional. Visto desde la actualidad, afirma, es como si se sintiera que se ha desatado un gran desastre un desastre tan colosal y a la vez tan lejano y extraño que nadie puede medirlo adecuadamente” (Kaes, 2007: 312). “la insistencia en la imposibilidad de comprender y describir como es debido la solución final ya se ha vuelto un topos de la investigación sobre el Holocausto” (Kaes, 2007: 313).

(...) el veredicto era un *shock* a la manera de los surrealistas o los dadaístas.” También el historiador José Burucúa (2001) (2006) ha reflexionado sobre los dilemas que se le presentan al arte, donde la afirmación de Adorno operó como una suerte de emblema para defender la imposibilidad de representación del Holocausto que dió lugar a plantear el escándalo estético y existencial que implica la pretensión de representar lo ocurrido en el Holocausto.

Así, la declaración de Adorno resulta fundamental para intentar elaborar una posición intermedia entre los extremos representable/irrepresentable al consignar que el hecho puede ser abordado, pero que lo central radica en el *modo* como se lo aborda, el cual, debe contemplar los “*black holes*” (DeKoven Erzahi, 1996) de su condición límite, y, a la vez, supone también la necesidad de *elaborar* una evocación, de buscar recursos con los que desafiar los pasados límites.

DeKoven Ezrahi (1996) advierte que las dos posiciones referidas a la representación del Holocausto que se presentan como antagónicas son, en realidad, complementarias, en una dialéctica de tensiones en torno a lo representable. Para DeKoven Ezrahi, la urgencia de representación despliega una continua tensión entre el deseo de representar el Holocausto y sus límites, como se hizo referencia en la primera sección del presente capítulo¹²⁸.

Por su parte, cabe preguntar cómo decir sobre lo indecible sin caer en la exposición obscena de lo real, o bien, por el contrario, en un esteticismo que genera una prima de placer que obture o aun desmienta el agujero insuturable que desgarró la trama simbólica de la cultura¹²⁹.

Asimismo, en relación con el *dictum* cabe señalar las encrucijadas que el mismo generó en la poesía. Es el caso de Paul Celan y su poema *Todesfuge*. Sidra DeKoven

¹²⁸ En este mismo sentido apunta Sarlo cuando repara en la novela de Sebald, *Austerlitz*, en la medida en que pone de manifiesto de modo paradigmático la utopía de la más obsesiva reconstrucción del pasado. El anhelo de representar y la imposibilidad de una representación total. “Sebald muestra en qué extremos se mueve cualquier empresa reconstructiva: desde la pérdida radical de la identidad a su enajenación en el recuerdo empujado por el deseo siempre imposible de una memoria omnisciente” (Sarlo, 2005: 165).

¹²⁹ Cfr. “las representaciones con las cuales debemos aludir a la Shoá deben estar dotadas de un estilo artístico, que a la vez no desmienta el vacío ni la falta que inscribió en el orden discursivo la emergencia brutal de la pura pulsión de muerte, permitan acercarnos a esa zona de horror con la dignidad de los símbolos que a la vez que hacen marca en la medida que posibilitan rescatar existencialmente el sufrimiento gratuito, posibilitan algún orden de apropiación significante, más allá de la negación o de la identificación melancólica” (Millmaniene, 2001: 100). El autor hace hincapié en lo difícil que puede resultar dar testimonio sobre lo real del exterminio, la tortura y el dolor ejecutado planificadamente sobre millones de inocentes sin producir un efecto subjetivo de huida o anonadamiento y en qué medida muchos artistas han insistido en el vacío; de acuerdo con él, el sentido predominante de la rememoración consiste en dejar testimonio para que la evidencia incontrovertible de los hechos se constituya en sí misma como denuncia de lo que no debió de haber acontecido jamás.

Ezrahi (DeKoven Ezrahi, 2007) analiza la conexión entre el poema de Celan *Todesfuge*¹³⁰ y la sentencia de Adorno¹³¹.

no es posible considerar la obra de Paul Celan sin hacer referencia al *dictum* de Adorno: “después de Auschwitz escribir poesía es algo bárbaro”.

La afirmación de Adorno, presuntamente ocasionada por la lectura de *Todesfuge* de Celan, ha quedado tan explícitamente ligada al poema que ambos están entrelazados como un comentario talmúdico y su fuente bíblica. Rara vez, sin embargo, se ve un reconocimiento de la complejidad de la postura adorniana en el contexto de su filosofía estética o la dinámica de su propia relectura de Celan. Rara vez se reconoce que Adorno volvió una y otra vez a “Auschwitz” refinando, reiterando y calificando su primera declaración en ensayos posteriores, explorando –sin llegar a resolver del todo– las contradicciones que gran parte de sus lectores tiende a ignorar: que “la abundancia de auténtico sufrimiento no tolera perdón (...) (que) dicho sufrimiento (...) exige la persistencia del arte (aún cuando) lo prohíbe. Hoy en día, es prácticamente sólo en el arte donde el sufrimiento todavía puede tener voz y consuelo, sin verse traicionado de inmediato. Los artistas más importantes de nuestra época lo han llevado a cabo”. (DeKoven Ezrahi, 2007: 388).

De esta cita se desprende que tal *dictum* plantea la enunciación de una paradoja destacada con insistencia: se puede representar pero hay límites, los límites expulsan y a la vez impulsan nuevos acercamientos. Asimismo, desde la estética adorniana, la sentencia puede leerse como advertencia respecto al necesario cambio en las categorías con las que pensar el arte, debido a que parafraseando a Adorno, nada referido al arte es hoy evidente.

Eduardo Grüner en su libro *El sitio de la mirada* (2001) se refiere a lo irrepresentable y reflexiona sobre lo que denomina el famoso “epigrama de Adorno” y señala la paradoja de lo indecible del acontecimiento y, a la vez, la inexorable tendencia a su intento de representación:

no se trata de un imperativo moral sino la identificación de un *límite*: el límite mismo de lo humano. Adorno no dice literalmente que no es posible hacer poesía o arte después de Auschwitz. Lo que dice es que si Auschwitz ha mostrado que se pueden traspasar los límites de lo que ingenuamente tomábamos por humano, entonces a la poesía y al arte que también ingenuamente tomábamos como lo más sublime que era capaz de producir la humanidad, sólo les queda la mala fe, o bien la asunción desesperada y

¹³⁰ Paul Celan publicó su *Todesfuge* en 1944.

¹³¹ Se advierte que también John Felstiner (2007) en su artículo “Traducir ‘Todesfuge’ de Paul Celan: ritmo y repetición como metáforas”, analiza la conexión de la sentencia adorniana y el poema de Celan.

desesperante de su propia *inhumanidad*. Después de Auschwitz a la poesía y al arte sólo les queda la recurrente inútil tarea de Sísifo: hablar incansablemente de lo indecible. O, como decía un personaje de Samuel Beckett, el escritor al que Adorno quiso dedicarle su *Teoría estética*: “No hay nada que decir, pero es necesario seguir hablando”. (Grüner, 2001: 23).

A su vez, Grüner señala que la distancia entre la imposibilidad del pensamiento de lo indecible y el deseo de una búsqueda de la palabra que lo exprese coincide con la definición que daba Kant de lo sublime. Lo sublime es la expresión de lo inexpressable, la representación de lo inexpressable, el autor se suma a la indagación de lo sublime llevada a cabo por Lyotard, La Capra, entre otros, según fue señalado en la Introducción¹³². Grüner destaca que por la mediación de lo sublime estético se hace tolerable la imposible experiencia de lo sublime en lo real; para el autor la clave es cómo representar lo irrepresentable sin caer en la trampa de lo sublime, de la estetización del espanto.

Encuentro interesante lo planteado por Grüner porque considero que no hay que detenerse en la lectura literal de ese *dictum* sino destacar la necesidad de trabajar a partir de esa imposibilidad. Según las palabras del autor: “No se trata de que el arte y la poesía ya no puedan hablar de Auschwitz sino de que sea su propia palabra y su propia imagen la que muestre, beckettianamente, que no hay nada que decir. Que lo que hay que decir es lo que no puede ser dicho” (Grüner, 2001: 64).

Por otra parte, merece mencionarse que Nancy en *La representación prohibida* (2007) se refiere a los recursos, a las poéticas necesarias para desafiar la imposibilidad y advierte acerca de cierta tendencia a la repetición de la sentencia de Adorno como si fuera un eco, una *flatus vocis*, situación que instala la advertencia de la banalización a la que se ha hecho referencia. A este respecto puntualiza:

¹³² Cabe destacar que la apropiación de lo sublime según la consideración de Burke, o de Kant en su *Crítica del Juicio* (1790) así como de la utilización que de dicho concepto hizo el romanticismo, tiene que ver con el desborde de una escala comprensiva con la que abordar lo dado; en el caso de Kant, su análisis de lo sublime, estaba abocado a la naturaleza. La experiencia de lo sublime, a diferencia de lo bello, es excitación, placer negativo, supera toda medida, rebasa la forma, por lo que la imaginación lucha contra la imposibilidad, intenta acceder al aspecto trascendental del pensamiento que habla de la libertad humana del sentimiento del sujeto ante la naturaleza. A mi juicio, el traslado de el concepto de lo sublime a la reflexión sobre el Holocausto, es interesante porque brinda una clave posible con la que pensar lo inexpressable del acontecimiento que rebasa los criterios establecidos, pero también, considero que se trata de una extrapolación a un contexto esencialmente distinto; el marco teórico y de enunciación en términos filosóficos e históricos, en el que el concepto de lo sublime fue propuesto es otro, y cabe preguntarse si tal lectura no plantea más riesgos, aliteraciones y anacronismos, además de ser un concepto con el que abordar el *dictum* adorniano y esbozar posibles aproximaciones a lo irrepresentable.

Adorno escribió que después de Auschwitz toda la cultura es mierda de perro, pero lo que amenaza hoy, con una amenaza extraña, paradójica y que nos cuesta incluso enunciar, es una suerte de “cultura de Auschwitz” (a la cual pertenece asimismo la repetición casi supersticiosa de las frases de Adorno). (Nancy, 2007: 74).

Es preciso entonces evitar la banalización de la sentencia de Adorno. No obstante, a mi juicio, en general, se recurre a la sentencia tanto para defender la imposibilidad del arte, la imposibilidad de la representación, o bien para mostrar que existen márgenes al interior de la posibilidad. Esta última posición plantea la cuestión del *modo*, principalmente desde sus márgenes estéticos, y el deseo de indagar una poética.

En este sentido, me inclino a sostener la vigencia de esta afirmación como un punto de partida con el cual defender la posibilidad de acercarse a través del arte a un acontecimiento de estas características, y a la vez, destacar que lo decisivo es la reflexión sobre las poéticas que se implementen, lo que supone afianzar la necesidad de un cambio en las estrategias canónicas del arte, en este caso, del arte monumental.

Los cambios que provocaron las vanguardias históricas implicaron un desplazamiento semántico en el concepto “arte”, un giro esencial en el modo de concebirlo; en este sentido, el arte memorial no resulta ajeno a tales transformaciones y comienza a responder en otros términos a la pregunta por la representación de un pasado límite como el Holocausto.

Esto guarda relación con lo que señalara Boltanski acerca de que su arte no es sobre el Holocausto, es después del Holocausto¹³³. Asimismo, la afirmación de Boltanski puede relacionarse con lo subrayado en la sección anterior al reparar en la distinción que establece Ernst van Alphen (1997) entre representaciones del Holocausto y efectos del Holocausto, donde lo que resulta central es entender las prácticas del arte como efectos de dicho acontecimiento, lo que implica atender al desplazamiento temporal, destacar la importancia de la mediación constructiva así como las condiciones que imponen los acontecimientos límites en el arte memorial contemporáneo.

¹³³ En una entrevista realizada por Georgia Marsh en 1990 Boltanski expresó: “Mi trabajo no es sobre XXXXX, es después de XXXXX” (Boltanski en van Alphen, 1997: 93).

Por otra parte, existen publicaciones que abordan la sentencia de Adorno como norte para pensar en el arte y la posibilidad de representar pasados límites¹³⁴. Sería el caso, por ejemplo, del libro de Andreas Huyssen *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización* (2002). A su vez, la compilación de Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen* (2007)¹³⁵ que tematiza memorias en conflicto, modalidades de duelo, narración de las experiencias, el rol del arte frente a lo irrepresentable.

En esta discusión sobre la posibilidad de representar el Holocausto, iniciada hace más de treinta años y revitalizada en forma permanente, se plantean cuestiones que se encuentran enlazadas. Por un lado, los elementos referidos a la inexpresabilidad de estos pasados que imponen ciertas restricciones, puntualizadas de modo insistente en afirmaciones como: “dilema de representación” (Lorenzano y Buchenhorst, 2007a: 33), “paradojas de lo impresentable” (Lorenzano y Buchenhorst, 2007a: 234). Así, Daniel Brauer advierte que “en los intentos contemporáneos de presentar el horror, el objetivo parece ser no tanto mostrar, sino evocar una ausencia, que permanece irrevocable” (Brauer, 2007:271) y “la re-presentación estética adquiere así el carácter de un volver a hacer presente no lo definitivamente perdido sino la falta misma” (Brauer, 2007:271).

Por otro lado, junto a la irrepresentabilidad surge la relevancia de los mecanismos a partir de los cuales se desafía la inexpresabilidad de estos pasados. En tales mecanismos la atención está puesta en los procedimientos y en el cuestionamiento de las modalidades tradicionales de representación debido a que fosilizan el pasado¹³⁶.

Por ello, los problemas referidos al modo desencadenan la consideración de las modificaciones necesarias para entender la representación; esto, según fue señalado en el capítulo 1, planteó la necesidad de contundentes modificaciones en el concepto de representación en el arte, el cual, ya no se entiende como mimesis, sino como presentación, expresión.

¹³⁴ Cfr. (van alphen, 1997); (Wiedmer, 1999).

¹³⁵ Cabe destacar que la publicación surgió de dos encuentros académicos realizados en México y Buenos Aires cuyo eje central fue la reflexión sobre la memoria del terror, donde participaron escritores, teóricos, filósofos, activistas de derechos humanos, historiadores, músicos y artistas visuales, entre otros.

¹³⁶ En virtud de estas dificultades, el historiador Hayden White advierte en su libro *El texto histórico como artefacto literario* (2003) que la problemática inherente a la posibilidad de representación de pasados límites conlleva la urgencia de desplegar estrategias de rememoración ejemplares y sostiene “no creo que el Holocausto, la Solución Final, la Shoah, el Churban, o el genocidio alemán de los judíos sea más irrepresentable que cualquier otro acontecimiento de la historia. Se trata de que su representación, ya sea en la historia o en la ficción, requiere cierto tipo de estilo” (White, 2003: 215).

Según Gadamer, la acción de “representar” en arte tiene una acepción específica, pues no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, “lo representado está ello mismo ahí tal como puede estar ahí en absoluto” (2003:90), es decir, en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Como indica el autor, la obra de arte no es una alegoría “no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir” (Gadamer, 2003: 96). Esta afirmación ilumina el tipo de vínculo que se plantea entre la obra de arte y su referente, en este caso, el Holocausto, pero que esta tesis busca hacer extensivo a otros pasados límites, por caso, nuestro pasado reciente.

Se trata de desplazamientos que inciden en las propuestas del arte memorial, el cual, debe tomar conciencia de que no es posible representar en el sentido de poner el pasado nuevamente en el presente, sino que se requiere una mediación, una construcción, de allí que resulte fundamental entender la memoria y su fisonomía como un modo de ser del arte como memoria¹³⁷.

Asimismo, y en directa vinculación con el enfoque que busco darle a la interpretación de la mencionada sentencia, para pensar la representación atendiendo a lo irrepresentable, destaco la distinción que Grüner (2001) realiza entre la representación de una ausencia y la representación de lo desaparecido; el autor afirma que, por definición, toda representación no lo es de un objeto ausente sino de lo intencionalmente ausentado, lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica¹³⁸. Por ello, reparar en la desaparición es lo que enfrenta a quienes ensayan una representación con su límite, con lo inexpresable de su escala, de su densidad¹³⁹.

Así, según ha sido expuesto, es posible darle distintos sentidos a la sentencia de Adorno, unos que acentúan la imposibilidad, pero otros, como el que se propone en esta tesis – y en sintonía con lo que plantean algunos autores aquí presentados- la piensan

¹³⁷ José Burucúa hace referencia a los intentos de expresar el horror del Holocausto de parte de sobrevivientes y de las generaciones que siguieron, expresando “el horror existencial que implica la pretensión de representar lo ocurrido en la Shoah” (Burucúa, 2006: 181).

¹³⁸ Manuel Reyes Mate (2008) se refiere al proyecto Auschwitz como un proyecto de olvido y considera que lo que le hace singular y único en la historia de la barbarie humana no es la cantidad de víctimas ni el grado de sufrimiento, sino su intención era que no quedara ni rastro para que fuera imposible la memoria. Todos debían morir y todo debía ser destruido, es decir, de la desaparición.

¹³⁹ Destaco que la reflexión en torno a la tipicidad de la desaparición como concepto permite abordar lo inenarrable del pasado; esto tiene particular importancia en la referencia al pasado reciente argentino, según se pone en consideración en la segunda parte de esta tesis.

como punto de partida, como advertencia acerca de la necesidad de reparar en el límite, y de proponer poéticas no canónicas.

En tal sentido, lo decisivo es reparar en la pregunta en torno a las estrategias con las que enfrentar lo irrepresentable, con las que abordar su lado aporético. Esto explica la importancia conferida en esta tesis al análisis de poéticas, a partir de obras concretas, propuesto en la segunda parte, ya que permite visualizar las tensiones y también las retóricas que son las que intentan burlar la imposibilidad, hacerle frente.

Sin embargo, este enfoque también destaca que no hay *una* manifestación que pueda encerrar todos los aspectos que vertebran un acontecimiento límite, y esto guarda relación con la necesidad de defender la pluralidad de visiones, de múltiples recursos para que la memoria sea en presente y de cara al futuro, que no se agote en una representación¹⁴⁰. Esto explica mi interpelación a la tendencia establecida en los estudios sobre poéticas del Holocausto que aluden, para su análisis a un mismo *corpus* de manifestaciones. Es preciso detenerse en el presente de la memoria y, también, en su dimensión prospectiva, donde los casos analizados se ubican necesariamente dentro de una constelación de manifestaciones.

A su vez, según se puso de manifiesto, esos intentos, esas representaciones que evocan los pasados límites, deben atender a la temporalidad de tales enunciaciones, lo que supone necesariamente reparar en la temporalidad distante y anacrónica de las conmemoraciones, debido a que ese es el modo de ser de la memoria.

Resulta imprescindible, entonces, considerar la fisonomía de la memoria involucrada en las elaboraciones del pasado y tener en cuenta lo referido en la primera sección a propósito de la posmemoria y del abordaje necesariamente mediado del pasado, dado que los testimonios directos de los sobrevivientes se extinguirán¹⁴¹, de modo que se requieren accesos poéticos a la memoria.

¹⁴⁰ Huyssen (2002) advierte que lo que está en cuestión hoy es cómo resolver la transmisión inexorablemente mediática de un trauma, a las generaciones “postHolocausto”; sólo la multiplicidad de discursos garantizará una esfera pública de la memoria, en la que no pueden tener el mismo valor todas las representaciones pues no existe *una única* forma verdadera del recuerdo.

¹⁴¹ En un artículo titulado “A quién pertenece Auschwitz” aparecido en *Die Zeit* el 19 de noviembre de 1998, Imre Kertész se refiere a la generación de los sobrevivientes que está en vías de apagarse, de su discurso que ya no les pertenece. También declara la guerra contra el conformismo, la rutinización, el sentimentalismo que se desarrolla alrededor del Holocausto. Abomina el *kitsch* que rodea la memoria de Auschwitz. Para Kertész, la generación de los testigos desaparece y con ella su discurso propio, la singularidad intransmisible de su experiencia. Su memoria esta simplemente en vías de hacerse expropiar. En su lugar, se proponen otros discursos, otras formas de representación, otras memorias. El artículo estaba consagrado al film de Benigni *La vida es bella* (1997), que por lo demás apreciaba. El comprueba que el realizador nació en 1952, por lo que no integra la generación de los protagonistas. Sin embargo,

Huyssen hace referencia a los “lugares comunes” en los debates acerca de cómo alcanzar mayor legitimidad en términos artísticos, para representar el Holocausto y destaca la ya mencionada obra de Art Spiegelman *-Maus-* para hacer hincapié fundamentalmente en la dimensión mediada, en la posmemoria- y desplaza el punto de partida. Cita a Spiegelman, quien a propósito de la ficcionalización que propone en *Maus* afirma que: “No sé cómo se veía un alemán que vivía en una pequeña ciudad (...) necesariamente voy a hacer algo inauténtico” (Spiegelman en Huyssen, 2002: 129). Como fuera expresado al comienzo del capítulo, el recuerdo nunca está libre de momentos ficcionales pero sigue estando ligado a un acontecer real; de este modo, “la futilidad y la necesidad de hablar sobre Auschwitz resultan inseparables” (Huyssen, 2002: 143) y advierte que las generaciones postHolocausto sólo podrán acercarse a este núcleo inenarrable por una aproximación que reconoce el acontecimiento en su alteridad a través del trabajo de la memoria. La dimensión temporal es entonces uno de los elementos fundamentales a reparar para evocar el ayer. A su vez, resulta imprescindible destacar el modo como se lleva a cabo tal evocación. Por ello, es en los procedimientos en donde hay que hacer hincapié¹⁴².

Con referencia a los procedimientos, cabe señalar que las retóricas que se proponen para evocar los pasados son diversas; uno de los ejes más tematizados tiene que ver con la evocación de la abrumadora y colosal dimensión de la masacre del Holocausto. Sea referida a la cantidad, como a la singularidad de la identidad de cada vida exterminada. A este respecto, José Millmaniene (Millmaniene, 2001) señala que se nombran los sujetos como un modo de sacarlos del anonimato de la cifra y esto es un *locus* señalado una y otra vez.

Decir que 1.500.000 niños judíos fueron asesinados se puede transformar en una frase cristalizada pero escuchar el nombre y edad de cada criatura muerta

como señala Robin (2012) quien recupera el artículo de Kertész, el paso del tiempo requiere nuevas manifestaciones de arte, instalaciones, narración fílmica, entre otras modalidades.

¹⁴² Cfr. “Cabe preguntarse con Jean Luc Nancy si lo infigurable proviene de una prohibición religiosa que algunos podrían respetar sin compartir. ¿Proviene de una prohibición religiosa que algunos podrían respetar sin compartir ¿proviene de una imposibilidad técnica, epistemológica y estética? Desde la crisis de la representación realista a fines del siglo XIX y todavía más en el siglo XX sería imposible para un novelista digno de tal nombre, figurar, reconstituir operar simulacros frente a un real opaco. Es la cuestión que planteaba Hayden White. No la negación de lo real sino los medios de la escritura para dar cuenta de ello, aquí del horror. Figurar lo infigurable, saber que hay algo irrepresentable pero esforzarse por medio de la escritura, las palabras, las fotografías, el cine, la pintura, la instalación, el teatro de dar cuenta de ese infigurable y de nuestra relación con ese pasado que se nos escapa” (Robin, 2012: 340). Es la posición que mantiene Régine Robin y también Hayden White y la que en el plano artístico, intenta defender esta tesis.

mientras se atraviesa el Yad Vashem sobre el trasfondo de la oscuridad (...) inscribe una marca imborrable en la subjetividad. (Millmaniene, 2001: 102).

En directa vinculación, agrego para su consideración una iniciativa que decidí intentar aproximarse al horror desde lo cuantitativo, procurando dar respuesta al dilema de cómo representar el exterminio de miles de seres humanos¹⁴³. Se trata de un libro de Phil Chermofsky titulado *Y cada uno fue alguien* (2013) consiste en una sola palabra: "judío", en una fuente muy pequeña, impresa seis millones de veces para simbolizar la cantidad de judíos asesinados durante el Holocausto. Esta iniciativa destaca las encrucijadas inherentes al esfuerzo por representar un acontecimiento de esa magnitud.

Asimismo, cabe subrayar una acción artística que según se analiza en la segunda parte de esta tesis, inspiró a los tres artistas argentinos que generaron el Siluetazo, acción colectiva que reclamaba la aparición con vida de los detenidos desaparecidos realizada el 21 de septiembre de 1983 en Buenos Aires. Se trataba de una obra del artista polaco Jerzy Skapski que consiste en veinticuatro hileras de diminutas siluetas de mujeres, hombres y niños seguidas por este título: "Cada día en Auschwitz morían 2370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1688 días y ese es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total, perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos". Visualizar la cantidad es un tema recurrente y dilemático en el arte; considero que acciones como estas, logran de algún modo, hacer frente a lo irrepresentable.

La mención de la diversidad de estrategias que se proponen exhibe el modo figurado en que el *dictum* de Adorno es referido. Así, la sentencia no es un impedimento sino un inexorable punto de partida. Expresa ciertamente una amenaza, pero despliega un borde, un margen por donde transitar el acontecimiento. Desde este lugar, resulta imprescindible considerar las retóricas involucradas en todo hacer memoria, las cuales suponen atender a las dimensiones de la temporalidad cristalizadas en las poéticas que se proponen para evocar los pasados límites.

En este sentido, la advertencia de Adorno y de Lanzmann respecto a lo indecible del acontecimiento, a su obscenidad, nos enfrenta a un límite, pero no al infranqueable

¹⁴³ Se subraya que la cantidad así como la identidad, es una temática que ha sido explorada por distintos artistas y desde distintas poéticas. En la segunda parte de la tesis se hace referencia a las poéticas en torno a la representación de la desaparición y la ausencia, a propósito del Holocausto y de nuestro pasado reciente argentino.

abismo de lo indecible. Lo que sí resulta interpelado, es un criterio totalizante y canónico de representación. El arte después de Auschwitz depende del presente, de las retóricas de la memoria y de cómo las mismas desafían dicha imposibilidad desde acciones concretas.

2.3. La memoria y sus modos de ser. Retóricas de la memoria

Según fue indagado hasta aquí, la cuestión de la irrepresentabilidad así como los abordajes de la sentencia de Adorno que esta tesis incorpora, atienden al tipo de recursos involucrados en la rememoración del pasado, a las poéticas; en ellas, la memoria se manifiesta como el concepto que estructura tales poéticas. Por ello, es preciso tipificar la memoria, ya que los intentos conmemorativos que hasta aquí son mencionados, plantean la centralidad de la memoria en la evocación del pasado, el arte como memoria, la memoria como arte.

Entiendo por “poéticas de la memoria” aquellos recursos involucrados en los actos evocativos, los cuales, presuponen que es imposible la recuperación total del pasado; por el contrario, sólo se cuenta con vestigios, huellas, y con el presente como el tiempo en que la poética tiene lugar, y es desde aquí, donde se desplaza hacia el pasado y lo evoca.

Es relevante entonces atender a la especificidad de la memoria¹⁴⁴, la que según indica la historiadora Josefina Cuesta Bustillo (2008), suele ser vista como afectiva y mágica; se alimenta de recuerdos vagos, telescópicos, globales, flotantes, particulares o simbólicos, y es sensible a todas las transferencias, censuras y pantallas o proyecciones. Lejos de resultar un problema, considero que se trata de un dato inherente a su esencia, que tiene que ver con su subjetividad. Según advierte el historiador Enzo Traverso “dado que se apoya en la experiencia vivida, la memoria es eminentemente subjetiva, ella queda anclada a los hechos a los que hemos asistido (...) y a las impresiones que ellos han grabado en nosotros” (Traverso, 2007: 73). La memoria es entonces subjetiva y no pretende objetividad como otras formas de acceso al pasado, se trata de una construcción sujeta a permanentes transformaciones. Estas consideraciones exhiben la centralidad de los procesos de mediación en la construcción del pasado, procesos a los que el arte de la memoria debe atender. En este sentido, es importante recuperar tales

¹⁴⁴ Cfr. (Barret Ducrocq, 2002), (Bal, Crewe y Spitzer, 1999), (Wiedmer, 1999).

descripciones de la memoria, para poder extrapolarlas a la reflexión sobre el trabajo que las prácticas artísticas que se analizan en esta tesis, las cuales conciben la memoria como construcción en presente, ya que prevalecen lecturas que dan cuenta de la dimensión testimonial de la memoria, de la histórica, o también política, mientras que lo aquí planteado es un análisis de la dimensión estética de las poéticas de la memoria.

Las historiadoras Marina Franco y Florencia Levín (Franco y Levín, 2007) señalan que el término “memoria” responde a una amplia gama de sentidos. Por un lado, puede aludir a la capacidad de conservar o retener ideas previamente adquiridas, como contrariamente a un proceso activo de construcción simbólica y elaboración de sentidos sobre el pasado. Por otro lado, la memoria es una dimensión que atañe tanto a lo privado, es decir, a procesos y modalidades estrictamente individuales y subjetivas de vinculación con el pasado, como a la dimensión pública, colectiva e intersubjetiva (Franco y Levín, 2007).

Reparo en esta tipificación ya que la memoria entonces se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales y en actuaciones y expresiones que antes que representar el pasado lo incorporan performativamente (Jelin, 2001).

La memoria se materializa en múltiples soportes que la refieren desde numerosas perspectivas. En tal sentido, y por su importancia en la construcción del pasado, es preciso señalar la intención de algunos planteos historiográficos de oponerla a la historia, acentuando una contraposición insalvable entre ambas -de acuerdo a posiciones más “extremas”- o mejor, -como sostienen posiciones moderadas- a una interrelación recíproca que pueda identificar la especificidad de cada cual.

Así, retomando la dualidad historia-memoria, destaco algunos de los modos como es presentada. Se suele considerar que la historia es objetiva, rigurosa, distante de lo particular. Se escribe en tercera persona, desde un observador que posee una visión de conjunto de lo acontecido; la memoria en cambio, es particular, siempre personal y comprometida. Según subraya Traverso “dado que se apoya en la experiencia vivida la memoria es eminentemente *subjetiva*, es cualitativa, singular, poco cuidadosa de las comparaciones” (Traverso, 2007: 73).

Considero fundamental recuperar estos aspectos inherentes a la memoria: su subjetividad, su parcialidad, su particularidad, entre otros, que resultan “problemáticos”

para otras disciplinas y que en cambio el arte incorpora sirviéndose de las licencias de éste para remitir al pasado. La poetización o los mecanismos utilizados por el arte, no deben hacer suponer que se trata de una modalidad prescindible por las ficciones que utiliza; precisamente es a través de estas que aquél puede indagar sobre tramas de la memoria de otro modo inaccesibles, y dar visibilidad a intersticios del pasado que otras disciplinas descartan.

Es importante a este respecto indagar en torno a la especificidad de la memoria en su modo de referirse al pasado. Henry Rousso advierte que la memoria en tanto presencia del pasado es la “lenta acumulación colectiva y espontánea de todo lo que un grupo social ha podido vivir en común” (Rousso en Cuesta Bustillo: 1993: 41). Lejos de resultar un problema, se destaca que se trata de un dato inherente a la ontología de la memoria que tiene que ver con su subjetividad.

Traverso subraya que “la memoria entendida como las representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, estructura las identidades sociales inscribiéndolas en una continuidad histórica otorgándoles un sentido, es decir una significación y una dirección” (Traverso, 2007: 69).

El tratamiento de la memoria que las poéticas de memoria suponen, implica reivindicar su carácter espontáneo y mediado; la memoria que es presente aunque su objeto de reflexión sea el pasado. Desde esta perspectiva, la memoria es heterogénea y plural, y su fisonomía es permeable a las resignificaciones permanentes.

Que la memoria sea en presente implica identificar la inevitable mediación temporal que esta supone y el inexorable anacronismo de todo acto evocativo¹⁴⁵. A este respecto destaco las palabras con las que culmina el filme *Noche y niebla* dirigida por Alain Resnais (1955); allí, la voz *en off* de Jean Cayrol señala: “Mientras les hablo el agua fría de las mareas cubre las ruinas, así como un agua fría y opaca lo hace con nuestra memoria. La guerra es un suspiro, un ojo siempre abierto. El pasto siempre fiel ha regresado sobre los patios de armas alrededor de los balcones”. Estas inquietantes palabras exhiben la relevancia de atender a la memoria desde el presente y alertan a su vez sobre la importancia de no sepultar la memoria en el pasado a través de un

¹⁴⁵ Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado* afirma que toda narración inscribe la experiencia en “una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazada desde su comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible) sino la de su recuerdo” (Sarlo, 2005: 29).

monumento, sino plantear la rememoración como algo abierto, donde lo inenarrable impone también su límite¹⁴⁶.

Por ello, toda evocación de un tiempo pasado implica necesariamente una construcción en presente y esto involucra dos aspectos; por un lado, que la conmemoración presupone una dimensión temporal que no es la del hecho sino la de su recuerdo; por otro lado, que aquélla está sujeta a una mediación, esto es, a una poética con la cual representar el pasado.

En este sentido, en el trabajo “La textura del recuerdo” Daniel Brauer advierte que el recuerdo no es una percepción anterior en el tiempo, sino que es también una experiencia y por lo tanto una percepción diferente, no una reiteración del acto originario. A su vez, se pregunta de qué manera el recuerdo *re-presenta* el pasado y señala que “Recordar es siempre un acto presente, en el que no sólo se reitera el contenido de lo vivido sino que se lo percibe desde otra perspectiva, el recuerdo, en tanto rememoración, siempre implica alguna forma de interpretación” (Brauer, s/d).

En la misma dirección apunta Todorov al destacar que “el restablecimiento integral del pasado es algo imposible (...) la memoria como tal es forzosamente una selección” (Todorov, 2000: 15). Sostiene un punto de vista similar Andreas Huyssen quien advierte:

¿Acaso tiene sentido oponer memoria y olvido, como solemos hacer admitiendo en el mejor de los casos que el olvido viene a ser la inevitable imperfección y deficiencia de la memoria misma? Es una paradoja: ¿acaso toda memoria no depende inevitablemente tanto de la distancia como del olvido, los mismos factores que subvierten su estabilidad y confiabilidad tan deseadas y al mismo tiempo son esenciales a la vitalidad de la memoria misma?” (Huyssen, 2002: 147).

Huyssen (2000) se pregunta cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público y cómo construir artefactos estéticos que eviten un amenazante destino de invisibilidad.

En el marco de estos interrogantes, sostengo que si bien las aporías desplegadas por las “retóricas de la inexpresabilidad” no deben ser silenciadas, es necesario concebir a la memoria de ese pasado como una construcción permanente. Paul Ricoeur

¹⁴⁶ A este respecto, Perla Sneh destaca que “La memoria no es la exaltación de una verdad destinada al bronce del bienestar y la exculpación sino la experiencia inquietante de una narración que vacila, que anda a tientas entre huellas que zozobran en torno a lo inolvidable” (Sneh, 2001: 96).

puntualiza que “si nos remontamos a uno de sus orígenes que no es solamente el griego sino también hebreo, *Zakkor*, ‘tú recordarás’ significa tú continuarás narrando. Es por consiguiente, el aspecto transgeneracional el que dicha expresión sitúa en el primer plano.” (Ricouer en Barret Ducrocq, 2002: 65).

Por su parte, Todorov señala que la memoria es una selección, en nombre de ciertos criterios, conscientes o inconscientes. Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber el de acordarse, el de testimoniar, por eso el recurso a nombrar, señalar la identidad. Aun cuando haya sido citada con tanta insistencia la contraposición entre memoria ejemplar y memoria literal que Todorov expone en su breve escrito *Los abusos de la memoria* (2000), permite entender en qué medida sacralizar la memoria es otro modo de volverla estéril, por lo que una vez reestablecido el pasado la pregunta debe ser ¿para qué puede servir?, ¿con qué fin? En *Memoria del mal tentación del bien* (2002) Todorov señala que:

La memoria es forzosamente una selección; se conservarán algunos rasgos del acontecimiento otros serán desdeñados, de buenas a primeras o poco a poco y olvidados después. Por eso es tan desconcertante que se llame memoria a la capacidad que los ordenadores tienen de conservar la información; a esta operación le falta un rasgo constitutivo de la memoria, a saber: el olvido. (Todorov, 2002: 153).

Adhiero a la distinción que propone el autor en relación con la diferencia entre la rememoración, la cual supone el intento de aprehender el pasado en su verdad, en contraposición con la conmemoración, que implica la adaptación del pasado a las necesidades del presente (Todorov, 2002). Me inclino por esta segunda tipificación de la memoria, en la medida en que cristaliza los rasgos referidos, a saber, su subjetividad, su parcialidad, su perspectivismo, su anacronismo, entre otros.

Así, una vez establecida la posibilidad de representar estéticamente el pasado desde un abordaje liminar, la pregunta que adquiere relevancia tiene que ver con el *cómo* hacerlo; si no es posible representar el pasado tal cual fue, esto supone incorporar la relevancia de la memoria como instancia de mediación que elabora versiones del pasado. Según ha enunciado Paolo Rossi en *El pasado, la memoria, el olvido*, la memoria “‘coloniza’ el pasado y lo organiza sobre la base de las concepciones y las emociones del presente” (Rossi, 2003: 87). En similar dirección Semprún se pregunta:

“¿por qué hablamos de paradojas a propósito de la fiabilidad de la memoria? Porque en el origen mismo de la memoria hay una paradoja primigenia, cual es su referencia al pasado por medio de huellas” (Semprún en Barret Ducroq 2002: 24); así, es la memoria la que posibilita una presencia mediata, pero una presencia al fin¹⁴⁷.

Asimismo, en *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo sostiene que “los ‘hechos históricos’ serían inobservables (invisibles) si no estuvieran articulados en algún sistema previo que fija su sentido no en pasado sino en el presente” (Sarlo, 2005: 159)¹⁴⁸. Subrayo las palabras iniciales del libro de Sarlo *Tiempo pasado* (2005) porque destacan la tensión entre presente y pasado que se da en el recuerdo al observar que “proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta incluso cuando no es convocado (...) el pasado se hace presente” (Sarlo, 2005: 9-10). Lo mismo ocurre en las acciones artísticas que se analizan en la segunda parte de esa tesis: el pasado se hace presente sin más, y se establecen continuidades entre pasados lejanos, cercanos.

En directa vinculación con esta versatilidad de la memoria, la cual parece “decirse de muchas maneras”, reparo en la importancia de que el pasado sea abordado por distintas disciplinas pues este no es patrimonio exclusivo y excluyente de los historiadores y, en este sentido, el arte ofrece una valiosa lente con la que leerlo. Así, los rasgos de la memoria puestos en consideración aquí, permiten mostrar la enorme riqueza de tal concepto a la vez que su relevancia para pensar en el arte y en lo que el arte permite: acercarse al pasado irrepresentable.

Por otra parte, cabe destacar que en los últimos años, la memoria se ha transformado en un tema central reflejándose en numerosas iniciativas y formatos, tales como monumentos, publicaciones, encuentros académicos, etc. Según sostiene Huysen (2002), desde los ochenta se produjo un corrimiento de la atención de los futuros presentes a los pretéritos presentes. A pesar de que la preocupación por el pasado puede

¹⁴⁷ Cabe señalar la compilación *Por qué recordar* (2002) editada Françoise Barret Ducroq, porque exhibe la preocupación y el interés por los modos de la memoria y la necesidad de generar espacios para su debate trasdisciplinario. Varios de los más prestigiosos historiadores, biólogos, filósofos y politólogos de nuestro tiempo presentan en este libro una reflexión plural acerca de los vínculos que unen y distinguen la memoria y la historia. Participaron J.-P. Changeux, Jean-Pierre Vernant y Paul Ricoeur, Henry Rousso, Julia Kristeva, Umberto Eco, Jacques Le Goff, Jorge Semprún, Alain Touraine y Elie Wiesel, entre otros. Dichos artículos se expusieron inicialmente en el Foro Internacional *Memoria e historia* UNESCO celebrado en La Sorbonne el 26 de marzo de 1998.

¹⁴⁸ Desde otro lugar, pero en sintonía con el modo de ser de la memoria que busco aquí reivindicar, afirma el escritor francés Paul Valéry: “El pasado no es sino el lugar de las formas sin fuerzas, a nosotros nos incumbe procurarle vida y necesidad y prestarle nuestras pasiones y nuestros valores” (Valéry, 1987: 13).

celebrarse como un síntoma favorable de cara al futuro, esta obsesión conmemorativa es vista con desconfianza por el autor en virtud de que su corolario son culturas de memoria que están íntimamente vinculadas con políticas precisas que pueden no procurar la auténtica evocación de ese pasado. El peligro radica en una creciente “memorialización” que fosilizaría el pasado que se pretende evocar. Esto se ve reflejado en las numerosas discusiones en torno a la inoperancia de ciertos modos legendarios de recuerdo tales como los monumentos y el riesgo de “musealizar” el pasado, al transformarlo en un objeto de culto que disuelve su potencial simbólico. Huyssen advierte:

En la memoria congelada, el pasado no es sino pasado. En cambio, la temporalidad interna y la política de la memoria del Holocausto, aunque hablen de tiempos pretéritos deben estar orientadas hacia el futuro. El porvenir no habrá de juzgarnos por olvidar sino por recordarlo todo, y aun así, no actuar en concordancia con esos recuerdos. (Huyssen, 2002:164).

Cabe señalar que en su libro *La memoria saturada* (2012) Régine Robin también destaca con escepticismo ciertos desplazamientos de la memoria que en la superabundancia de evocaciones que plantean, exponen la paradoja de su ineficacia y hartazgo, de su saturación¹⁴⁹. Rescato el libro de Robin ya que ofrece un actualizado estado de la cuestión de los principales problemas que tienen que ver con la representación de pasados límites así como un posicionamiento crítico. Uno de los tópicos que subraya es la saturación de la memoria del Holocausto¹⁵⁰ y afirma que:

La generación que se expresa aquí, en efecto, no conoce el Holocausto sino una dimensión diferente, aunque el relato haya circulado en su familia. No conoce realmente el acontecimiento, sino a partir de la cultura popular, hollywoodense, hipermediatizada. La mayoría del tiempo, faltó la transmisión aunque exista

¹⁴⁹ Cfr. “El pasado no es simplemente una memoria constituida en forma oficial con la cual las clases dominantes podrían jugar, de la que podrían usar y abusar; tampoco está únicamente constituido por fragmentos, por jirones más o menos dislocados, ocultados, olvidados, que grupos de individuos tratan de hacer volver a la superficie, grupos víctimas de la historia que piden lo que se les debe sin ser escuchados: no es simplemente por los depósitos, los archivos, los documentos que deja, materia de elaboración científica, de conocimiento, o de una leyenda familiar que se transmite de generación en generación deformándose, transformándose reescribiéndose, o reelaborándose en la oralidad; también es una fuerza que nos habita y estructura involuntaria, inconscientemente, la madera de la que estamos hechos” (Robin, 2012: 239).

¹⁵⁰ En similar dirección, Caroline Wiedmer en su libro *The claims of memory* destaca que “El Holocausto se ha convertido en un relato tan gastado que, en adelante, las expectativas del consumidor en materia de originalidad y de representación de la ‘autenticidad’ son mejor traducidas por Hollywood que por la vida real” (Wiedmer, 1999: 166, la traducción es mía).

una profusión de imágenes, no del acontecimiento mismo, aparte los films de actualidades de la apertura de los campos, las imágenes de los *bulldozers* empujando hacia las fosas los cadáveres de Bergen-Belsen, sino imágenes de films, de historietas, de las series televisadas, de la publicidad. Es una generación que vive con una memoria mediática saturada, memoria de “sobredosis”. (Robin, 2012: 346).

Por eso, considera que es fundamental atender a la posibilidad de una nueva configuración para la memoria, que no es ni la memoria colectiva: comunicativa, cultural o histórica, ni totalmente una memoria *kitsch* donde todo sería trivializado; tampoco se trata de una posmemoria entendida como la voz de los hijos de los sobrevivientes, sino que se asistiría a la emergencia de una memoria muy diferente que se volvería cada vez mas importante en el siglo XXI y que permitiría remediar la dificultad manifiesta de la transmisión del Holocausto, una “memoria prótesis”¹⁵¹ la cual atiende a las estrategias culturales para crear memorias vivientes incluso para quienes están alejados del Holocausto por el tiempo. Robin se inclina a la emergencia de una “memoria crítica”, una memoria que se enfoque en las estrategias, y este abordaje resulta digno de mención porque establece -como es mi interés- los alcances y las limitaciones de las propuestas inherentes a la memoria y la necesidad de romper los moldes y las categorías con las que estamos habituados a representar el pasado. Destaca Robin:

Esa memoria prótesis ¿puede encontrar la memoria crítica a la que yo aspiro y que me gustaría hacer sentir que es vital? No es impensable, pero requeriría transformar la función tradicional del monumento y de sus rituales. Habría que desplazarlos, romper con las formas y las costumbres mentales del museo, habría que inscribir en la obra misma sus dudas, sus progresos, sus tentaciones de olvido (...) Habría que distinguir aquí lo que es del registro de la ilusión de la autenticidad, de la coincidencia consigo, del fantasma de los orígenes; el simulacro, la simulación, la imagen virtual, lo fabricado, lo falso destinado a ser trivializado, disneylandizado, lo que se transforma en kitsch, en un tercer lugar, en un fuera de lugar que sería la construcción de una memoria que renunció al fantasma de transparencia y de autenticidad, al fetichismo de las reliquias, permitiendo la anamnesis. (Robin, 2012: 398).

¹⁵¹ Término que Robin toma de Alison Landsberg “Las memorias protésicas son memorias que circulan en el espacio público sin tener una base orgánica, pero que no obstante se viven como totalmente incorporadas, como una experiencia corporal mediante dispositivos culturales de los más variados y como tales se convierten en elementos del propio archivo existencial de los individuos, formando no solo su subjetividad, sino su relación con el presente y el futuro” (Landsberg en Robin, 2012:393).

Para Robin, la memoria crítica transforma la conmemoración en rememoración¹⁵² lo “fijado” de una de una vez por todas en la piedra en construcción fluctuante, efímera, sujeta a la evolución, a las transformaciones, a los avatares de la memoria, a su movimiento. Ella transforma el carácter impuesto de un relato en diálogo interactivo con los riesgos que ese diálogo implica. A su vez, interesa el concepto de Robin porque según destaca, la memoria crítica tiene una conciencia aguda de las aporías de los memoriales y de su fragilidad, que es lo que esta tesis busca indagar, no sólo los aspectos elocuentes sino también sus debilidades.

Encuentro acertadas estas advertencias por su relevancia en lo que tiene que ver con las distintas discusiones en torno a los *modos* en que deben conmemorarse los pasados límites: si deben privilegiarse los aspectos didácticos en esas construcciones memoriales o en cambio las apuestas deben implementar poéticas no literales que prioricen no la pedagogía sino el acto conmemorativo. Como fuera indicado en los interrogantes enunciados en la primera parte del capítulo, es muy importante atender a que estos *modos* hagan hincapié en las generaciones futuras y en la posibilidad de que ellas, que no tuvieron contacto alguno con el acontecimiento, puedan tener un acercamiento.

Robin señala que debe evitarse el pedagogismo extremo al igual que una voluntad desenfrenada de transmitir sin tener una idea clara de cuál es el mensaje que se quiere transmitir, por lo que considera criticable la aceptación acrítica de las nociones de deber de memoria y de deber de transmisión si no son problematizadas. Considero que es fundamental reparar en estos modos de concebir la memoria y en sus cristalizaciones, porque se reflejan en las propuestas memoriales.

Robin se pregunta cómo diferenciar entre los relatos orales familiares y las narraciones usuales en los museos y en qué medida los discursos ya dichos, pensados, impregnan los modos de pensar las prácticas memoriales emergentes, lo que genera una reacción predecible en los destinatarios. Respecto al más emblemático de los lugares del

¹⁵² Si se recuerda la contraposición entre los conceptos de rememoración y conmemoración tal como los plantea Todorov, emergen valoraciones opuestas en Robin y el autor, pues éste opta por la conmemoración antes que la rememoración; sin embargo, basta ver los sentidos que encierran dichos términos en ambos autores, para reparar en que se trata de posiciones con convergencias esenciales. Menciono esto porque permite visualizar la importancia de reflexionar filosóficamente sobre conceptos tales como rememoración, conmemoración, memoria, poética, entre otros, ya que plantean muchos desplazamientos semánticos, según cada abordaje, lo que explica la necesidad de un análisis metatextual de dichos conceptos.

Holocausto: Auschwitz, que opera como la ESMA en relación con nuestro pasado reciente, como la totalizante metáfora del pasado, Robin destaca¹⁵³:

Por mi parte, soy extremadamente escéptica sobre la virtud pedagógica de esas visitas a Auschwitz que se organizan para los adolescentes, donde se dirigen en grupos. He leído textos que ellos produjeron justo después de su visita, donde expresan hasta qué punto se sintieron conmovidos, emocionados, hasta qué punto lloraron. ¡Buenos adolescentes que se conducen exactamente tal y como se espera que lo hagan! Ahora bien, la experiencia auténtica de un primer contacto con Auschwitz, sobre todo con Auschwitz 1, bajo la puerta de “*Arbeit Macht Frei*” es precisamente el extrañamiento respecto de la expectativa, con esas alamedas y esos pabellones de ladrillos. Nada habla espontáneamente. Los lugares incluso habitados no dicen nada de primera intención. (Robin, 2012: 371).

Estos señalamientos tienen que ver con la eficacia, el para qué de las retóricas de la memoria. Destaco también las modificaciones que se realizan en las ruinas de la memoria, en los sitios, para poder recuperarlos como espacios de memoria. Respecto al museo de Auschwitz, el crematorio fue construido porque originalmente estaba en Birkenau, el pelo fue tratado para que no se descompusiera; se plantaron flores en los canteros -como señala con incredulidad Primo Levi, para poner el énfasis en las abismales diferencias entre el tiempo presente y el pasado que allí tuvo lugar- diferencias que reinstalan los elementos de la discusión en torno a la obscenidad del por qué, así como la irrepresentabilidad del acontecimiento, conflictos del presente, que nos enfrentan a la inevitable certeza de que no es posible resucitar el pasado, como tampoco es posible contarlo todo, y que las narraciones requieren retóricas con las que llevar a cabo tal reconstrucción del pasado, mediatizado, subjetivado por la memoria.

Precisamente en relación con el inevitable anacronismo de la memoria, así como la imposibilidad de “resucitar el pasado”, Robin cuenta que:

Desde hace tiempo quiero escribir una obra de teatro que trascurriría en Kaluszyn, en Polonia, la aldea de la que eran originarios mis padres. Su tema es un equipo de rodaje que viene a hacer un film sobre la Shoah en ese lugar perdido, perturbando la quietud del pueblo. Hay una trama narrativa preestablecida, un argumento. El film debe evocar la vida de una joven pareja de militantes, él comunista, ella trotskista, a fines de los años veinte (todos movimientos clandestinos). Al cabo de algunas escenas que exigieron mucho

¹⁵³ La autora hace hincapié en el hecho de que los museos son occidentales y todo transcurrió en el este, en Polonia, Rusia y algunos lugares de Alemania mientras que los principales memoriales y museos están emplazados en Estados Unidos, en Berlín en Israel lo que supone una expropiación de la memoria.

trabajo, en la reconstrucción de los decorados de la época, de los diálogos, de la atención, todo se para. Mala dirección, kitsch ¡No es eso lo que hay que hacer! No hay que tratar de representar, de resucitar el pasado, sino filmar nuestra búsqueda de hoy (...) Lo que hay que circunscribir es el trabajo de la huella en nosotros. (Robin, 2012: 328-329).

Por su relevancia en el plano artístico, resulta fundamental entonces atender a la fisonomía de la memoria en su anacronismo, su deliberada e inevitable parcialidad, subjetividad, y a la vez comprender que por un lado, no existe un monumento que logre acallar la vastedad del acontecimiento límite al que remite, lo que explica la necesaria dimensión coral, plural, permanente de las acciones de memoria que se propongan; por otro lado, los museos y memoriales, como destaca con razón Robin, envejecen, se vuelven obsoletos, de allí la necesidad de propiciar cambios y transformaciones¹⁵⁴.

En relación con estos tópicos, Robin señala que a fines de los años noventa se proyectó la reestructuración del memorial *Yad Vashem* en Israel; el objetivo era un proyecto que permitiera hablar a la gente del siglo XXI con su propio lenguaje, que se adaptara a los cambios tecnológicos; a propósito de estos cambios en el memorial conforme pasan los años, la autora destaca que resulta fundamental conservar las distintas estéticas utilizadas a lo largo de los años para exhibir su estructura de palimpsesto. A este respecto señala:

¿Por qué no construir el nuevo museo al lado de los viejos edificios, mostrando así lo que cambió en la relación del presente con el pasado, o lo que todavía no puede ser transformado en pasado? El visitante estaría obligado a hacerse preguntas, interrogarse sobre el trabajo de la memoria y del olvido que allí está inscrito, sobre los relatos que sustentan las diversas formas de memorialización. Mostrar el proceso de ese trabajo sería un elemento decisivo de esa memoria crítica tan necesaria y tan frágil en la actualidad. (Robin, 2012:402).

Acuerdo una vez más con Robin en la importancia de que haya distintas formas de atender a la evocación del pasado porque “El conjunto dibuja una polifonía de respuestas que mantienen la memoria viva” (Robin, 2012: 407). A su vez, a la dimensión plural de las marcas de la memoria se suman, como ya fue subrayado, el

¹⁵⁴ Cfr. “Los museos y los memoriales envejecen. No son tanto el reflejo o la reconstitución del pasado, del Holocausto, como de los países y de las coyunturas en las cuales fueron concebidos y construidos. Debe ser posible rectificar su manera de conmemorar el pasado, diez años, veinte años después, tener en cuenta las nuevas adquisiciones de la museología o las nuevas visiones y abordajes que se imponen. sin borrar la huella de lo que fue vital en el trayecto memorial de una sociedad” (Robin, 2012: 399).

interés por atender a las formas, a los recursos de representación del pasado, lo que implica atender a los *modos*, pues también se plantean paralizantes dilemas. Por caso, Robin (2012) señala el Museo del Holocausto de Washington¹⁵⁵, museo que despliega singulares recursos curatoriales y poéticos a los visitantes. Inaugurado en 1993, el museo propone novedosos recursos para que la visita sea estremecedora, buscando la transmisión identitaria a través de una tarjeta de identificación que el visitante recibe en el ingreso, que explica la historia de una víctima del Holocausto¹⁵⁶. No obstante, Robin destaca que ha visto a muchísimos niños desatentos en el museo dando la sensación de aburrirse y no entender nada, lo que parece un efecto no contemplado por los responsables del museo, quienes desde sus políticas buscaban generar una experiencia en quien visita el lugar. Esto tiene que ver con las retóricas de la memoria y la necesidad de que se ponga en consideración la cuestión de la eficacia, de la proyección que estos artefactos plantean en las nuevas generaciones.

Se advierte que la remisión a la memoria permite entonces subsumir lo particular y destacarlo en lo universal y no presuponerlo detrás de una cifra increíble; por eso, los museos que evocan el Holocausto se han inclinado por poéticas curatoriales que hacen hincapié en recuperar la dimensión identitaria de esos millones de sujetos, y así, cartas, zapatos, pertenencias hablan de un modo diferente de esa pérdida. Expresar la cantidad, buscar una reacción, producir un efecto, según lo mencionado ya en este capítulo. Recurrir a las pertenencias, a las vidas particulares, a las pertenencias de esos seres humanos aniquilados por el nazismo. En este sentido, no sólo el Museo del Holocausto de Washington sino el Museo Judío de Berlín, el anexo del monumento de Peter Eisenman también en Berlín, el Yad Vashem de Israel, por citar algunos de los museos que utilizan ese recurso y que según se destacó a propósito de la valoración de Robin, plantean muchas controversias, debido a que ciertos sectores celebran los recursos utilizados al servicio de la conmemoración, mientras que otros los objetan.

¹⁵⁵ Se remarcan también las distintas estrategias curatoriales con intención de apuntar a la educación, la investigación y la divulgación. El museo tiene una alianza con Apple para favorecer la transmisión de contenidos a través iTunes, así como cuenta con su canal en YouTube.

¹⁵⁶ La posición de Inés Dussel en relación con el Museo del Holocausto de Washington contrasta con la de Robin. Cfr. “Se ha mencionado antes que el museo invita al visitante a tomar el lugar, personificar a las víctimas, por medio de la representación metonímica de los campos de concentración y cámaras de gas, pero que en el mismo gesto vuelve evidente la falsedad de esa personificación y confirma que hay una distancia insuperable, incommensurable entre nuestros sentimientos momentáneos de terror, y las experiencias reales de los otros. En este sentido se distancia de las pedagogías ‘seductoras’ que creen que el objetivo de la enseñanza es sentir empatía por el otro de una forma indiscriminada para adecuarnos armoniosa y felizmente a los otros” (Dussel, 2001: 90).

Es por ello, que las retóricas de la memoria dan cuenta de los distintos elementos inherentes a su fisonomía, cómo esta atraviesa los modos de referencia al pasado, pero también destacan que lo fundamental es la cuestión de los procedimientos a través de los cuales el pasado se hace presente, a las poéticas de la memoria, a su fragilidad, a sus lados aporéticos.

La indagación filosófica en torno a la memoria presentada en esta sección, para la cual recurrí a las tipificaciones de autores de diversas procedencias disciplinares, permite visualizar ciertos rasgos de ella, a saber: su subjetividad, su modo de ser en permanente construcción, y no algo dado de una vez y para siempre, el presente como su punto de enunciación, lo cual explica su inexorable anacronismo, su carácter mediado, su heterogeneidad, su conformación plural. Tal recorrido apuntó a establecer la incidencia de esta forma de concebir la memoria en la representación artística, lo que supone entender el arte como memoria.

En tal sentido, concebir el arte como memoria implica atender a la dimensión filosófica de la memoria, a esa tensión entre el mostrar y en ese mismo instante resignar la totalidad; el estar anclada al eje temporal de quien recuerda, y cómo la idea de acontecimiento estético de memoria implica tener en cuenta la compleja trama que involucra ideas, poéticas, intenciones, temporalidades, la mirada del otro.

Esto explica la centralidad -en los diversos intentos que el arte propone para conmemorar un acontecimiento límite- del futuro de estas prácticas, de su dimensión prospectiva y de la idea de memoria que involucran planteada como una perspectiva con la que abordar lo que se manifiesta como insondable. Este posicionamiento considera imprescindible la dimensión plural, abierta y en construcción de la memoria. Es por ello que se propuso el concepto de “pequeña memoria” del artista Christian Boltanski con el que se refiere al pequeño gran poder del arte como memoria. Tal concepto exhibe la conexión que esta tesis postula entre memoria y arte.

Finalmente, es fundamental atender a los procedimientos que estas formas de concebir la memoria cristalizan, a través de estrategias que generan adhesión y rechazo, y que a mi juicio deben evaluarse críticamente, es decir, considerar tanto sus alcances y como también sus limitaciones; la intención de las propuestas artísticas así como lo que ocurre con ellas. Tal es el análisis que se propone en la segunda parte donde se pone de manifiesto un aspecto decisivo de la presente tesis, a saber: *que lo irrepresentable puede desafiarse desde prácticas artísticas concretas*. A mi juicio, no es relevante

enunciar la irrepresentabilidad del Holocausto desde un paralizante lugar, sino establecer respuestas a la pregunta sobre cómo enfrentar dicho dilema. Existen variadas manifestaciones artísticas que ofrecen tentativas; las mismas, se encuentran a la vez con encrucijadas, que requieren mecanismos alternativos de representación.

Lo decisivo en relación con la emergencia de esta constelación de acciones estéticas que se erigen en el mundo evocando el Holocausto, entre otros pasados límites, es reparar en que el éxito o el fracaso de tales acciones de memoria depende de lo que se haga con ellas, por lo que es importante, entonces, su análisis crítico desde las poéticas a las que remiten.

2.4. Reflexiones finales

El presente capítulo ofreció una indagación de los distintos elementos que vertebran la discusión estética en torno al Holocausto, como acontecimiento que linda con los confines de lo irrepresentable, aporía planteada inicialmente por los sobrevivientes pero luego tematizada por teóricos de diversas disciplinas. Estos teóricos retoman aspectos ya considerados por los sobrevivientes en cuanto a los límites y la irrepresentabilidad, dando lugar a la paradoja de que el pasado parece inenarrable, pero su intento de evocación resulta también inevitable.

Según se expuso, esta paradoja fue instalada como un *locus* de enunciación tanto por las víctimas como por las nuevas generaciones, las cuales no experimentaron el acontecimiento, pero ensayan distintas estrategias con las que desafiar su abrumadora inexpresabilidad.

Por otra parte, se puso de manifiesto que la pregunta sobre si el arte puede representar lo que se manifiesta como irrepresentable encuentra una respuesta, una dirección, atendiendo a los procedimientos a partir de los cuales evocarlo, lo que explica la atención puesta en determinar la fisonomía de la memoria, en tanto mediata, anacrónica, subjetiva. Los atributos de la memoria aquí considerados advierten sobre la imposibilidad de “resucitar el pasado”, su remisión a huellas, a vestigios, pese a todo, parafraseando el título del ensayo de Didi- Huberman (2004). Esta condición del arte de proponer lo que Boltanski denominó “pequeñas memorias” exhibió un aspecto decisivo: *que fue imperioso cambiar la forma de concebir la representación en el arte y que las*

acciones artísticas dan cuenta de esta transformación resultando en distintos sentidos contramonumentales.

Al igual que se planteó en el capítulo 1 en relación con las lecturas apocalípticas sobre el futuro del arte, en virtud de la crisis que éste atraviesa, lo mismo ocurre con la sentencia de Adorno y la imposibilidad del arte sobre el Holocausto: se trata de atender a nuevas formas, a nuevos procedimientos. Considero que así como “el arte no murió” sino una forma de concebirlo, tampoco Auschwitz es indecible sino que es preciso dar con los modos con los que remitir a dicho acontecimiento.

Por otra parte, si bien se reivindicó la necesidad de encontrar los “objetos de la Shoá” según la intención de Wajcman, no los pienso como aquellas manifestaciones que se erigen como “*las metáforas de la Shoá*” que clausurarían la elocuencia de otras posibles aproximaciones estéticas al pasado; como bien señala Buchenhorst (2003), ningún monumento puede hablar de la totalidad de la Shoá sino que se trata de reivindicar una necesaria dimensión coral. Pretender que *un memorial* simbolice de manera universalmente válida uno de los acontecimientos en todo sentido decisivos de la historia de la humanidad representa una clara sobreexigencia para el arte, por lo que resultaría fundamental aspirar a lo plural (Huyssen, Robin), a lo itinerante antes que a formas inmortales de recuerdo.

Cabe agregar que las preguntas con las que comienza el capítulo exhiben las disyuntivas que se le presentan al arte con respecto a la representación de un acontecimiento límite. Considero que estos interrogantes exhiben un modo de asumir el pensamiento filosófico, ya que plantear la pregunta es desafiar la incertidumbre de que no haya respuestas. Hay una pregunta, hay por tanto un *modo* de transitar, “pese a todo” la incomprensión e inexpresabilidad del pasado en cuestión. Algo similar a lo que ocurría con los límites de acuerdo al planteo de Lang (Lang, 2007), al sostener que pensar en la representación de los límites supone por ello mismo, transgredirlos.

En este sentido, un concepto de Nicolás Bourriaud permite entender el modo de aspirar a comprender lo incomprensible, de abordar lo inabordable y es el de “*intersticio*”¹⁵⁷. La apropiación de tal concepto ofrece un borde por donde transitar el acontecimiento sin pretender una memoria estética omnisciente.

¹⁵⁷ En *Estética relacional* (2006), Bourriaud destaca que la obra de arte representa un intersticio social, término usado por Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia sino al trueque. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema.

Finalmente, el capítulo se propuso exponer la conexión entre lo planteado en el primer capítulo sobre el arte y lo que ocurre con los artefactos estéticos que evocan pasados límites. La atención sobre los procedimientos que esta tesis destaca, sobre el *modo* con el que se enfrenta la condición límite de tales pasados, permite inferir que los mismos son representables desde el arte y que el éxito o fracaso de dichos procedimientos radica en el efecto que logran en los destinatarios; en tal sentido, el acontecimiento estético de memoria es el resultado de las poéticas estéticas que se proponen para abordar los pasados así como su impacto. Esto muestra la importancia de lo planteado en el primer capítulo respecto al arte contemporáneo: a sus avatares y conflictos y a su impacto en el arte memorial. Este busca eludir el *cliché* del mármol, los recursos canónicos del arte recurriendo a estrategias contramonumentales que lo exponen a su vez, a agudos interrogantes que son analizados en la segunda parte.

Aplicado a la cuestión de lo irrepresentable, el concepto permite a mi juicio, pensar en un espacio por donde abordar el horror que de ningún modo supone agotar su vastedad sino de un espacio alternativo.

SEGUNDA PARTE

“Acontecimientos estéticos de memoria: su presente y su porvenir”

Introducción

En esta parte de la presente tesis se recupera lo irrepresentable del Holocausto para pensar desde el arte las poéticas de memoria, lo que supone atender a una serie de casos específicos para evaluar la elocuencia de dichas poéticas, es decir, si logran conmover a sus destinatarios, si llaman la atención, si dan que pensar.

A este respecto, resultan pertinentes las discusiones abordadas en la primera parte en torno a la irrepresentabilidad del pasado y las aporías que se plantean en el terreno del arte, así como lo que ocurrió con la sentencia de Adorno y las encrucijadas del arte memorial sobre el Holocausto.

Por otra parte, se advierte la importancia de las consideraciones en torno al arte contemporáneo y sus transformaciones, ya que al no ser aquel quien era, esto impacta de lleno en el modo como se conmemoran artísticamente los pasados. Los condicionamientos por lo tanto provienen de dos sectores. De un lado, por la inexpresabilidad del pasado en su condición límite. Del otro, porque el arte rompió con el mandato representacional y este cambio impactó instalando interrogantes respecto a si acaso hay una nueva identidad para aquél, o si justamente parte de las transformaciones tienen que ver con que no es posible determinar tal identidad.

Entre las transformaciones del arte se encuentra la atención puesta en la recepción, que tiene una repercusión decisiva en las poéticas de la memoria, por ello, se destacó la importancia del concepto de “acontecimiento estético de memoria” para dar cuenta de las distintas aristas que vertebran el hecho artístico, entre ellas, el lugar fundamental otorgado al destinatario. Según ya fuera señalado, las obras del arte actual son gestos, acciones, que plantean un destinatario activo, que juzgue, elabore, que en definitiva forme parte de la experiencia que tiene lugar, resultado del contacto de aquel con el objeto estético.

Al igual que en la primera parte, insisto en el modo interrogativo porque permite identificar los problemas que atraviesan esta investigación, en este caso, respecto a los monumentos y lo irrepresentable; así, me pregunto: ¿cómo puede el arte memorial representar lo irrepresentable?, ¿cómo son los monumentos en la actualidad?, ¿cuáles

son sus aspiraciones?, ¿deben persuadir a los contemporáneos o en cambio apostar a la posteridad?, ¿deben plantar su monumental figura y decirle al mundo “acá estamos” o en cambio apuntar a la interacción con el público?, ¿cómo puede el mármol representar el pasado?, ¿existen alternativas a aquél?, ¿cómo evitar un destino que parece inevitable: la fosilización?, ¿debe atenderse a la conmemoración desde el punto de vista artístico o pedagógico? Lo artístico ¿no cae muchas veces en un conceptualismo incomprensible? Lo pedagógico ¿no “altera” la memoria a los efectos de volverla comunicable, transmisible, visible?, ¿existe un *tipo* de monumento que pueda hablar del pasado?

Se analizan aquí aspectos de la discusión sobre los monumentos y los debates en torno al arte del Holocausto apuntando a mostrar los desafíos que se le presentan a las estéticas de la memoria. Asimismo, se indaga la posibilidad de extrapolar las reflexiones al caso argentino, atendiendo no obstante, a su especificidad.

Se examinan una serie de poéticas de memoria para exhibir las estrategias artísticas en su intento de hacer frente a alguna dimensión de lo irrepresentable. La clasificación propuesta permite poner en evidencia el énfasis o los problemas en torno a los cuales se estructuran las obras estudiadas. Así, *Poéticas de lo monumental contramonumental, de la ausencia y del vacío, y de la acción*, son los criterios escogidos para pensar en las estrategias utilizadas en las manifestaciones.

Lo monumental/contramonumental apunta a las prácticas contemporáneas que discuten con las formas canónicas de representación memorial y proponen giros en la conmemoración desde retóricas antimonumentales que enfrentan los aspectos vinculados con la eficacia, con el para qué de los recursos materiales, con su validez y elocuencia prospectiva.

La *ausencia y el vacío*, señala aquellas poéticas que abordan la dimensión colosal de la pérdida; la ausencia y el vacío son *tropos* con los que dar cuenta de la dimensión inexpresable en su vastedad, pero abordable a partir de aquellos.

Las *poéticas de la acción* reparan en el presente de la evocación, en sus actores, despliegan procesos, plantean una memoria descentralizada; atienden a los recursos creativos, buscan efectos involucrando así a los destinatarios.

La atención puesta en las poéticas, indagadas a partir de obras concretas que – desde mi punto de vista- las expresan, expone mi posición respecto a la necesidad de analizar los gestos desde la trascendencia inherente a su poética, lo que implica

evaluarlos críticamente. Esto supone discutir con aquellos enfoques que sólo proponen sobre las obras examinadas una mirada laudatoria o condenatoria.

Se toman para su consideración dos ciudades: Berlín y Buenos Aires. No se ofrece un relevamiento, sino una selección *ad hoc* que permite pensar la presencia de la memoria en el presente de las ciudades y cómo en estas conviven distintas formas y estéticas. Mi postura en relación con este recorrido busca transitar la pregunta sobre *cómo* es posible –*bajo qué formas*– representar lo irrepresentable desde el arte, que fue planteada en las discusiones sobre el Holocausto, pero que hago extensiva al caso argentino.

Según expuse en el capítulo 2, considero que los pasados límites son representables a través del arte, pero señalo también, que los mismos imponen ciertos límites, lo que vuelve imprescindible atender a las estrategias, al *modo* como el arte puede hacer presente el pasado. No obstante, al igual que ocurría con el arte contemporáneo –que al impulsar rotundas transformaciones desplegó paradojas en virtud de que se presentan manifestaciones que hablan de un arte hermético y conceptual– lo mismo ocurre con el arte de la memoria del presente. Se trata muchas veces de gestos que tienen determinadas intenciones pero que no son tomados por los destinatarios del modo “deseado” o concebido por sus mentores y que instalan también las mismas encrucijadas señaladas en el capítulo 1, referidas al arte contemporáneo y su recepción. Así, se recuperan aquí los conceptos ya planteados de “microutopía” y de “intersticio” propuestos por Bourriaud para pensar en las posibilidades que a mi juicio revisten las manifestaciones memoriales contemporáneas.

El capítulo 3 tiene en cuenta por un lado los problemas que atraviesa el arte, desarrollados en el capítulo 1, lo que explica que las poéticas de memoria discutan con el arte monumental canónico o tradicional, y por otro lado, y en directa vinculación con esto, los desafíos propios de la irrepresentabilidad del Holocausto, de las aporías que se desprenden del ya tematizado *dictum* de Adorno, fundamentalmente desde las lecturas que generó. Por lo tanto, se presentan aquí los alcances materiales de las discusiones tratadas en los capítulos 1 y 2. Por su parte, el capítulo 4, a partir del arte memorial argentino, indaga los aspectos teóricos formulados en la primera parte, procurando, a su vez, destacar –en particular– la emergencia de las poéticas de acción, ya que estas son, son a mi juicio las que mejor definen el arte de la memoria de nuestro pasado reciente dictatorial.

Además, se recupera lo pronunciado a propósito de la centralidad de la recepción en el arte contemporáneo para aplicarlo en el plano de las estéticas de la memoria y al concepto “*Acontecimiento estético de memoria*”. El mismo, atiende a pensar la recepción, a lo que ocurre con los gestos de memoria en los destinatarios, repara en la proyección de las obras, de las marcas de memoria y, no sólo (como han propuesto la mayoría de los trabajos sobre este tema), a su evaluación y consideración desde lo que los artistas proponen con sus poéticas. El acontecimiento estético de memoria es entonces la trama conformada por la obra, las intenciones de su creador, la reacción de los destinatarios.

Se subraya que la referencia a las dificultades que provocan determinadas estrategias contemporáneas no debe suponer que se está defendiendo volver al antiguo paradigma: al arte canónico monumental. Por el contrario, la recusación que las nuevas estrategias llevaron a cabo es verdaderamente reivindicable, de lo que se trata ahora es de indagar críticamente los alcances y las limitaciones de lo nuevo, de celebrar el pluralismo al que asiste el arte, donde definitivamente ningún criterio explicativo de este escenario actual es sagrado, no hay recetas para la rememoración paradigmática, y ningún intento evocativo será él autosuficiente. Esto remite, como se dijo, al decisivo impacto de la sentencia de Adorno que plantea la trascendencia del acontecimiento en todo el arte posterior, advertencia que se acentúa si el arte busca remitir a ese pasado. Este trabajo considera deben evitarse las metáforas totalizantes, a la vez que se destaca la importancia de que haya distintas políticas persuasivas, reflejadas en la actualidad en las variadas estrategias de curadurías de museos y en monumentos, así como en los conflictivos vínculos entre dos intenciones: la pedagógica y la conmemorativa.

Así, las manifestaciones consideradas exhiben los distintos alcances y conflictos que se les presentan al arte memorial a la vez que muestran que el arte es memoria y por lo tanto es la convergencia de diversas instancias de la temporalidad, según se indaga en esta segunda parte.

CAPÍTULO 3

3. Holocausto y monumentalidad. El arte como poética de la memoria

El presente capítulo se propone exponer que el Holocausto es representable, pero que en tal intento se juegan, por un lado las transformaciones del arte y por otro lado, que tal intento es un desafío; ya que no hay *un tipo ejemplar* de monumento, se trata de destacar una constelación, un intersticio. Así como fue destacado en el primer capítulo que el arte contemporáneo no representa, debido a que no hay una relación de referencia, los monumentos contemporáneos tampoco lo hacen en el sentido tradicional, y esto es motivo de análisis.

En relación a las lecturas en torno a lo contramonumental que se ponen en consideración en el presente capítulo, se advierte que resultaron fundamentales por su carácter inaugural ya que instalaron el tópico del arte en las discusiones sobre lo irrepresentable. Pero muchas de esas lecturas parten del análisis de las propuestas desde las intenciones de los artistas; a mi juicio, debería agregarse la deriva temporal: qué ocurre con las manifestaciones y el paso del tiempo, qué ocurre con los destinatarios, ambos aspectos que tienen que ver con la eficacia y que resulta imprescindible destacar la descentralización de la memoria.

Los debates son parte del acontecimiento estético y a diferencia de los monumentos tradicionales, los monumentos negativos o contramonumentales no están pensados para siempre desde un lugar estático.

El análisis propuesto repara en los alcances filosóficos inherentes a toda poética, los cuales, plantean la pregunta en torno a la memoria, al arte, a los monumentos; así, la selección de artefactos que presentan las referidas poéticas, busca responder a la pregunta por el arte, desde una acción en concreto, de modo que la pregunta esencialista es resemantizada acorde a un nuevo modo de concebir lo que es la memoria, lo que es el arte, lo que son los monumentos, que enaltece la plural fisonomía del presente.

3.1. Arte post-Holocausto: resistencia contramonumental

Se advierte que, así como en el capítulo 1 la sentencia de Hegel y su reedición de la muerte del arte en torno a una crisis operó como instancia decisiva de reflexión, y en

el capítulo 2, el disparador fue la afirmación de Adorno sobre la imposibilidad del arte después de Auschwitz, en este capítulo es el pronunciamiento de Robert Musil de que nada hay más invisible que un monumento.

Por eso, se legitiman múltiples formas que destacan lo que afirma con razón Andreas Huyssen respecto a que “Ningún monumento aislado podrá transmitir el Holocausto en su totalidad” (Huyssen, 2002: 161). En directa vinculación con lo sostenido por Huyssen y, a propósito de las formas públicas de conmemoración, Jay Winters (2000) recalca que ningún sitio de memoria puede re-presentar el Holocausto de un modo convencional.

En tal sentido, los debates en torno a la conmemoración del Holocausto ponen de manifiesto la impugnación de los monumentos tradicionales, en tanto formas inertes, de materiales eternos que exhiben monumentalidad, grandilocuencia, hegemonía, centralidad en el espacio público. Respecto a los monumentos, mucho ha sido señalado¹⁵⁸.

En su artículo “El arte y la creación de futuras memorias. Monumento e intervención artística en espacios urbanos”, Ana María Rabe (2011) destaca el término “huella” para referirse al monumento y distingue huellas estáticas de huellas móviles; las primeras, suelen emplazarse en lugares fijos, estratégicos y claramente demarcados, espacios de importancia urbanística de especial significado histórico y político. Huellas estáticas que se oponen así a la incertidumbre y la duda, favorecen la repetición y costumbre, la reproducción de lo que es visible a primera vista y transferible en un mensaje claro.

Los monumentos canónicos corresponden entonces a huellas estáticas; buscan de manera estática la permanencia en el tiempo y son previsibles y finalmente invisibles.

A este destino indeseado apunta Reinhart Koselleck cuando afirma que los monumentos orientados hacia la permanencia lo que más testimonian es la transitoriedad (Koselleck, 1999). También Huyssen advierte que toda promesa de permanencia que un monumento de piedra evoca está construida siempre sobre arena movediza.

¹⁵⁸ En su artículo “Generación y memoria. El monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional”, Jureit, Ulrike (2008) destaca en relación con los monumentos que al igual que la fiesta, el rito o el baile, el monumento es una forma de expresar la memoria colectiva. Bajo el término monumento se entiende, un símbolo que “hace tangible un estado cognitivo político, religioso, cultural e histórico”. Los monumentos son obras que surgen de una gran cantidad de propuestas rivales y decisiones.

Por su parte, de acuerdo con Rabe, a diferencia de las huellas estáticas, que se refieren claramente a ciertas visiones y persiguen la conservación rígida e inmutable de un determinado mensaje, las huellas móviles incorporan la negación, el silencio, vacío y hasta la transitoriedad; en este sentido no sólo muestran sino que, a la vez, ocultan.

No se pueden encerrar, como las huellas estáticas, en el estrecho marco de un mensaje claro y definitivo; más bien abren un espacio imaginario no delimitado que deja lugar a lo desconocido. Por ello, para la autora, todo monumento, producción o intervención en el espacio urbano que tenga el objetivo de evitar, o al menos obstaculizar la automatización de la memoria y la pérdida del recuerdo, debe permitir y facilitar una interacción fértil entre recuerdo y olvido, aparición y desaparición, permanencia y transitoriedad. Debe integrar elementos discontinuos y hacerlos interactuar de manera productiva con los elementos presentes, puesto que sólo así se evita el peligro de que se petrifique la memoria.

La consideración de estas dos formas contrapuestas de concebir la monumentalidad -que en la autora cobran la denominación de huellas estáticas y móviles- reciben en otros autores igual tratamiento desde otros términos pero que comparten la intención de destacar la obsolescencia de los monumentos canónicos y la necesidad de establecer aclaraciones semánticas respecto al sentido particular en que se lo entiende en el presente. Así, Young (2000) se refiere a lo contramonumental, Hoheisel (2007) habla de monumentos negativos o *denkezeichen*, por citar algunos.

Lo que resulta interpelado en el reclamo de tal desplazamiento semántico del término “monumento” es la necesidad de que se atienda a los necesarios cambios en torno a las formas memoriales, que existen modos de habitar el espacio efímeros, itinerantes, interactivos, estrategias que bucean en las tramas del espacio público, lo intervienen. Esto guarda estrecha relación con los cambios mencionados en el capítulo 1 en el concepto “obra”, que es problematizado y se proponen otras denominaciones que reconocen su mutación, tales como gesto, manifestación, acción.

Se trata de una transformación que involucra al arte en su conjunto pero que en el caso del Holocausto deja un impacto decisivo ya que da cuenta de la emergencia de lo contramonumental en relación al modo de concebir monumentos y museos.

Respecto a la necesidad de reconocer el carácter obsoleto de los gestos monumentales tradicionales, es interesante la observación de Gérard Wajcman quien ironiza sobre la efectiva posibilidad de recordar que tienen los monumentos y afirma:

Todo monumento es vehículo del tiempo y de la memoria en el espacio social. En este aspecto, colabora en la represión que él favorece y bendice, un poco como si, a semejanza de aquellos serenos que en otros tiempos recorrían por la noche las calles de las ciudades repitiendo “¡dormid, buenos vecinos!”, todo monumento dijera a cada ciudadano: “¡olvida, yo me acuerdo!”. (Wajcman, 2001: 190).

La cita expone los riesgos señalados en relación con los monumentos tradicionales que los enfrentan a su ineficacia, es decir, a que se erijan con intención de ser memorias materiales de determinados pasados, pero que con los años, pasan desapercibidos, no conmueven, no interrogan a los transeúntes, a los destinatarios de ese gesto. De allí la paradoja de que sean los monumentos los únicos que “recuerdan” en un gesto autorreflexivo, ya que a pesar de su colosal escala resultan invisibles.

Las propuestas contramonumentales buscan cuestionar lo reificante de los monumentos, proponiendo en cambio *acontecimientos estéticos* que sean generadores de memoria en la ciudad, pero que requieren cierto ejercicio para reconocerlas y apreciarlas, pues por años hemos estado habituados a legitimar formas de conmemoración del pasado tales como archivos, plazas y monumentos, y es tiempo de indagar otras alternativas de memoria que trabajen desde acciones itinerantes, que planteen la memoria como un proceso no agotado ni agotable, combatan el olvido desde procedimientos tales como la condición efímera, descentralizada, activa.

Con referencia al soporte que alberga el arte público se destacan las transformaciones en el modo de concebir el espacio público, espacio colonizado por la publicidad, la saturación y el modo como los destinatarios están en un estado de dispersión y desinterés que naturalmente incide en el arte memorial en el espacio público.

En relación al espacio público como un espacio en sí mismo cuestionado, remito las agudas observaciones de Zygmunt Bauman a este respecto en su libro *Modernidad líquida* (2000), donde para él, en las ciudades contemporáneas hay muchos sitios que reciben el nombre de espacio público. Los hay de muchas clases y medidas, pero pueden agruparse en torno a dos direcciones, en una se trata de espacios públicos herméticos, inaccesibles, sin lugares donde sentarse, o se trata de espacios que no suelen transitarse y por eso no sirven, espacios de tránsito pero no de permanencia. La segunda categoría de espacio público pero no civil, está destinada a prestar servicios a los

consumidores o más bien a convertir al residente de la ciudad en consumidor; los consumidores suelen compartir los espacios físicos de consumo como salas de concierto o de exhibición, sitios turísticos, de actividad deportiva, *shoppings* y cafeterías sin mantener ningún tipo de interacción social; estos espacios instan a la acción no a la interacción¹⁵⁹. En virtud de estas descripciones, el espacio público es hoy un espacio donde convergen sentidos, usos y modos de tránsito y permanencia que inciden en el modo de recepcionar los monumentos, y que condiciona a quienes los proyectan.

Es por eso que surge en el plano artístico el deseo de poblar el espacio público desde otro tipo de iniciativas, y también promover desplazamientos en pos de generar interacciones estéticas relacionales. Desde estas consideraciones, resulta fundamental generar y proponer poéticas que logren impactar en la población, llamar su atención, hacer reflexionar.

Por otra parte, y en directa conexión con el espacio público, los pasados y los mecanismos con los que volverlos vivibles, destaco lo subrayado por Wajcman (2001) en relación con el concepto de ruina, a la que llama objeto devenido esponja histórica, acumulador de memoria, es decir: “un objeto que no se deja olvidar” (Wajcman, 2001: 21). De acuerdo con el autor, la ruina es un objeto reabsorbido, petrificado, casi ya símbolo de sí mismo, según sus propias palabras “La ruina es el objeto más la memoria del objeto” (Wajcman, 2001:14) y la memoria lo reedifica. Por ello Wajcman considera que la ruina es *menos de objeto* que lleva un *más de memoria*, atendiendo así a las capas del objeto a su textura de palimpsesto, a la vez que a la diferencia entre el pasado del objeto y su presente como ruina, situación que exhibe lo que que indica con razón Wajcman respecto a que “Haber tenido lugar es tener un lugar” (Wajcman, 2001: 16).

Las cicatrices recuerdan que el pasado fue real y, en ese sentido, las ruinas en el espacio público ocupan un lugar decisivo en lo referido a la conmemoración, pero es preciso iluminarlas, ya que muchas veces no hablan por sí mismas, de allí la relevancia de las estrategias que se implementen para volverlas visibles.

Recupero el concepto de “ruina” tal como es presentado por Wajcman porque permite pensar en Berlín, en tanto ciudad ruina, y lo mismo ocurre con Buenos Aires. Se insiste en el concepto en virtud de que despliega una cartografía descentralizada que reconoce distintas capas de memoria en el espacio público.

¹⁵⁹ “La tarea es consumir y el consumo es un pasatiempo absoluto e irredimiblemente individual, una cadena de sensaciones que solo puede ser experimentada, vivida subjetivamente” (Bauman, 2000: 105).

Por otra parte, con referencia a la interpelación de las formas tradicionales de conmemoración, destaco la conceptualización que propone el artista polaco, radicado en Alemania, Horst Hoheisel. Él define sus obras como *Denkzeichen*, esto es, marcas de la memoria, espacios para reflexionar a los que contraponen el término monumento (*Denkmal*) que implica pensar sólo una vez, clausurando la posibilidad de reflexionar sobre la memoria en sus múltiples experiencias.

Al igual que ocurría con el concepto de “obra”, que desde las vanguardias históricas fue cuestionado y reemplazado por su falta de elocuencia para remitir a las nuevas modalidades del arte contemporáneo, lo mismo ocurre con el término monumento: por sus connotaciones se insiste en su deslizamiento semántico y se plantean expresiones como contramonumentos, antimonumentos, marcas de memoria, entre otros.

Según ya fue destacado, Huyssen también reparó en sus escritos en la necesidad de pensar en la representación artística del Holocausto desde necesarios deslizamientos. El autor advierte que en las sociedades contemporáneas, la memoria es configurada por espacios públicos, museos, memoriales y monumentos. Si bien es cierto que sin hechos no hay memoria real, también es cierto que el Holocausto se fracturó a través de las múltiples formas de recordarlo; por eso, un monumento del Holocausto no se inscribe en la tradición del monumento como celebración histórica, sino como denuncia de los crímenes contra la humanidad, como *monumento de vergüenza*, evitando la crítica tradicional del monumento como mausoleo de la memoria. Huyssen (2002) alude en este sentido, al tono apocalíptico de los años noventa, el fin de la historia, el fin de los grandes relatos, el fin del arte, el fin de los monumentos.

A su vez, y según ya fue advertido, un pensador que marcó las lecturas en relación a los monumentos que evocan el Holocausto emplazados en Alemania -muchos de ellos en Berlín- es James Young, para quien tal acontecimiento impuso la necesidad de desplegar formas alternativas de representación. En Alemania, después de la caída del Muro surgió lo que el especialista denominó “generación post-Holocausto”, la cual promovió la necesidad de desechar las formas memoriales tradicionales en virtud de que pasaban desapercibidos, no eran reconocidos por los habitantes de las ciudades donde eran emplazados, y de que el acontecimiento a evocar merecía criterios singulares de conmemoración, pues esta vez no se celebraba la gloria de una batalla ni se reverenciaban heroicos acontecimientos, sino la desaparición y el silenciamiento forzoso de millones

de personas. Es por ello que se propuso la utilización de términos tales como contramonumentos, antimonumentos, monumentos negativos, para dar cuenta de esta particular condición de ciertos memoriales del Holocausto que proponían criterios diferentes a los convencionales, a la vez que desafiaban la crisis en la que aquellos ubicaron a los monumentos tradicionales.

Estos objetos artísticos buscan separarse deliberadamente de los criterios tradicionales de las obras memoriales: monumentalidad, jerarquización, ubicación en lugares emblemáticos como plazas o parques, permanencia dada por materiales como bronce o mármol, a través de distintos recursos, muchos de ellos radicales, y que en su radicalidad despiertan críticas, objeciones e instalan lo que a mi juicio son legítimos dilemas. Aún cuando al apartar los acartonados mecanismos del arte tradicional dieron un paso significativo y loable, dado que aquellos ya no eran elocuentes para nadie, también es cierto que la apatía del público contemporáneo hacia las formas canónicas de evocación se debe a que el público ya no se deja conducir pasivamente hacia la contemplación respetuosa digna de su sacralidad, no honra la magnificencia, sino que es preciso convocarlo a la acción, sacarlo del individualismo con el que se conducen los habitantes en la ciudad, llamar su atención. Asimismo, cabe destacar que así como estos mecanismos contramonumentales han buscado evitar los mencionados inconvenientes, dieron lugar a otros.

Según Young (2000), el monumento sufrió una radical transformación en el siglo XX; ubicado en la intersección entre el arte público y la memoria política, colapsó con las crisis de representación subsiguientes a los grandes cataclismos del siglo. En efecto, las formas monumentales fueron severamente atacadas por disolver en muchos casos la necesidad de recordar; desde esta perspectiva, son concebidos como estériles lugares de la memoria que reifican el pasado. Para los críticos y artistas contemporáneos, tanto la rigidez como sus pretensiones grandilocuentes de permanencia, condenan al monumento a un estado arcaico. Después de la caída del régimen nazi, la denominada generación de artistas post-Holocausto todavía encuentra dificultades para desvincular el monumento de su pasado, experimenta desconfianza hacia las formas monumentales y un profundo deseo de separar su generación de la de los asesinos, a través de la memoria.

Sin embargo, para Young, esta reificación del pasado en formas inertes puede evitarse erigiendo “contramonumentos”, artefactos que se inscriben en lugares públicos,

enfaticando la dimensión dialógica a la que éstos dan lugar. Provocativos y complejos como pueden llegar a ser estos contramonumentos, incorporan críticamente en sus formas tanto el dilema memorial alemán en torno al Holocausto, como las limitaciones del monumento tradicional. Según indica Young: “con este objetivo han intentado encarnar la ambigüedad y la dificultad de la memorialización del Holocausto en Alemania en formas conceptuales, escultóricas y arquitectónicas que puedan devolver la memoria a quienes van a buscarla” (Young, 2000: 93, la traducción es mía).

En referencia a esta generación de artistas post Holocausto, señala Young que, como artistas de la memoria, heredaron un legado de posguerra de doble filo: una profunda desconfianza hacia las formas monumentales a la luz de la explotación sistemática efectuada por los nazis y un profundo deseo de separar su generación de la de los asesinos a través de la memoria. Un monumento contra el fascismo habría sido entonces un monumento contra sí mismo: contra la función tradicionalmente didáctica de los monumentos, contra su tendencia a desplazar el pasado. Para Young, estos artistas de lo contramonumental temen que si alentamos la idea de que los monumentos hagan por nosotros el trabajo de la memoria nos volveremos entonces mucho más olvidadizos.

Considero que las indagaciones de Young sobre este tema son importantes por su carácter inaugural y porque recurre a casos concretos con los que ilustra su análisis, reivindicando obras a su juicio contramonumentales como el Museo Judío de Berlín a cargo de Daniel Libeskind, donde la intención es conmemorar el vacío, o los monumentos de Jochen Gerz, que se erigen para gradualmente desaparecer, quedando sólo el proceso memorial y la crítica a los monumentos como artefactos verticales y permanentes, por citar algunas propuestas.

Al igual que ocurre con Huyssen (2002), Young (2000) expone una selección de ejemplos que considera paradigmáticos, recuperando un modo de abordaje que como fuera señalado en el capítulo 1, muestra la necesidad del análisis de casos específicos -a mi juicio eminentemente descriptivos- pero que rescato en la medida en que pensar no es para el autor remitir a estructuras totalizantes, abstractas, sino que resulta decisivo partir de gestos concretos y desde allí indagar la trama arte, memoria, espacio público.

Si bien destaqué que al igual que otros análisis, el de Young tiene los mencionados méritos pero carece de una mirada que interpele a las obras desde una visión crítica, no acuerdo con las observaciones que Beatriz Sarlo (2005) hace de la

propuesta teórica de Young. La autora enlaza el concepto de “arte post-Holocausto” que propone Young con el concepto de “posmemoria” tematizado por Marianne Hirsch (2002) (ya mencionado en el capítulo 2) y argumenta que aquel advirtió con su análisis una “obviedad”, a saber: que toda reconstrucción del pasado es vicaria o mediada. Sarlo argumenta que la mediación no es exclusiva de la memoria sino de cualquier reconstrucción temporal.

A mi juicio, Young no pone en cuestión la mediación como una modalidad privativa del arte; el autor sí se detiene en ciertas obras de arte que encuentra destacables. Para Young, estos gestos o “contramonumentos” trabajan con una idea de memoria que permite pensar las obras como objetos en permanente transformación; y esta contribución está dada por la recepción que de ella se hace, de modo que es posible experimentar un pasado no vivido al interactuar con estas obras.

A su vez, Sarlo (2005) critica el hecho de que Young celebre el interrogante en lugar de las certezas en el marco de la comprensión de pasados traumáticos en la medida en que no es acertado, según la autora, pensar el acontecimiento en un estado de irresolución permanente.

En contraposición a esta posición, sostengo que Young, sin adscribir a la tesis de los precursores de las retóricas de la inexpresabilidad, expone que es posible transitar ciertos márgenes, pensar ese pasado y acercarse a él, asumiendo naturalmente su lado aporético, incorporándolo. En este sentido, también la propia Sarlo le atribuye esta misma ejemplaridad a la literatura pues, según la autora, toda ficción persigue la utopía de la más obsesiva reconstrucción del pasado y advierte que toda empresa constructiva de ficción se mueve en extremos desde “la pérdida radical de la identidad a su enajenación en el recuerdo empujado por el deseo siempre imposible de una memoria omnisciente” (Sarlo, 2005: 165).

Entonces, antes que adherir a la mencionada crítica destaco que lo que sí puede objetarse es que Young no explicita el criterio de su elección y que su lectura de las obras elegidas sea sólo laudatoria, renunciando a determinar críticamente algunas dificultades que este tipo de obras pueden generar.

En este sentido, la consideración de las poéticas presentadas en esta tesis permite exponer los distintos aspectos involucrados en el hacer memoria, esto es, su potencialidad a la vez que sus posibles debilidades. Así, para desplegar la consideración de las poéticas se analizan otros monumentos que no están en Berlín pero exhiben

cuestiones importantes que busco señalar; dichas manifestaciones fueron pensadas por un artista a mi juicio, digno de mención en virtud de su compromiso con estrategias contemporáneas de conmemoración que proponen estrategias antimonumentales: Horst Hoheisel.

Si bien muchas propuestas contramonumentales trabajan la presencia, la memoria, los mismos valores que los monumentos tradicionales pero desde el vacío, la ausencia que emana del acontecimiento, existen propuestas que se erigen como contramonumentales y terminan también ellas siendo inalcanzables, volviendo nuevamente a plantearse, como ocurrió con el arte memorial tradicional, el problema de la eficacia, en la medida en que los monumentos tradicionales perseguían un objetivo pedagógico y adoctrinante: volver presente ese pasado, ser visibles a las próximas generaciones, intenciones necesarias, lo que ocurre es que los caminos para lograrlo son problematizados por las iniciativas contramonumentales, pero estas, en muchos casos, terminan igualmente invisibles en el entorno en el que se erigen.

Por otra parte, ¿cómo se mide la eficacia?, ¿qué significa que sean eficaces? Considero que la eficacia tiene que ver con la transferencia, que los gestos que se propongan den que pensar, que no pasen desapercibidos, que generen adhesión, rechazo, eso expone si son verdaderamente visibles. La ironía es que los contramonumentos surgen como una reacción al riesgo de ineficacia y olvido de los monumentos tradicionales, pero muchas veces no logran remediar dicho riesgo, ya que no resultan visibles, resultando así “ineficaces”.

Así, baste considerar acciones herméticas o demasiado conceptuales. ¿Qué ocurre con este tipo de obras? Se vuelven muchas veces “hostiles” y no están irrestrictamente disponibles; eso parece una paradoja, porque se repite lo ocurrido en el arte memorial tradicional y su accesibilidad, aunque por otras razones. Sucede con ciertas prácticas que debido a lo que podría denominarse su sistema constructivo son inaccesibles para quien no está al tanto de él y de las intenciones de quienes promovieron el gesto¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Se destacan las críticas que desencadenó la estética relacional de Bourriaud, que plantearon Bishop, Michaud y Marc Jiménez formuladas en el capítulo 1, respecto a que las acciones que por definición se exponen como relacionales muchas veces no lo son, y que se trata de tener en cuenta legítimamente al público, que ocurre lo mismo con los monumentos donde cabe preguntar, quiénes los ven, debido a que, eventualmente puede existir un hiato entre las intenciones de los artistas respecto al destino de sus obras, y lo que *efectivamente* ocurre con ellas.

Tal podría ser el caso del Monumento contra el fascismo o Monumento invisible (**Imágenes N° 16 a 18: véase Anexo pp. 348-349**) diseñado por Jochen Gerz junto a la artista Esther Shalev, construido en Hamburgo en 1986, que consistía en una columna de doce metros de altura recubierta en todas sus caras por una placa de plomo virgen. Por su forma de columna, a primera vista se asemeja a un monumento tradicional. Instrucciones de uso lo acompañaban redactadas en ocho lenguas e invitaban a quienes pasaban por ahí a estampar algo sobre el monumento, grabándolo en plomo, a cuyo efecto se habían puesto estiletes. El monumento estaba preparado para hundirse gradualmente a razón de 200 centímetros por año, de modo que en noviembre de 1993 la columna se encontraba bajo el suelo, actualmente sólo se puede observar a través de una ventana. Gerz denominó a esta metamorfosis cambio de identidad del monumento, volviéndose así visible pero desde la invisibilidad¹⁶¹; asimismo, Gerz señala que el monumento no puede exonerar a los ciudadanos maduros de la responsabilidad de desarrollar una conciencia política crítica y activa. Con el concepto “monumento invisible”, los artistas crearon una imagen concisa de la “desaparición del monumento”, de los procesos involucrados en el hacer memoria.

Algo similar ocurre con el “monumento” contra el racismo ubicado en Saazbrücken, un monumento invisible, titulado 2146 Piedras-Monumento contra el racismo (**Imágenes N° 19-20: véase Anexo pp. 349-350**) donde 2146 adoquines fueron grabados y vueltos a colocar boca abajo en la calle principal que lleva al castillo que fue ocupado por los nazis durante la guerra. Los adoquines contienen los nombres de los 2146 cementerios judíos que existían en Alemania antes de la Segunda Guerra Mundial. Originalmente, la acción se realizó de manera clandestina. Más adelante se dio a conocer y logró la aprobación como monumento por las autoridades de la ciudad.

En la entrevista a Jochen Gerz publicada en la compilación de Lorenzano y Buchenhorst (2007a), le preguntan acerca del problema de que la gente los “pisara”, dado que no sabía que se trataba de un monumento. También surge la pregunta respecto a si lo que quiere ser recordado debe ponerse bajo tierra, desprovisto de señalización y jerarquía, rasgo que contradice los monumentos tradicionales que suelen ser visibles en su escala monumental. Gerz responde: “Nosotros mismos somos la memoria. Lo que es

¹⁶¹En relación al monumento señalan los artistas: “¿Qué necesitamos con otro monumento? Ya tenemos demasiados. Lo que sí necesitamos es uno que desaparezca” (Gerz y Shalev en Young, 2000:128, la traducción es mía).

invisible. El memorial no puede ser propiedad privada. Es una vía láctea.” (Gerz, 2007: 134). En relación a que la obra existe porque uno habla de ella y a su “invisibilidad” destaca:

Existe porque nosotros estamos aquí. La memoria no puede tener ningún lugar fuera de nosotros. El trabajo trata exclusivamente sobre eso. Cuando recordar nos parece demasiado complicado, la obra tiene que ser cruel: no debe ponerse en nuestro lugar. El sentimiento para el recuerdo de no poder hacer nada contra ello, el sentimiento de haber nacido demasiado tarde también es una suerte de revuelta. Eso, lo que puede ser vivido, lo que puede hacerse o lo que puede cambiar en cuanto a ese recuerdo eso es nuestra vida aquí y ahora. (Gerz, 2007:137).

Estos monumentos resultan contestatarios con respecto a los mecanismos tradicionales, también se trata de acciones que no son transparentes para las personas que no formaron parte de la acción del monumento, ya que en el plano de lo aparente, a simple vista no hay nada para ver.

Es importante recurrir a la prueba de tiempo para pensar el arte de la que hablaba José Jiménez (2010), pero esta vez para reflexionar sobre los monumentos y la eficacia de las marcas de la memoria y lo que ocurre con ellas: determinar su capacidad de proyección, si se las reconoce, se las transita, en definitiva si están *vivas*. Como ocurre con el arte contemporáneo, el arte de la memoria involucra a veces acciones comunicativas, participativas que no conmueven, que no producen el efecto deseado, no se las recorre, no se les presta atención. Es el caso destacado por Régine Robin (2012) en relación al Museo de Washington y los pasaportes pensados para generar un efecto empático en quienes visitan el museo, pero que no resultan para ella persuasivos. Sucede algo similar con la abstracción de ciertas acciones porque ofrecen poéticas con intrincados recursos que no son recepcionadas del modo esperado.

Asimismo, considero que no se trata de una dicotomía en relación con los monumentos en términos de disyunción excluyente: pedagogía o conmemoración artística, sino de su ensamble, deben pensarse ambas cosas y contemplar la inclusión de múltiples marcas de memoria que apunten precisamente a su ensamble.

Con respecto a la forma de entender los monumentos por parte de algunas lecturas que relevan las prácticas artísticas aquí indagadas, como las que proponen Young (2000), Schindel (2000), (2002), (2005), (2006), (2008), (2010), Huyssen (2000), (2004), (2002), (2006), Robin, (2012), es preciso advertir que estas hacen

hincapié en otros aspectos y no en la dimensión exclusivamente estética. Wajcman (2001) y Buchenhorst (2003), (2007a), (2007b), le otorgan importancia a lo artístico de las manifestaciones que analizan. Reconozco de aquellas lecturas el haberle concedido un lugar al arte, ya que las discusiones sobre lo irrepresentable inicialmente estuvieron atravesadas por la voz de los sobrevivientes y, en este sentido, instalaron el problema de la representación estética de pasados límites como tema.

Tales interpretaciones permitieron exponer en qué medida no hay “fórmulas mágicas”, no hay un material paradigmático ni un modo representativo, y que resulta decisivo atender al efecto, a la reacción que cada una de las manifestaciones provoca con su emplazamiento.

Encuentro atinado lo que señala Ralph Buchenhorst -quien ha reflexionado sobre el modo en que el arte contemporáneo recuerda pasados límites, al preguntarse si el arte contemporáneo dispone de medios expresivos para llevar a la representación al menos una aproximación del hecho histórico, y si existe alguna estética de los monumentos sólida y acorde a la época. Frente a los monumentos tradicionales que están en el espacio público y en virtud de la actual problematización de su eficacia, acuerdo con Buchenhorst en que “pretender que *un memorial* simbolice de manera universalmente válida uno de los acontecimientos en todo sentido decisivos de la historia de la humanidad representa una clara sobreexigencia para el arte” (Buchenhorst, 2003: 527).

En relación con las poéticas con las que representar el Holocausto destaco el desempeño de Hoheisel quien está muy comprometido con el modo en que la memoria se hace presente en el arte, y en sus acciones es posible advertir las tres poéticas analizadas –*monumental contramonumental, vacío/ausencia y acción*-. Hoheisel trabaja junto a Andreas Knitz, y ha desarrollado sus “contramonumentos” en distintas ciudades de Alemania e incluso desarrolló proyectos en América Latina, reflexionando sobre los pasados de países como Brasil, Argentina y Venezuela.

Sin embargo, como fue advertido en el capítulo 2, el artista insiste en señalar ese margen irrepresentable, esa impotencia de las formas del arte ante un acontecimiento de esa magnitud. En sus artefactos está presente una reflexión en torno a la memoria que procura conservar el Holocausto como un acontecimiento abierto que debe ser abordado una y otra vez; de allí la relevancia del reemplazo que propone Hoheisel del término monumento por el de *Denkezeichen* mencionado más arriba. El artista expuso una posición radical y aporética sobre la imposibilidad de representar el Holocausto que da

cuenta de su inconformismo respecto de los avatares del hacer memoria. A este respecto, Hoheisel destaca, en un tono escéptico y amenazante como el *dictum* adorniano:

Todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado está *mal*, incluida mi obra. Sólo podemos hacerlo *más o menos* mal. Pero jamás podremos trazar la *verdadera* imagen de la verdadera historia. ¿Y qué es la *verdadera* historia? ¿Es la historia que escriben los que dominan para conservar su poder, o la *verdadera* historia es la que sufren los dominados? El acontecimiento más extremo de la historia de la humanidad es hasta ahora el Holocausto y todos los intentos de encontrar una metáfora artística para ese acontecimiento trazan en conjunto una sola gran metáfora: la de la *imposibilidad* de reproducir y recordar el Holocausto por medio del arte. (Hoheisel, 2010: 263).

A su vez, advierte sobre la necesidad de producir radicales rupturas con los modos de conmemoración tradicionales:

Todos los monumentos son trabajos encargados por los políticos o por grupos de la vida pública con intereses propios. Los monumentos casi siempre son una transacción de estos grupos políticos y sus intereses divergentes. Por eso, rara vez son buen arte. Porque el buen arte es intransigente. Por eso, casi siempre los monumentos son arte mediocre (...) El recuerdo de las víctimas suele perderse por completo en medio de tanta actividad de la memoria, y al final, no es más que un negocio de la política y la cultura (...) La memoria se pierde en la conmemoración. Hago contramonumentos, monumentos negativos, y trato de impulsar procesos de generación de monumentos desde abajo. (Hoheisel, 2010: 263-264).

Su escepticismo exhibe dos cosas: por un lado, las dificultades inherentes a las políticas de la memoria, a su enlace con los mecanismos artísticos, a los intereses que hay en juego, y cómo eso genera entre los artistas posiciones encontradas. Por otro lado, destaca el problema de la relativa eficacia del arte, lo fútil de sus intentos, el fantasma de lo inexpresable. Sin embargo, y según lo evidencian las numerosas propuestas que desde hace décadas viene proponiendo este artista, es preciso, necesario, desplegar marcas de memoria, monumentos negativos. En sintonía con la interpretación de la sentencia de Adorno propuesta en el capítulo 2, Hoheisel tematiza lo irrepresentable proponiendo representaciones.

A continuación, hago referencia a una selección de acciones de Hoheisel (realizadas en colaboración con Andreas Knitz) en el espacio público, que no están

emplazadas en Berlín, pero en las que pone en tensión las poéticas aquí estudiadas, donde lo monumental es un elemento decisivo.

3.1.a. La monumentalidad en jaque

En relación con la problematización de lo *monumental-contramonumental*, remito a la propuesta de Hoheisel de una suerte de monumento “viviente”, alternativa que irónicamente plantea un atributo casi contradictorio a la esencia “inerte” del monumento. Invitado por el director del Museo de Buchenwald para recordar el primer monumento a la liberación del campo erigido en 1945 por los prisioneros, el artista no propuso una resurrección del monumento original sino una alternativa “viviente” que fue inaugurada en 1995. Junto a Andreas Knitz, diseñó una losa de concreto donde se leen los nombres de los cincuenta y un grupos nacionales sacrificados y enterrados con las iniciales: K.L.B (*konzentrationslager Buchenwald*, campo de concentración de Buchenwald), que fueran grabadas del mismo modo en el primitivo obelisco memorial confeccionado en madera (**Imágenes N° 21-22: véase Anexo p. 350**). Hoheisel dispuso en el interior de su memorial un sistema de calefacción para darle una temperatura constante de 36,5°, la temperatura del cuerpo humano, que moviliza a los visitantes del campo a tocar con sus manos el “monumento” que se encuentra al ras del suelo, instando a la reflexión. El memorial de Buchenwald muestra su especial compromiso para concebir la ausencia y la ruina como poéticas. Respecto al concepto de ruina y sus diversas connotaciones, cabe destacar la decisión de Hoheisel de no reconstruir el monumento, sino de pensar la ruina desde un lugar que permita volver visible el monumento original desde una estrategia de reconstrucción que en lugar de reconstruirlo “literalmente” lo evoque, desde una poética contramonumental que en su condición horizontal, discute con la verticalidad inerte de los monumentos.

3.1.b. Ausencias presentes: el pasado como ruina

Otra intervención de Hoheisel, introduce en este caso un modo negativo de materializar el Holocausto desde la ausencia. Para ello trabajó con la idea de “ruina” en la ciudad de Kassel (**Imágenes N° 23 a 25: véase Anexo pp. 351-352**). En 1997, se decidió restaurar la fuente de una plaza donada en 1908 por un empresario judío,

destruida en 1939 por los nazis. Se removieron los escombros dejando una laguna enorme y vacía en el centro de la plaza que en 1943 fue rellenada de tierra. Los vecinos la llamaron “La tumba de Ashrott”.

Al ser convocado, Hoheisel se negó a reconstruir la fuente y diseñó la nueva como si se tratara de un reflejo de la vieja; la antigua forma reconstruida fue lucida durante unas semanas en la plaza y luego hundida a doce metros de profundidad en el fondo del agua. Sólo el sonido de la caída del agua sugería la existencia de este *acontecimiento estético* que deliberadamente es imperceptible a la mirada desatenta.

La ausencia se recuerda reproduciéndola literalmente, es preservada en la duplicación de su espacio negativo y al estar hundida la fuente, habla de la historia subterránea, de su condición de ruina. Al ingresar a la plaza, puede verse caer el agua por estrechos canales antes de precipitarse en un gran abismo subterráneo cada vez más ruidoso y turbulento; únicamente el sonido de la caída del agua sugiere la profundidad de un memorial que de lo contrario resultaría invisible, un palimpsesto invertido que exige la reflexión del visitante.

En 1998 una manifestación nazi se congregó en la fuente; Hoheisel incorporó este episodio en la fundamentación teórica de su obra por tratarse de un elemento intrínseco a su historia ya que las controversias constituyen también aspectos inherentes al *en sí* de la obra, al igual que la actividad hermenéutica que lleva a cabo el espectador.

En este caso, quien pasa y ve el memorial debe investigar un poco qué hay detrás de ese diseño; hay una placa que explica qué es lo que ha ocurrido allí como ocurre con el ya referido monumento “invisible” de Jochen Gerz en Hamburgo, o con la biblioteca del artista Micha Ullman, situada en Berlín, analizada más adelante en este capítulo (véase: 3.4 c). A mi juicio, pese a las críticas respecto a lo “invisible” de ciertos gestos, considero también que tales retóricas se inscriben en la necesidad de que el espectador se involucre con el gesto, repare en el espacio público como el soporte en el que el contramonumento se emplaza.

3.1.c. La conmemoración como acción

Respecto a la conmemoración entendida como un proceso activo, donde el arte exhibe una presencia inmaterial, hago referencia a una iniciativa llevada a cabo por Hoheisel entre 1988 y 1995, donde emprendió un proyecto más inclinado a lo

pedagógico, dirigido a las generaciones venideras. Con el permiso de las escuelas públicas locales, visitó las aulas de Kassel con un libro, una piedra y un trozo de papel. El libro era una copia de *Los nombres y los destinos de los judíos de Kassel*, un libro memorial para la comunidad aniquilada de Kassel. En sus visitas, el artista les contó a los estudiantes acerca de los judíos, de cómo éstos también ocuparon esos mismos pupitres, pidió que levantaran la mano si conocían a algún judío y nadie levantó su mano; los invitó a que realizaran una investigación de la vida de los judíos en la ciudad. Cada historia reconstruida fue escrita, envuelta en una piedra y depositada en archivos que luego fueron trasladados a la estación de Kassel y ubicados en el mismo andén donde los judíos fueron deportados, en una instalación permanente que se llama *Denk-Stein Sammlung* (Archivo memorial de piedra, 1993) **(Imagen N° 26: véase Anexo p. 352)**. Considero que con esta acción, Hoheisel lleva a cabo un gesto performático, que a su vez presupone y plantea la interacción, que los destinatarios decidan participar del proyecto que propone el artista. Todos estos elementos convergen en el llamado “acontecimiento estético” que tiene lugar, el cual, trasciende la idea de obra entendida como materialidad presente para, en cambio, acentuar la acción, el proceso, destacando la relevancia de la participación, el eco que esa iniciativa pueda efectivamente tener.

Finalmente, reparo en una de las obras más recientes de Hoheisel y Knitz quienes ganaron en 2006 un concurso para un memorial a la eutanasia en Ravensburg. Allí, hay una clínica psiquiátrica desde donde los nazis transportaban en colectivos grises a los pacientes hacia las cámaras de gas de Grafeneck, campo situado a 80 kms¹⁶². Los artistas denominaron a su obra *Denkmal der grauen Busse* (Monumento a los Colectivos grises) **(Imágenes N° 27-28: véase Anexo p. 352)**. Ella consiste en dos colectivos iguales a los utilizados en aquel entonces, partidos en dos, realizados en cemento. Uno está emplazado en lo que era la clínica psiquiátrica, bloqueando el ingreso a la clínica. En el espacio entre parte y parte hay información y fotografías sobre los denominados “viajes de la muerte”. El otro colectivo es un “Monumento Móvil” porque es trasladado y recorre distintas ciudades en su camino hacia Grafeneck¹⁶³.

¹⁶² El llamado "eutanasia Acción" (Aktion T4) de los nacionalsocialistas fue una operación que dejó cerca de 200.000 víctimas, donde enfermos mentales y discapacitados fueron considerados "no dignos de vivir."

¹⁶³ La duración de la estancia del segundo autobús en cada sitio dura varios meses o años, dependiendo del resultado de las negociaciones y en la participación de los municipios y las instituciones. Es crucial para el Monumento permanecer en movimiento.

Hoheisel señala que eligieron deliberadamente la herramienta de los perpetradores pero con el objeto de “transportar” memoria para así poder hacer presente ese pasado. Se trata de una acción que descentraliza la rememoración; de hecho la expresión “monumento móvil” indica una contradicción en los términos, una deliberada tensión y a la vez un giro en el modo de concebir la monumentalidad.

Iniciativas como las cuatro destacadas exponen las distintas modalidades con las cuales hacer memoria: *contramonumentalidad*, *ausencia*, *acción*, con las que desafiar el *dictum* de lo inenarrable y a la vez honrarlo en lo que respecta a la imposibilidad de agotar su costado aporético. Lo que explica en el caso de Hoheisel los permanentes intentos del artista por aludir al Holocausto desde el arte, así como la pluralidad de recursos que pone en juego.

A su vez, también se subraya lo señalado por el propio Hoheisel en las citas arriba reproducidas en torno a lo imposible de toda representación: se da una tensión entre estos elementos, a primera vista irreconciliables. La elocuencia de la voz que incorpora radica, a mi juicio, en que le da a la imposibilidad un lugar en la conmemoración, al concebirla como proceso abierto, y al explorar permanentemente nuevos recursos con los que evocar el pasado, con los que remitir a su particular fisonomía, con los que desafiar la imposibilidad. Propone acciones en forma permanente, y en cada retórica utilizada por Hoheisel se plantea o bien un monumento en movimiento, o la intención no de reconstruir sino de evocar el pasado desde las ruinas, desde lo que el presente devuelve.

El arte como memoria, tal como fue destacado en el capítulo 2 en relación al modo de ser de la memoria y su conexión con el arte, aparece expuesto en las acciones de Hoheisel y permite entender que la memoria es una construcción de sentido en la contingencia.

Esto guarda relación con lo que ya fue advertido acerca de la necesidad de descentralizar la memoria, de volver a las acciones menos “monumentales” -si se entiende la monumentalidad como un gesto erigido de ahora y para siempre-, que es preciso habituar al espectador a estas prácticas, entrenar a los sujetos a nuevas formas de sensibilidad.

Las poéticas permiten hacer memoria y estos procesos deben involucrar no sólo el presente sino también el futuro, esto genera dilemas y encrucijadas, ya que las poéticas monumentales necesariamente se erigen en presente y de cara al futuro pero

apelan a la inerte materialidad; por el contrario, las acciones efímeras se piensan en presente pero tienen la particularidad de proponer memorias descentralizadas, que en todo caso dejan abierta la trama para que emerjan nuevos ejercicios de memoria en el espacio público que enriquezcan la constelación de marcas en la ciudad.

En este sentido, Berlín es una ciudad en la cual todas estas consideraciones tienen lugar, se trata de una ruina, de una esponja según la tipificación de Wajcman aquí destacada; para descubrirla hay que mirarla más de cerca.

3.2. Marcas de lo monumental contramonumental, del vacío y de la acción en Berlín

Berlín está atravesada por la historia, resultando verdaderamente un palimpsesto de memoria. A mi juicio, las propuestas que se analizan en este capítulo materializan todas las preguntas que fueron planteadas en el capítulo 2 y también las cuestiones específicamente estéticas que tienen que ver con la crisis del arte acontecida después de la Segunda Guerra Mundial con el fin de las vanguardias indagada en el capítulo 1. Al igual que esta tesis, numerosas publicaciones reparan en la especificidad de Berlín así como proponen análisis paralelos de Berlín y Buenos Aires¹⁶⁴.

Así, resulta fundamental atender a la especificidad de Berlín y a la constelación de marcas, ruinas, pasados, que en ella se entrecruzan. Gabriele Camphausen (2012) destaca que Berlín se caracteriza por la gran cantidad de lugares de reflexión y conmemoración. En el espacio urbano hay emplazados actualmente cientos de monumentos, lápidas conmemorativas, placas informativas y otras formas de identificación sobre el período nazi y sobre la historia de la República Democrática Alemana (RDA). El arquitecto Jean Nouvel destaca que “El destino de Berlín coincide con el de este siglo. Capital histórica con un patrimonio fabuloso marcado por un Schinkel, convertida en capital del Tercer Reich, *speerizada*, está destruida en parte y sobrevive sumisa y abandonada a sus vencedores (...) luego es liberada” (Baudrillard y Nouvel, 2001: 89). Asimismo, el arquitecto José Luis González Cobelo afirma que:

¹⁶⁴ Según fue advertido en la Introducción, entre las publicaciones más recientes se destacan el libro compilado por Peter Birle, Vera Carnovale, Elke Gryglewski y Estela Shindel *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires* (2010) y también el libro editado por Anne Huffschild y Valeria Durán *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa* (2012). Cabe subrayar que al igual que la mayoría de este tipo de compilaciones, las mismas surgen inicialmente de encuentros académicos.

Berlín es la encrucijada de los desenlaces absolutos, allí donde la modernidad ha alcanzado sus condiciones y su plenitud. Es una ciudad rota, el lugar donde nuestro mundo muestra sus fisuras, el ámbito donde el pasado manifiesta su ambigua condición de huellas erosionadas por el vendaval de la historia; de signos ya apenas inteligibles, desacreditados y nostálgicos, de imposible recuperación y donde el presente es una explosión de vitalidad y crecimiento. (González Cobelo, 1996: 35).

Por su parte, Michael Wise en su libro *Capital Dilemma* (1998), advierte que la apasionada discusión sobre el rediseño de Berlín después de la caída del comunismo, ofrece un lente valioso a través del cual considerar la dirección futura de Alemania y su relación con el pasado¹⁶⁵. El autor destaca que si, como lo sugiriera Walter Benjamin, París puede ser considerada la capital del siglo XIX, entonces Berlín se erige como la capital del siglo XX. Es difícil imaginar otro lugar tan marcado por los ciclos de creación y destrucción verdaderamente inimaginables y sin precedentes del siglo. En 1945, el ochenta por ciento de Berlín yacía en ruinas. Entre 1945 y 1989, cuando cayó el Muro de Berlín, la ciudad dividida pasó por programas de recuperación urbana radicalmente disimiles. Berlín occidental se convirtió inmediatamente en un puesto de avanzada y en un símbolo del anticomunismo y del crecimiento económico estadounidense y europeo occidental. Berlín oriental se transformó en una frontera de la severidad comunista. Al menos un principio unía estos mundos absolutamente diferentes y eternamente separados. Ninguna de las dos mitades de la ciudad de Berlín intentó en ningún momento ni lugar desconocer la ruptura total y absoluta con el pasado urbano que había causado el régimen nazi y la consiguiente guerra mundial (Wise, 1998).

Michael Steinberg compara dos ciudades alemanas con políticas de memoria opuestas, lo que arroja luz respecto a lo que quiero señalar, a saber: la particularidad de Berlín en lo referido a su vínculo con el pasado:

Bajo ningún aspecto, para ser más específicos, intentó Berlín, oriental u occidental, hacer lo que hizo Múnich: reconstruir una ciudad hermosa y premoderna para la prosperidad y el deleite de sus habitantes y turistas, reconstruirla deliberadamente de modo de poder afirmar, espacial y visualmente, que ninguna violencia de ningún tipo había acontecido en el siglo

¹⁶⁵ Cfr. “Coincidiendo con la eliminación de las heridas del paisaje urbano están los esfuerzos de atender a la conmemoración de la historia en lugares específicos creando memoriales nacionales”, (Wise, 1998: 145, la traducción es mía).

XX. Edificio por edificio, calle por calle, Berlín confrontó su propia historia y generalmente intentó decir la verdad sobre esta. Si la Múnich de la posguerra fue inventada por Disney, entonces la Berlín de la posguerra fue inventada por Freud. (Steinberg, 2004: 14).

En efecto, en la comparación y con ironía destaca Steinberg que Berlín es entonces una ciudad atravesada por su historia y que enfrenta sus cicatrices; en tal sentido, advierto que las marcas de memoria en la ciudad cristalizan determinados *modos* de hacer memoria.

En sintonía con la centralidad aquí concedida al modo interrogativo como opción filosófica cabe recalcar las preguntas formuladas por Gabi Dolff- Bonekämper (2010) en relación a cómo se hace memoria en la ciudad. ¿Por qué la memoria necesita lugares?, ¿quién puede, quién debe recordar qué y dónde, o a quién se le puede o se le debe recordar algo?, ¿cómo adquiere relevancia la memoria en tanto preservación y transmisión individual y colectiva de lo vivido y lo sabido en la tensión del campo de referencia social y político del presente?, ¿qué significado les cabe a su vez a los lugares y edificios?, ¿cómo puede funcionar un lugar como lugar de la memoria si la mayoría de los que lo visitan no han vivido los acontecimientos recordados allí, es decir, no los recuerdan y tampoco se puede hacer que los recuerden?, ¿cómo se ingresa a un “colectivo de memoria” y cómo repercute la pertenencia en el colectivo y en el individuo mismo?, ¿en qué medida esa pertenencia determina los actos del individuo en el presente?, ¿por qué un objeto se preserva en la memoria cultural transgeneracional y otro no?, ¿cómo se produce la selección?

Por las distintas consideraciones y debates en torno a estos interrogantes en relación a cómo la ciudad debe recordar el pasado se llamó a estas distintas discusiones el “debate de los arquitectos”, un epifenómeno de lo que se denominó *Historikestreit*, debate que surgió entre los historiadores en Alemania a comienzos de los ochenta sobre el Holocausto. El tema central de la discusión entre los arquitectos era si el pasado nazi debía mantener su estatus excepcional o si, en cambio, debía adquirir un lugar normalizado en la conciencia e identidad alemanas (Rosenfeld, 1997).

Uno de los puntos centrales que entraba en la discusión tenía que ver con el destino del legado arquitectónico del Tercer Reich y su impronta monumental. Durante los primeros años de la denominada “Era de la reconstrucción”, los arquitectos modernistas insistieron en la importancia de romper con las tradiciones conservativas

del pasado. La arquitectura neoclásica -caracterizada por la simetría, monumentalidad, uso de materiales duros y pesados, de columnas y capiteles, etc.- fue catalogada de fascista y se promovió el desarrollo de una arquitectura democrática que tuviera características opuestas: utilización de vidrio, acero y concreto, composiciones asimétricas. La aparición de la arquitectura posmoderna, que promovía la reapropiación de estilos clásicos, puso en peligro a la denominada arquitectura democrática. Sin embargo, muchos arquitectos sostienen que no existe algo así como una arquitectura fascista, a la vez que defienden la autonomía de la arquitectura.

En tal sentido, muchas controversias surgieron sobre el modo en que el pasado debe ser “escrito” en la ciudad; la proliferación de lugares de memoria que se erigen en Alemania es vista como un modo de diluir el acontecimiento traumático en una falsa reconciliación. Huyssen advierte con razón:

Cuanto más monumentos haya, más invisible se torna el pasado, más fácil resulta olvidar: la redención entonces es a través del olvido. En efecto, muchos críticos describen la actual obsesión de los alemanes por los monumentos y los sitios conmemorativos como un intento no demasiado sutil de *Entsorgung*: la eliminación pública de la basura radioactiva de la historia. (Huyssen, 2002: 170).

Según el autor, desde la caída del Muro de Berlín, los alemanes se apropiaron con vehemencia de la primera parte de un antiguo proverbio judío que reza “el secreto de la redención es la memoria”, como estrategia para enfrentar la representación del Holocausto, pues según consideran algunos críticos de arquitectura, en Berlín, ninguna decisión urbana es inocente. De este modo, en el texto urbano de Berlín -escrito, borrado y reescrito una y otra vez- el ensamble entre formas memoriales y espacios públicos no es ajeno a esta dinámica.

Por su conexión con lo arriba señalado, destaco un pasaje del libro de ficción de Bernhard Schlink *Amores en fuga* (1997), donde son expuestos los distintos aspectos involucrados con el hacer memoria en Berlín y sus desafíos, y refleja desde otro lugar lo que señala Huyssen sobre Berlín.

Pero cuando se imaginó contemplando con ella las obras de la Postdamer Platz, de la Friedrichstrasse y del Reichstag y tropezando por doquier con edificios en obras supo lo que Sarah diría o al menos pensaría ¿Por qué se empeñan en que todo esté acabado mañana mismo, en que parezca como si la ciudad no tuviera

historia?, ¿y por qué se empeñan en sepultar el Holocausto debajo de un monumento? (Schlink, 1997: 197).

La cita pone de manifiesto el riesgo de las formas monumentales a la vez que la desconfianza que se plantea alrededor de la acelerada e implacable reconstrucción de Berlín.

Según Huyssen, el texto urbano de Berlín fue reescrito vertiginosamente, conformando un palimpsesto sujeto a múltiples lecturas. Sin embargo, el autor prefiere concebir Berlín como espacio en blanco, como vacío; según él, en 1991, cuando el Muro ya había sido mayormente desmantelado, emergió un espacio en blanco lleno de historia invisible con recuerdos de arquitectura edificada y sin edificar, pero en poco tiempo la ciudad se fue transformando. Huyssen sostiene que los urbanistas están más preocupados por la imagen de la ciudad que por su uso, más afanados en olvidar historias de Berlín que en mantener la memoria, asegurándose que la arquitectura garantice la imagen deseada de Berlín como capital y metrópoli global del siglo XXI. Así, cuantos más monumentos hay, más invisible se torna el pasado y más fácil resulta olvidar: la redención, entonces, es a través del olvido.

Subrayo la decisión de Huyssen de escoger como *tema* para pensar Berlín (2002) el espacio en blanco y el vacío, donde critica las decisiones políticas y urbanistas de ir llenando ese vacío, exceptuando (según el autor) a Daniel Libeskind y su diseño del Museo Judío que a su juicio logró construir un espacio como vacío.

A propósito de las intensas transformaciones que atravesó Berlín después de la caída del Muro, en el proceso de reunificación que culminó con la mudanza de la capital a Berlín¹⁶⁶, se subraya la reconstrucción del edificio del *Reichstag* reciclado para hospedar al Parlamento. Schindel señala que para lavar su pasado, desafiando la monumentalidad de su fisonomía y las connotaciones de ello, el palacio se pobló de una multiplicidad de símbolos realizados por Norman Foster, Christian Boltanski, Jenny Holzer, entre otros. Es interesante advertir la metamorfosis del edificio, porque como indica Schindel “Esta superposición de imágenes, materiales y recursos artísticos habla de un Estado que ya no se asienta en edificios que contengan un mensaje monolítico sino que hace converger una pluralidad de voces en su arquitectura” (Schindel, 2006: 56).

¹⁶⁶ Para un análisis de las complejas tramas que involucran la historia, la identidad, el paisaje urbano y la política en Berlín véase el libro *Ghosts of Berlin*, del historiador Brian Ladd (Ladd, 1998).

En relación con la emergencia de nuevas formas de visualizar el pasado en la ciudad desde estrategias contramonumentales, quiero señalar la intervención realizada por la pareja de artistas Jeanne Claude y Christo en el *Reichstag* en 1995 (**Imágenes N° 29-30: véase Anexo p. 353**). La propuesta consistió, tal como es habitual en la estética de estos artistas, en envolver el *Reichstag* con polipropileno, generándole una nueva piel. Al cubrirlo, le otorgaron mayor visibilidad, exhibiendo los debates y dilemas en torno a los espacios y su historia¹⁶⁷. A este respecto Wise considera:

La envoltura del Reichstag (...) fue celebrada no solo por ser un extraordinario espectáculo estético, sino como una manera de reconsagrar este armatoste manchado por la historia para un futuro mejor. El canciller Kohl y otros conservadores intentaron sin éxito impedir que Christo y su esposa Jeanne Claude, envolvieran el edificio con una tela plateada de poco más de 90 mil metros cuadrados, con el argumento de que el Reichstag era un monumento nacional demasiado importante para jugar con él. El parlamento votó 292 contra 223 a favor de la obra tras un emotivo debate en el que el parlamentario Peter Conradi argumentó que el artista convertiría el Parlamento alemán en un precioso regalo aún más valioso por su envoltura. “Con este acto, dijo Conradi, queremos enviar una señal positiva, hermosa, esclarecedora que fomente el valor y la esperanza, y resuma confianza en nosotros mismos”. (Wise, 1998: 125-126, la traducción es mía).

La envoltura del *Reichstag* es una acción estética que permite determinar la riqueza de los ejercicios rememorativos efímeros, que plantean la memoria como un proceso atravesado por diversas temporalidades.

Por otra parte, tal iniciativa expone también que en todas las discusiones sobre cómo hacer memoria lo que tiene relevancia es *el modo* de hacer memoria y el concepto de ruina, al que hay que entender necesariamente como un objeto atravesado por dos dimensiones de la temporalidad: pasado y presente.

A este respecto, coincido con lo señalado por Gadamer:

¹⁶⁷ El edificio del Reichstag fue la sede del Reichstag en tiempos del II Imperio Alemán (1871-1918) y más tarde del Parlamento de la República de Weimar (1919-1933). Desde 1994 se reúne allí cada cinco años la Convención Federal (*Bundesversammlung*) para elegir al presidente de Alemania (*Bundespräsident*) y desde 1999 es el lugar de reunión del parlamento alemán (*Bundestag*). Diseñado por Paul Wallot, terminó de construirse en 1894. Al final de la Segunda Guerra Mundial, durante la Batalla de Berlín, fue escenario de cruentos combates y resultó seriamente dañado. El aspecto que tiene en la actualidad lo adquirió durante unas obras en los años noventa del arquitecto Norman Foster. Para la envoltura del Reichstag se utilizaron más de 100.000 metros cuadrados de tela de Polipropileno y 15.600 metros de cuerda del mismo material en color azul. El 24 de junio de 1995 la obra fue entregada para la admiración del público. Estuvo tres semanas durante las cuales 5 millones de personas visitaron la intervención. Se les solicitó dejarla más tiempo pero los artistas no accedieron ya que su acción era de arte efímero.

Las obras arquitectónicas no permanecen impertérritas a la orilla del río histórico de la vida, sino que éste las arrastra consigo. Incluso cuando épocas sensibles a la historia intentan construir el estado antiguo de un edificio no pueden querer dar marcha atrás a la rueda de la historia sino que tienen que lograr por su parte una mediación nueva y mejor entre el pasado y el presente. (Gadamer, 1991: 208).

Por ello, según ha sido señalado, Berlín se encuentra atravesada por numerosas marcas de memoria en torno al Holocausto. Esta lista no puede ser exhaustiva y aquí se deja fuera del análisis, por ejemplo, la labor de la Fundación Topografía del terror, el memorial de la Casa de la conferencia de Wannsee¹⁶⁸, o el El Mahnmal Gleis 17 (Monumento Andén 17)¹⁶⁹, por citar sólo algunos ejemplos cada uno con una poética específica.

La proliferación de ruinas, marcas, intervenciones, monumentos, en torno a la memoria del Holocausto en Berlín materializa lo destacado por Andrew Benjamin respecto a la dimensión filosófica implícita en la representación de una ausencia ausente. En su libro *Presente Hope* (1997), el autor se pregunta si es posible en Berlín reconocer la población judía ahora predominantemente ausente y advierte:

La ausencia y la presencia no pueden intercambiarse ya que eran participantes de un juego elaborado. La pérdida, y la incorporación que reemplaza esa pérdida, no puede ser parte de un simple cálculo que involucra números. La pérdida debe ser representada. Su naturaleza y su causa delimitan la representación. La delimitan al plantear la pregunta sobre sus límites. La dificultad (que es parte de la filosofía tanto como de la arquitectura) es cómo se interpreta la representación. La pregunta ineludible se refiere a la representación en la era de la muerte masiva. (Benjamin, 1997: 110, la traducción es mía).

¹⁶⁸ Utilizada de 1940 a 1945 como hospedaje del servicio de seguridad y de las SS, en esta casona se produjo la famosa reunión el 20 de enero de 1942 donde se presentó la Solución Final. El sitio hoy es un espacio destinado a la educación sobre el nacionalsocialismo. Véase: (Gryglewski, 2010).

¹⁶⁹ Cabe destacar que lo que propició el monumento fue la sociedad ya que a comienzos de los noventa la empresa alemana de ferrocarriles planeó demoler la histórica rampa de carga y construir allí instalaciones para limpiar trenes de alta velocidad. Las protestas públicas masivas llevaron a un cambio de rumbo. La empresa aceptó conservar la rampa y erigir un sitio conmemorativo de acceso público. El *Mahnmal Gleis 17* (Monumento Andén 17) fue inaugurado el 27 de enero de 1998, día en que se conmemora a las víctimas del nacionalsocialismo. El principal punto de deportación hacia el este desde Berlín era la estación de trenes Grunewald; el andén 17 recuerda individualmente a cada tren de la deportación a lo largo de las orillas del andén en el borde de la plataforma a ambos lados se encuentran 186 barras de acero grabadas con información de cada tren que deportó judíos desde Berlín que incluye la fecha de partida del tren el número de víctimas y su destino.

Esta afirmación de Andrew Benjamin remite, a mi juicio, a las afirmaciones de Adorno y Boltanski acerca del arte después de Auschwitz, entendiendo la advertencia de aquél no como imposibilidad, como literal prohibición, sino desde el señalamiento de una contundente cicatriz, una marca en toda *praxis* artística posterior, y en cómo es necesario que se propongan nuevos dispositivos, nuevas formas. Desde este lugar es que deben pensarse las acciones contramonumentales que se proponen en el espacio público de Berlín.

A continuación, se exponen para su análisis una selección de acontecimientos estéticos de memoria que cristalizan *poéticas de lo monumental-contramonumental, del vacío y la ausencia y de la acción* propuestas en el espacio público de Berlín.

3.3. Poéticas monumentales contramonumentales

3.3.a. Museo Judío de Berlín

Respecto a lo *monumental-contramonumental*, es preciso destacar que los recursos contramonumentales, a veces -como ocurre con las dos manifestaciones que aquí se analizan- cuestionan la monumentalidad utilizando recursos monumentales, evidenciados en la escala o la dimensión del espacio ocupado por el sitio. Lo contramonumental se materializa en un espacio transitable, donde el público tiene un rol activo, que genera lecturas abiertas, como es el caso del monumento de Eisenman, o se propone un museo de sensaciones que contradice los criterios tradicionales de exposición.

Así, en relación al Museo Judío, hay que advertir que resulta novedoso incluir un museo como manifestación artística en sí misma, cuando en general éste suele ser el contenedor, la estructura de almacenamiento del arte o de los objetos valiosos, ejemplares, históricos, que allí se exhiben. Según fue señalado en la primera parte de esta tesis, los museos del mundo se plantean como obras de arte, tal como lo exhiben los edificios del Guggenheim en las distintas ciudades donde se lo emplaza, el MOMA en

Nueva York, el MACBA en Barcelona¹⁷⁰, por citar tan sólo unos ejemplos; por esta razón, también el Museo Judío de Berlín se manifiesta como un espacio de sensaciones, un artefacto que a mi juicio es en sí una obra que remite a lo monumental a la vez que lo objeta desde criterios antimonumentales.

En relación con esta inédita condición de los museos, cabe destacar que experimentaron cambios contundentes en las últimas décadas y son, a diario, visitados por miles de personas. Andreas Huyssen subraya que “El museo ya no es simplemente el guardián de los tesoros y artefactos del pasado discretamente exhibidos para el grupo selecto de expertos y conocedores (...), estandartes y carteles en sus fachadas indican lo mucho que el museo se ha acercado al mundo del espectáculo del parque de atracciones y el entretenimiento de masas.” (Huyssen, 2002: 53)¹⁷¹.

Por otra parte, Huyssen advierte que la batalla contra el museo fue un tópico emblemático de la cultura modernista; los museos modernos han sido atacados como estandartes de la osificación cultural y reificación del “peso muerto del pasado”¹⁷² como una institución estable y de fronteras bien marcadas (Huyssen, 2002). Según el autor, con la posmodernidad el museo se transformó en un lugar valioso por sí mismo, y en fenómeno propio de la cultura de masas. En tal sentido, la arquitectura museística que se refiere al Holocausto debe enfrentar con una propuesta arquitectónica las aporías que vinculan al museo como mausoleo de la memoria. Huyssen recoge la afirmación de Adorno referida a que el parecido entre museo y mausoleo no es sólo fonético.

Según lo planteado por Silvia Pampinella en su artículo “Museo y Anamnesia. Temporalidades diversas en el Museo de Arte”, en Occidente “el museo es una institución central en la consolidación mnésica y es, también, un mecanismo de olvido. En esta tensión entre la posibilidad de presentizar el pasado y la necesidad de destrucción que lo caracteriza reside su potencialidad” (Pampinella, 2002: 143).

En virtud de las consideraciones formuladas, el desafío del Museo Judío de Berlín es enfrentar los peligros que acechan a los museos desde las poéticas que éste

¹⁷⁰ En el marco de los museos y sus transformaciones, se destaca que la contemplación distante es reemplazada en esos nuevos museos por una invitación a la interacción generada desde los criterios curatoriales que se proponen.

¹⁷¹ Para Huyssen, existe un contraste entre el museo de la Revolución Francesa y lo que son los museos hoy; por su parte, en relación con los museos sobre un pasado como el Holocausto, el autor se refiere a la “norteamericanización del Holocausto” (Huyssen, 2002: 128).

¹⁷² Cfr. “Lo que me interesa en este contexto es la pesada cuestión de cómo representar el trauma histórico, cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público, y cómo construir monumentos que eviten un amenazante destino de invisibilidad. ¿Cómo contrarrestar la tendencia inherente a todo monumento de domesticar e incluso congelar la memoria?” (Huyssen, 2000: 26).

puede introducir. A mi juicio, se trata de un museo devenido objeto artístico que exhibe las transformaciones en relación al arte y su desdefinición en términos de la abolición de fronteras y medios específicos, desarrollado en el capítulo 1, y cómo estas transformaciones inciden también en la forma de entender los museos, su radical mutación.

Esto explica que en el Museo se propongan poéticas que hagan énfasis en el recorrido como experiencia, y que en referencia a los monumentos, muchos sean acompañados por un anexo o un centro de documentación, lo que expone la conexión entre la palabra y la información y el tránsito sobre el espacio de la obra como experiencia. Esto ocurre con el Museo Judío de Berlín (**Imágenes N° 31 a 35: véase Anexo pp. 353-354**) y del Monumento a los judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial (**Imágenes N° 36 a 40: véase Anexo pp. 355-356**).

El museo, concebido por el arquitecto Daniel Libeskind, es una obra monumental, y según indica Young, el diseño exhibe un proceso que articula el dilema alemán y ubica el vacío en el centro (Young, 2000). El autor le dedica un capítulo de su libro *At memory's edge* (2000) y hace hincapié en la importancia de reparar en su historia, es decir, en la génesis de la construcción de lo que inicialmente se planteó como la articulación del museo de Berlín con el departamento judío¹⁷³.

El primer Museo Judío de Berlín fue inaugurado en enero de 1933, una semana antes de que Hitler fuera nombrado canciller. Con el advenimiento de las leyes de Núremberg -las cuales definían al judío como “no-alemán”- los nazis prohibieron a todos los “alemanes” visitar el museo, convirtiéndolo en un gueto de arte de judíos para judíos. Durante el pogromo de la *Kristallnacht*, el 10 de noviembre de 1938, las autoridades nazis desmantelaron el museo y confiscaron sus obras de arte. A su vez, la comunidad judía aspiraba a que les fuera otorgada la facultad de instalar un departamento judío dentro del Museo de Berlín¹⁷⁴. En diciembre de 1988 se llamó a concurso para la construcción del edificio de la Extensión del Museo Judío con el Museo de Berlín y

¹⁷³ Young afirma que “Según los planificadores, el ala judía sería autónoma e integradora, y la dificultad recaía en unir un museo de historia civil con el trato general descortés a los judíos de esa ciudad. Las preguntas que surgen de ese museo son desalentadoras como potencialmente paralizantes. ¿Cómo hacer esto de forma tal que no insinúe una reconciliación y continuidad? ¿Cómo reunir a Berlín y a la población judía sin insinuar un reacercamiento constante? ¿Cómo mostrar la historia y cultura judía como parte de la alemana sin generalizar todo en conjunto?” (Young, 2000: 161, la traducción es mía).

¹⁷⁴ Es preciso advertir que existían discusiones en el seno de la comunidad judía acerca del Museo Judío, pues unos acordaban que sea un departamento del Museo de Berlín mientras otros creían que debía ser un edificio autónomo. Para una crónica detallada de la génesis del Anexo o Extensión al Museo de Berlín, véase: (Young, 2000).

fueron presentados 165 proyectos. Dicho museo debía preservar la autonomía de ambos edificios y a la vez integrarlos, evitando falsas reconciliaciones que sugieran una continuidad impostada entre el pasado y el presente. El museo fue inaugurado en 1999 con el proyecto ganador de Libeskind. En una entrevista a la directora del Museo, Cilly Kugelmann, (2010), esta indica que el museo recibe más de setecientos mil visitantes por año y señala que los memoriales cumplen una función política trascendente dado que expresan una posición sobre el pasado. Aunque establecen una posición oficial en su fundación, cambian de perspectiva con el tiempo y alojan muchas visiones y sucesivas actitudes.

Cabe subrayar que la discusión sobre la construcción del Museo Judío como “Extensión”¹⁷⁵ del Museo de Berlín desencadenó dilemas paralizantes, pues, ¿cómo reunir Berlín con su parte judía sin sugerir un acercamiento sin costuras? “¿Cómo dar voz a una cultura judía ausente sin presumir hablar por ella?” (Young, 2000: 164, la traducción es mía).

En relación con la propuesta de diseño de Libeskind, la cual involucra entre otros, espacios transitables como vacíos, “puentes de dirección única”, doble alturas, ventanas irregulares, de acuerdo con Young, se instaló el interrogante acerca de cómo representar la ausencia desde la ruina, desde fragmentos, formas rotas. Young recalca la importancia concedida por Libeskind a los vacíos y a cómo estos logran dar respuesta a la pregunta acerca de “cómo cerrar una herida abierta sin recomponerla” (Young, 2000: 163, la traducción es mía).

En efecto, la elección arquitectónica de los vacíos es a mi juicio paradigmática. El que no se pueda acceder a ciertos recovecos y que los curadores de las exhibiciones temporarias y permanentes deban acotarse a esa condición, no es sino la vigorosa presencia del proyecto en la construcción. Allí, los vacíos remiten a lo que no puede usarse o transitarse; de hecho, estos vacíos son el resultado de la batalla que libra deliberadamente Libeskind entre la forma y la función, pues el espacio inerte -sin un uso específico conformado por los vacíos- es la directriz organizativa del edificio, conduciendo a los visitantes del museo por un espacio que no los conduce a un sitio,

¹⁷⁵ El que se lo haya llamado “Extensión” al edificio generó algunas controversias; A Huyssen, la forma en que se lo ha dado en llamar le ha parecido “complicada y sintomática” Cfr. (Huyssen, 2002: 211). Para otros en cambio, “la Extensión no es una simple extensión. No es un elemento que está meramente añadido. Su relación no es ni de adición ni de suplemento (...) La Extensión más bien representa su relación con el todo en virtud del modo de entrar y de su compleja formación interna” (Benjamin, 1997: 113, la traducción es mía). Una detallada exposición de este debate se encuentra (Young, 2000).

sino que está allí para ser experimentado como tal, y el visitante comprende más sobre aquello que no puede ser mostrado.

Huyssen (2002) analiza la ampliación del Museo de Berlín de Libeskind, pues lo considera el único arquitecto de la memoria con la sensibilidad para esa especial calidad del espacio como vacío y que despliega una arquitectura de la memoria que busca articular la relación entre espacio edificado y tiempo experimentado, preservando el espacio en blanco de Berlín como vacío.

Si bien el Museo Judío es una ampliación del Museo de Berlín, Libeskind ideó el nuevo museo por debajo del edificio existente, materializándose éste como elemento independiente en el exterior. El encuentro entre el edificio principal y su anexo se produce bajo tierra, lo que preserva la contradictoria autonomía de ambos edificios sobre la superficie, al tiempo que los relaciona de manera solapada.

Libeskind señala que la línea recta del vacío representa lo que se ha perdido y nunca podrá ser recuperado -la profundidad de la vida y la cultura judía- en el marco de la historia de Berlín. Los puentes vacíos cruzan sobre esa pérdida y actúan como una estructura organizativa. A un lado, por ejemplo, podría encontrarse la *Einbahn Strasse* de Walter Benjamin y al otro lado del puente vacío, la carta de suicidio de Benjamin desde España. A un lado, las telas fabricadas por la industria textil judía y, al otro lado de los puentes, las fotos de las lápidas judías de granito negro sin ningún nombre escrito sobre ellas. Después, están las tres líneas del subsuelo: el camino que conduce al vacío de la Shoá, el callejón sin salida; el camino que conduce al jardín E.T.A Hoffman del Exilio y la Emigración; y el que conduce a la escalera central del museo y al resto de las galerías situadas arriba.

También están las cien líneas de las ventanas que representan la intersección de las direcciones de los judíos y los berlineses. Libeskind se interesó por los nombres de las personas que fueron deportadas de Berlín durante aquellos años nefastos. Recibió dos impresionantes tomos llamados *Gedenkbuch* que contenían sólo nombres, fechas de nacimiento, fechas de deportación y los supuestos sitios donde estas personas fueron asesinadas.

Una de las salas del Museo Judío exhibe objetos, pertenencias, cartas, recurso que también es utilizado en el Anexo del Monumento a los judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial (véase: 3.3 b), y que permite abordar la pregunta acerca de cómo dar cuenta de la devastadora ausencia, a la que se responde aludiendo a la

dimensión identitaria, a la mención de historias de vida de las víctimas del Holocausto: cartas de amor, de agradecimiento, juguetes, libros, vestimentas, que dan cuenta las existencias arrebatadas por el nazismo¹⁷⁶. En este caso, la víctima no es un impersonal número, no es parte de la tonelada de zapatos o de cabellos como las exhibidas en museos como el de Washington¹⁷⁷ o en Ad Vashem¹⁷⁸, no remite a una estética del horror sino al valor singular e irreductible de una vida humana desde la exposición de su edad, su sexo, su nombre, su historia¹⁷⁹.

Por otra parte, respecto a la poética escogida por Libeskind destaco el recurso a lo que denomina “puentes de dirección única”: no es posible pasar al otro lado, pero resulta a su vez imprescindible escenificar la existencia del lado “vedado”, que implica pensarlo como vacío y darle entidad material a lo ausente. Reparo en la importancia del diseño de estos espacios ya que, por lo general, en los museos emerge la idea de que lo que uno ve es todo lo que hay para ver, pero al ubicar los vacíos en el interior del museo, Libeskind trató de perforar esta ilusión. Encuentro interesante esta intención de mostrar lo que no está, ya que en el Museo Judío lo que se ve es sólo una máscara de todo lo que falta, por la gran ausencia de vida, el vacío hace palpable el sentido de que mucho más está faltando acá de lo que jamás pueda ser mostrado, de allí que este diseño sea antiredentorio, construido literalmente alrededor de una ausencia de significado en la historia.

Silvia Pampinella (2002a) defiende al museo de ciertas interpretaciones que lo critican o bien por reproducir lo que podría llamarse una arquitectura del horror repetida, por ejemplo, en la ampliación del Victoria & Albert Museum (1996), o bien por lo que la autora considera que son lecturas literales de las interpretaciones teóricas ofrecidas por Libeskind en la fundamentación de su proyecto.

¹⁷⁶ Anna Frank escribe en su diario el martes 4 de abril de 1944 “¿podré algún día escribir algo perdurable, podré llegar a ser periodista o escritora?”(Frank, 1985:171). Esta pregunta expone los miedos, la humanidad de una niña y las dimensiones materiales y devastadoras del exterminio.

¹⁷⁷ En relación con los recursos curatoriales del Museo del Holocausto de Washington recupero lo formulado en el capítulo 2, respecto a las sospechas presentadas por Robin (2012) sobre los pasaportes de entrada al museo que ofrecen al visitante momentáneamente la identidad de una víctima del Holocausto, donde se corre el peligro de banalizar ese pasado y esas identidades.

¹⁷⁸ Cabe señalar que los recursos para responder a la pregunta por la dimensión, la escala, son por demás variados; así, la cantidad es remitida como repetición abstracta, en el monumento de Eisenman (véase: 3.3 b) desde un recurso antagónico al implementado por los mencionados museos.

¹⁷⁹ Se advierte también la remisión a lo identitario, al valor de la singularidad de cada una de esas subjetividades, en otras acciones que se analizan en este capítulo como en los adoquines de Günter Deming *Stolpersteine* o en *The missing house* del artista Christian Boltanski.

En su artículo “Between the lines”, Libeskind (1997) señala los aspectos que tuvo en cuenta en su diseño y que fueron su fundamentación filosófica. Un aspecto fue rescatar una serie de vinculaciones conformando una “amnesia de conexiones”, una cartografía de lo invisible que se construye como resistencia sobre una superficie de olvido. El arquitecto buscó conexiones secretas dibujando sobre un plano las líneas que unían las direcciones donde vivieron y trabajaron ciertos escritores, compositores y artistas y poetas, y trazó una matriz irracional en la forma de un sistema de triángulos entrelazados con cierta referencia al emblema de la estrella amarilla aunque comprimida. Otro aspecto involucrado en el diseño fue Arnold Schönberg, ya que Libeskind estaba interesado por su música, en particular, en la ópera *Moisés y Aaron*. Para Libeskind, la relación con esta ópera es central porque sirve para explicar el vacío que atraviesa todo el edificio como un espacio que se manifiesta por lo que falta y que, por tanto, no debe ser ocupado con el material de las exposiciones; la ópera no concluye, lo mismo busca con los vacíos Libeskind, evidenciado en un diseño de la planta en *zigzag* que podría continuar.

En su libro *Present Hope*, Andrew Benjamin (1997) destaca cómo el proyecto del museo piensa la conmemoración en presente -lectura que esta tesis propone- acentuando el presente y el modo de la memoria de trabajar el pasado desde allí. El autor también rescata los vacíos pensados por Libeskind en su densidad material, así como considera sugerente la fundamentación teórica que ofrece como clave exegética decisiva con la que *leer* el edificio¹⁸⁰.

Por su parte, y en relación con lo disruptivo de la propuesta de Libeskind, Pampinella afirma que “Después del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich sólo resta el silencio y la imposibilidad de la palabra. Libeskind vuelve precisamente a ese punto de las vanguardias para intentar construir a partir del silencio” (Pampinella, 2002 a: s/n). La conexión que establece la autora entre los procesos del arte y la arquitectura fue señalada en el capítulo 1 al establecer la relevancia de poner en consideración las vanguardias en virtud de su impacto en el arte posterior.

Así, pensar en el presente del arte después de que un mingitorio fuera expuesto como pieza artística, o una obra consista en un cuadrado blanco sobre un fondo blanco, supone reparar en los desplazamientos contundentes que han acontecido en el arte. El

¹⁸⁰ Para otros en cambio, las consideraciones teóricas interfieren el encuentro con la obra, condicionan su interpretación.

Museo del Libeskind se inscribe inexorablemente en tales cambios, y así, se proyecta un espacio acentuando el vacío con paredes oblicuas para evitar que se coloquen objetos allí, y que sean experimentados como vacíos, se diseñan puentes de una única dirección, entre otras decisiones referidas a la poética del edificio que dan cuenta de los desplazamientos en el modo de concebir el arte y la representación así como el entrelazamiento entre la forma y la función.

En tal sentido, estos desplazamientos en el modo de concebir las obras le otorgan a los destinatarios un rol central para la exégesis de la ausencia como vacío, presente en la importancia que el arquitecto le confiere al recorrido del museo en términos de experiencia. Así, en una entrevista Libeskind señala que: “Un edificio no es un edificio sin la gente (...) No es un objeto implantado en un sitio como un lavarropas. Un edificio necesita ser co-creado por la gente” (Libeskind, 2002: 4).

Innumerables museos y memoriales conforman la fisonomía de las ciudades, disolviéndose en la mirada desatenta de los transeúntes. Sin embargo, el Museo Judío ha logrado burlar su inexorable destino de invisibilidad brindándole una función vital al espectador como miembro indispensable en la conformación de la obra.

No obstante, a propósito de la propuesta arquitectónica desplegada por Libeskind y de la profunda innovación que representó en el marco de la arquitectura museística, por tratarse de un edificio que es en sí mismo una obra de arte, advierto que el impacto que genera el edificio se disuelve si se ponen en consideración los recientes proyectos de Libeskind en donde se produce una suerte de reiteración de los artilugios procedimentales tan celebrados en el Museo Judío, pero que al ser “repetidos” diluyen su fuerza simbólica. Me refiero por ejemplo al Museo Judío de Dinamarca, inaugurado en el 2004 (**Imágenes N° 41-42: véase Anexo p. 356-357**), o al Museo de historia militar de Dresden inaugurado en 2011. Algo similar ocurre cuando se pone en consideración, para un análisis comparativo, el Museo Judío con el Museo Félix Nussbawm en Osnabrück, inaugurado en 1998¹⁸¹. La estética es llamativamente similar: volúmenes desfragmentados que irrumpen en el espacio público desde su monumentalidad, ventanas oblicuas y deliberadamente chicas en relación con la escala del edificio que buscan establecer una tensión entre el adentro y el afuera.

¹⁸¹ Se advierte sin embargo, que algunos especialistas en arquitectura consideran legítima esa “repetición”, por tratarse de una marca de autor o incluso la reivindican como sería el caso de Andrew Benjamin (1997).

Es posible advertir el tono “metafísico” de la explicación de las propuestas, que aluden a elementos no visibles como un sustrato filosófico complejo y difícil de aprehender y de reconocer en el edificio. La elocuencia de estas retóricas implementadas se disuelve al ser repetida y utilizada en otros contextos. Retomando la remisión del arquitecto a ideas demasiado conceptuales que resultan difíciles de identificar si se desconoce la memoria descriptiva del proyecto, es preciso destacar que según lo formulado en el capítulo 1, la obra dice lo que dice, habla por sí misma, o debería hacerlo, y eso va en relación a que el artista o mentor no es el guardián absoluto de los sentidos sobre ella, sino que son importantes las lecturas que aquellas despiertan. En este sentido, más allá del desarrollo teórico que propone Libeskind para “iluminar” a sus obras, estas, son autónomas del hecho artístico que los objetos generan.

Michael Steinberg (2004) repara con escepticismo en el museo, en su antimonumentalidad monumental y en su objetable eficacia. Señala que una vez ocupado, el museo se convirtió en uno de los más visitados de Berlín; a su vez, hace hincapié en los grupos escolares que llegan de todas las regiones a visitar el Museo y a las reacciones y efectos que el mismo genera en estas generaciones, dando lugar a la pregunta por la efectiva capacidad de estos lugares de memoria de mantener presente el pasado y transmitir memoria, ya que, según las estadísticas “nunca han conocido a un judío” y no saben nada acerca de la historia judeo-alemana. Para el autor, la narrativa histórica majestuosa que consumen está hecha a medida de su ignorancia y sus necesidades. Steinberg describe la planta del museo a la vez que la estrategia poética de Libeskind y agrega:

El eje del exilio lleva a un jardín que consiste en un espacio rastrillado y por lo tanto vertiginoso, salpicado por 49 imponentes columnas ladeadas. Cuarenta y ocho de las columnas están llenas de tierra de Berlín: la número 49 fue rellena con tierra de Israel. Sin embargo, es la número 48, como repite Libeskind en numerosos contextos, la que se refiere al año de fundación del Estado de Israel. El eje de la muerte conduce a un oscuro hueco cavernoso (siendo el “hueco” un tropo predilecto en la obra de Libeskind), dentro del cual pequeños grupos de personas son guiados hacia el otro lado de la enorme puerta que se cierra detrás de ellos. El referente es la cámara de gas. Todo esto, en mi opinión filtra con el *kitsch*, el *kitsch* numerológico, el *kitsch* teatral, el *kitsch* histórico. (Steinberg, 2004: 16).

Considero oportuna esta observación en virtud de lo subrayado en la primera parte de esta tesis, respecto a que la obra dice todo lo que puede decir más allá de las

intenciones y fundamentaciones de su creador, aquélla, habla y se expresa por sí misma. A veces, los artistas proponen tantos sentidos, que producen una saturación de significantes que no son leídos en la clave requerida, porque no resultan evidentes, accesibles, visibles.

Pero, por otra parte, encuentro ejemplar y paradigmática la propuesta por las razones arriba mencionadas que tienen que ver fundamentalmente con que se propone materializar una ausencia, intenta representar lo irrepresentable sin negar sus aporéticos alcances; antes bien, acentúa la ausencia como vacío, poniendo en juego un museo de sensaciones, una particular dialéctica de tensiones entre el inexorable recurso a la materia, propio de la arquitectura, y la evocación como pérdida, como imposibilidad posible en un espacio que resulta autorreflexivo.

Finalmente, subrayo también que dicha poética no culmina con lo que esta tiene para ofrecer desde su inmanencia, sino que la atención debe estar puesta en lo que ocurre con ella, es decir, en el tipo de *acontecimiento estético de memoria* que despierta en sus destinatarios, de allí el necesario enlace que a mi juicio debe establecerse entre lo conmemorativo y lo pedagógico señalado al comienzo. Ello establece la necesidad de políticas curatoriales que logren la conexión entre ambos, a la vez que planteen el museo no como el recinto que atesora ruinas, que se visita sólo una vez, sino como un lugar en el que hacer memoria, en el que se pone el cuerpo *literalmente* en su recorrido, en el que se piensan actividades donde el espacio del museo es planteado como algo itinerante, que favorezca que quienes lo visitan vuelvan en otras circunstancias.

La poética de lo monumental-contramonumental emerge en esta obra como la oportunidad para pensar en espacios desde una monumental antimonumentalidad, desde espacios que se experimentan como vacíos y que no deben ser llenados, como formas vacías que remiten al horror y *tematizan la irrepresentabilidad desde una representación*.

3.3.b. Monumento a los judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial

La propuesta para el Monumento a los judíos europeos asesinados en la Segunda Guerra Mundial fue concebida en 1988 (**Imagen N° 36 a 40: véase Anexo pp. 355-356**). Después de quince años de controversia, comenzó a construirse en agosto de 2003 según el proyecto seleccionado del arquitecto Peter Eisenman y fue inaugurado en mayo

de 2005. Las discusiones no se silenciaron después de haber consensuado un proyecto. Por caso, en octubre de 2003, una vez que el Monumento estaba en construcción, volvió a iniciarse una polémica, cuando alcanzó dominio público la noticia de que la empresa que iba a proveer la pintura antigraffiti para los pilares era Degussa, la misma que suministró el Zyklón B al Tercer Reich para llevar a cabo el exterminio en las cámaras de gas de los campos de concentración. Este episodio de algún modo dejó al descubierto el hecho de que, como afirmó Eisenman en una entrevista, que si bien respeta el punto de vista de algunos miembros de la comisión para el Monumento para quienes resulta ofensivo que Degussa sea la empresa elegida, es preciso también tener en cuenta que si se observa meticulosamente “todos son responsables”; la sociedad en su conjunto está involucrada con el pasado de su país, aun el obrero que empuña la pala para construir el Monumento puede tener vinculación con el Holocausto. Son elocuentes estas palabras porque evidencian no sólo las casi dos décadas de discusión en torno a su construcción, sino también, que toda la sociedad debe asumir responsabilidades acompañando reflexivamente al Monumento, ya que, en definitiva, dicho artefacto estético estará sujeto a lo que en el futuro se haga con él.

Dadas las implicancias políticas y estéticas del debate sobre el Memorial, considero necesario un breve relato de su génesis. La propuesta surgió en 1988 de un grupo de ciudadanos encabezados por la periodista Lea Rosh y el historiador Eberhard Jäckel. Con la caída del Muro, el proyecto ganó el respaldo tanto del gobierno federal como del senado berlinés. En 1994, se llamó a concurso para la selección de propuestas para el Memorial; fueron presentados 528 proyectos de distintas partes del mundo. El jurado recomendó dos obras; una, diseñada por el grupo del arquitecto Simon Ungers de Hamburgo que se trataba de un cuadrado de acero de 85x85 m en cuyas esquinas habría unos bloques sobre los que se instalarían vigas de acero. Los nombres de varios campos de exterminio serían perforados en las vigas, por lo que se proyectarían sobre los objetos o personas que quedasen en el interior del cuadrado. El otro proyecto ganador fue un diseño de la arquitecta berlinesa Christine Jakob-Marks. Consistía en una gran plataforma de hormigón de 100x100 m, y 7 m de ancho que sería luego inclinada, alcanzando los 11 metros, y se previó que fuera transitable por caminos especiales. Los nombres de las víctimas judías del Holocausto serían grabados en el hormigón, dejando espacios vacíos para aquellas víctimas cuyos nombres fuesen desconocidos. Grandes restos de escombros se esparcirían sobre esa plataforma. En marzo de 1995, el jurado

consagró el proyecto de Jakob-Marks. Sin embargo, el fallo generó críticas provenientes de distintos sectores y la propuesta ganadora fue considerada “demasiado alemana”.

Se llamó a un nuevo concurso, precedido por coloquios públicos donde intervinieron especialistas, entre enero y abril de 1997; allí, no sólo se criticaron los diseños seleccionados sino los objetivos del proyecto en sí mismo. Se acordó que los nueve finalistas del concurso de 1995 fueran invitados a revisar sus diseños a la luz de las nuevas consignas planteadas en los coloquios. En noviembre de 1997, se eligió el proyecto de Peter Eisenman y Richard Serra, por considerarlo un diseño enfáticamente antiredentorio. La propuesta consistía originalmente en un campo ondulado de cuatro mil pilares de hormigón, que en lugar de pretender responder al problema memorial en una sola forma, propone múltiples estelas de distinta escala. Por sus monumentales dimensiones, al recorrerlos, los pilares generan una experiencia, por momentos abrumadora en sus visitantes, sobre todo en los sectores en los que su altura vuelve el pasillo por donde transitarlos un espacio oscuro, sumergido en silencio y ausencia.

A este respecto Ulrike Jureit, destaca que en la descripción del proyecto, realizada en 1998 por Eisenman y Richard Serra, se puede leer:

Nuestro Monumento está en el contexto de lo inimaginable, de lo banal. El esbozo sugiere que un sistema supuestamente racional y ordenado pierde la conexión con la razón humana cuando pierde sus medidas y su proporción respecto al objetivo intencionado (...) Nuestro proyecto manifiesta la inestabilidad inherente a un sistema, en este caso a un rasero racional y su disolución a través del tiempo (...) Con ello se crea un lugar de la pérdida y de la devoción, que es recuerdo. (Eisenman y Serra en Jureit, 2007: 64).

El canciller Helmut Kohl aceptó la propuesta elegida y les pidió a Eisenman y a Serra que realizaran algunas modificaciones a su diseño original, referidas al número de pilares y a la dimensión de éstos, ambos excesivamente sobredimensionados según Kohl. También se les solicitó que diseñaran un edificio que ofreciera información sobre el Holocausto; Serra se negó y abandonó el proyecto.

En 1998, las elecciones nacionales aplazaron la resolución del proyecto ganador y se instalaron nuevas polémicas, que en el plano arquitectónico alcanzaron una nueva reformulación del proyecto de Eisenman. El 25 de junio de 1999, se votó en el

Parlamento (314 a favor, 209 en contra con 14 abstenciones)¹⁸² y se aprobó la construcción del Memorial con el proyecto de Peter Eisenman en lo que antes eran los Jardines Ministeriales; se aprobó también la construcción de un edificio que brindara información sobre las víctimas del nazismo.

El proyecto definitivo está situado en una manzana al sur de la Puerta de Brandeburgo. Consiste en un campo inclinado de 19.000 metros cuadrados cubierto por una rejilla cuadrículada en la que se sitúan 2711 estelas o losas de hormigón. Estas losas tienen unas dimensiones de 2,38 m de largo y 0,95 m de ancho, y varían en cuanto a su altura, desde los 0,2 m a los 4,8 m.

Resulta interesante advertir el lugar que cumple la repetición en la poética monumental implementada, que evoca la dimensión arrolladora del horror. En su libro *Architectural Philosophy*, Andrew Benjamin (2000) analiza el monumento de Eisenman desde el énfasis que el proyecto otorga a la repetición y en cómo la misma plantea un particular vínculo entre forma y función. A este respecto observa:

El arte es eminentemente minimalista, sin embargo, el trabajo implícito de la memoria es el trabajo de repetición. La repetición se graba. Esto significa que solo en términos de repetición se puede dar cuenta de cómo y en qué forma cualquier nuevo proyecto es trabajo de la arquitectura. (Benjamin, 2000: 43, la traducción es mía).

En relación con las controversias que desencadenó el emplazamiento de dicho monumento, merece ser puesta en consideración la posición del historiador Reinhart Kosseleck (1999) sobre los problemas que plantean los monumentos en Berlín. El autor sostiene que está totalmente claro que todo monumento erigido lleva consigo el peligro de la petrificación. Da igual que se convierta en bronce o que se petrifique, como siempre: el recuerdo se materializa y precisamente porque fija institucionalmente formas de recuerdo materializadas, bloquea el propio recuerdo. Y pregunta a propósito del Memorial de Eisenman si es correcto que en Alemania sólo se erija un monumento a

¹⁸² Ulrike Jureit (2007) destaca que la decisión del parlamento se concretó después de una discusión de cinco horas donde se expuso lo siguiente: “La República Federal Alemana erige en Berlín un monumento para los judíos asesinados de Europa. Con este monumento queremos honrar a las víctimas asesinadas, conservar vivo el recuerdo de los acontecimientos inimaginables de la historia alemana, y advertir a todas las generaciones futuras a nunca jamás violar los derechos humanos, siempre defender el estado de derecho democrático, mantener el principio de la igualdad del ser humano ante la ley, y oponerse a cualquier dictadura o gobierno basado en la violencia.” Asimismo, el parlamento opinó que ‘la República Federal Alemana (...) tiene la obligación de conmemorar a las otras víctimas del nacionalsocialismo de manera digna’” (Jureit, 2007: 51).

los judíos muertos. Advierte que toda contestación es compleja, y tiende a considerar realizables sólo dos posibilidades: o bien la República Federal, los representantes elegidos en la Cámara Baja Federal, deciden erigir monumentos a todos los grupos específicos de víctimas, o bien se decide erigir un monumento a los verdugos que recuerde a todas las víctimas por igual. Para el autor, toda solución diferente a esta fijaría huecos en el recuerdo, que causarían que muchos millones de asesinados cayeran en el olvido.

Cabe aclarar que a raíz de estas controversias en torno al emplazamiento y financiamiento del Estado alemán de un memorial que evoque sólo el Holocausto de los judíos, y no de los gitanos, de los enfermos mentales, de los comunistas, etc. quienes también fueron víctimas del nazismo, después de años de discusiones y reclamos al Estado alemán, el gobierno aprobó y financió la construcción de un memorial a las víctimas homosexuales del nazismo inaugurado en 2008 (**Imagen N° 43: véase Anexo p. 357**), y también del Monumento a los gitanos víctimas del nazismo, inaugurado en octubre de 2012 (**Imágenes N° 44 a 45: véase Anexo pp. 357-358**)¹⁸³.

Por su parte, con referencia al Monumento a los Judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial, Anne Huffschmid (2012b), en su artículo “Los riesgos de la memoria. Lugares y conflictos de memoria en el espacio público”, analiza el monumento de Eisenman y destaca que en los días posteriores a su inauguración algunos medios se escandalizaron con los jóvenes que saltaban entre las estelas, mostrando la falta de respeto por la historia y el dolor; sin embargo, agrega que Eisenman salió en defensa del uso “alegre” de las estelas, reivindicando la apertura e inevitable polivalencia de este lugar, cuyo uso es impredecible y arriesgado porque es un espacio público.

¹⁸³ Subrayo en Berlín, el Monumento en memoria de los homosexuales perseguidos por el nazismo situado en el parque *Tiergarten*, erigido por el parlamento alemán en recuerdo de las víctimas homosexuales del Holocausto, que fue inaugurado en mayo de 2008. Diseñado por los artistas Michael Elmgreen y Ingar Dragset es una estructura de hormigón; en la cara frontal hay una ventana a través de la cual los visitantes pueden ver un video con dos homosexuales besándose. Junto al monumento, hay un cartel con una inscripción, en alemán e inglés, en la que se puede leer una breve historia de la persecución sufrida por los *gays* durante el nazismo, por medio del artículo 175 del código penal, y de cómo tras la caída del régimen siguió vigente el artículo que prohibió la homosexualidad más de dos décadas, hasta que fue reformado en 1969 y completamente derogado en 1973. Las víctimas homosexuales del Holocausto nazi no fueron reconocidas oficialmente al terminar la guerra en 1945. En 1985, a instancias del presidente Richard von Weizsäcker se reconoció a los homosexuales entre los grupos de víctimas; se convocó un concurso y una vez conocido el resultado, se desató una polémica con respecto al video que mostraba dos hombres besándose, sobre si incluir o no también a dos lesbianas besándose. No hay registros sobre la muerte o reclusión en campos de lesbianas bajo el régimen nazi, aunque sí hay datos sobre otras formas de represión contra ellas como el cierre de locales de lesbianas y su obligado marcaje con el triángulo negro. Este reclamo es la clara muestra de los conflictos inherentes al hacer memoria y de la necesidad de volverla plural, de evitar *centralizarla*.

Huffschnid advierte cambios en relación con las reacciones y efectos que despierta el monumento conforme pasan los años.

Hoy en día, el espacio y sus usos se han normalizado. Ya nadie se escandaliza ante nada, aunque es innegable un cierto desconcierto, ya no con los jóvenes, pero ante la frivolidad turística, el entusiasmo de los fotógrafos *amateurs* buscando el mejor ángulo, el evidente no-saber de muchos que pasean entre las estelas. Es por eso que algunos lo han caracterizado como un espacio frío y abstracto. (Huffschnid, 2012b: 370).

Según la autora, el lugar no tiene nostalgia precisamente porque no se trata - como ocurre con otros espacios- de una ruina de memoria; no procura una ontología esencialista del lugar, como si este fuera la última instancia de verdad o autenticidad, de lo que podría llamarse la idea de ruina. Sostiene que los lugares y su materialidad son, o pueden ser, soportes que implican o evocan un saber específico, generan otro tipo de ruido semiótico, “que irrumpe en la indiferencia flotante de nuestro espacio público una tentativa de resistencia inclusive ante el borramiento y también la banalización” (Huffschnid, 2012b: 386).

Todas estas observaciones son acertadas y exhiben los distintos aspectos de las discusiones sobre los modos de representar una ausencia. A su vez, es interesante lo que señala Huffschnid sobre el espacio público en relación con la memoria como un espacio de configuración tangible física y material, como espacio de tránsito y significación urbana donde lo público se concibe como aquello que no se puede poseer o fijar, sino solo apropiarse y significar, y esto tiene una particular connotación en lo que respecta a los monumentos, ya que se trata de volver visible el pasado.

Tomo tales observaciones porque intento mostrar cómo el Monumento de Eisenman puede “hacer memoria”, favoreciendo el desarrollo de una conciencia crítica indispensable, toda vez que se persiga entender ciertas representaciones estéticas en términos de “acontecimientos de memoria”, contramonumentos y cómo tal posibilidad está sujeta precisamente a las distintas reacciones que despierta el memorial.

Young (2000) integró la comisión evaluadora de proyectos, y advierte que antes de formar parte de la comisión sostenía que el compromiso más profundo con la memoria de la Shoá en Alemania residía en una perpetua irresolución, pues sólo un proceso memorial inconcluso es capaz de garantizar la vida de la memoria; son preferibles mil años de concursos para un memorial de la Shoá antes que cualquier

“Solución final” al problema memorial en Alemania. Sin embargo, una vez sumergido en la discusión en torno al mismo, confiesa haberse vuelto escéptico de su propio escepticismo (Young, 2000)¹⁸⁴.

En los coloquios que precedieron al segundo concurso realizado, que culminó con la selección del proyecto de Eisenman, se destacó que habría que considerar la conmemoración de la memoria de otras víctimas del Holocausto y no sólo de los judíos. También se cuestionó la dimensión colosal del predio porque plantea inevitablemente la interpelada monumentalidad; otros objetaron el hecho de que haya un memorial en Berlín habiendo lugares con marcadas connotaciones históricas referidas al exterminio, ruinas, etc; también fue cuestionada la centralización de la memoria en un solo lugar¹⁸⁵.

Cuando le tocó el turno de exponer su posición, Young destacó que más allá de las tensiones inherentes a los señalado por cada orador en los distintos coloquios, tales discusiones dejaron en evidencia que se dieron procesos de reflexión que fueron en sí mismos valiosos¹⁸⁶.

Otro tema de debate era si debía darse lugar en forma prioritaria a la conmemoración o a la función pedagógica de los memoriales, lo que provocó posiciones encontradas respecto a la importancia de que haya un centro de documentación.

Eisenman prefiere que los pilares, aunque pétreos, permanezcan indeterminados y abiertos a muchas lecturas: piedras, pilares, tabletas en blanco, segmentos. Considero legítimo su reclamo, pero también entiendo que las políticas de memoria involucran muchas cuestiones, una de ellas, la transferencia, la comunicabilidad, lo que a mi juicio justifica la importancia de que haya un centro de documentación donde se brinde información sobre el Holocausto.

¹⁸⁴ El capítulo que Young le dedica al monumento de Eisenman tiene un tono autorreferencial, ya que fue convocado en los debates públicos que tuvieron lugar en relación con el emplazamiento del monumento y donde su posición inicialmente escéptica y su desconfianza, fueron reemplazadas por una actitud entusiasta.

¹⁸⁵ Michael Wise en el capítulo “Memory in the new Berlin. Monument to victims not Heroes” narra todos los sucesos involucrados con la construcción del monumento y destaca que “eventualmente monumentos como este ponen en peligro la centralización de la memoria” (Wise, 1998: 148, la traducción es mía).

¹⁸⁶ Cfr. “Lejos de buscar un monumento centralizado, estaba completamente satisfecho solo con el debate sobre el monumento nacional. Incluso mejor, pensaba, tomar este millón de marcas alemanas y utilizarlas para preservar la gran variedad de memoriales del Holocausto que embellecen el paisaje alemán. Ningún lugar puede hablar por todas las víctimas, mucho menos por las víctimas y criminales. El estado debería recordarle a los ciudadanos que visiten los diversos y tantos sitios memoriales y didácticos ya existentes: desde el destacado centro de aprendizaje en la Casa de la Conferencias Wannsee a las increíblemente iluminadas exhibiciones en la Topografía del Terror” (Young, 2000: 193, la traducción es mía).

Respecto al posible hermetismo del monumento, Young (2000) sugirió que hubiera un texto escrito permanente, una referencia histórica al exterminio, que invite a las personas a la conmemoración. Para no interferir con la retórica del edificio, propuso que dicho texto sea colocado en el perímetro arbolado que encierra el memorial.

Encuentro que esta sugerencia atenta contra la autonomía del ejercicio que propone Eisenman y que, en todo caso, el centro de documentación, al estar ubicado bajo tierra no interfiere en las distintas posibilidades de lectura e interpretación que plantea el memorial.

Dicho centro de documentación posee distintas salas. La primera, se denomina “Sala de las dimensiones” y allí se encuentran artículos periodísticos, cartas, y notas que tuvieron lugar durante la persecución. Luego, la “Sala de las Familias”, muestra distintas biografías, fotos y documentos personales mediante 15 familias donde se refleja la variedad del judaísmo europeo antes del Holocausto e informa sobre el exterminio, expulsión y asesinato de estos hombres. En la “Sala de los nombres” se pueden oír nombres y breves biografías de judíos asesinados y desaparecidos de toda Europa. La lectura de todas las breves biografías de las víctimas allí expuestas llevaría seis años, siete meses y veintisiete días. Por su parte, en la “Sala de los lugares” se presenta al Holocausto en su extensión geográfica en toda Europa. Asimismo, el Centro posee un portal memorial que proporciona información sobre monumentos y museos sobre el Holocausto y una base de datos y archivo visual con testimonios de los sobrevivientes. Es digna de mención la política curatorial implementada en el Centro porque brinda información, pero a la vez expone el acontecimiento a una escala que permite aprehender su magnitud, a través de la exposición de historias de vida, que hablan de generaciones, así como de vidas concretas que fueron arrebatadas.

En relación a la poética escogida, desde las consideraciones sobre lo que Eisenman advierte en la fundamentación del proyecto, se destaca que “el drama no es recordado sino más bien percibido a través de los sentidos y el cuerpo” (Eisenman, 2003: 333, la traducción es mía). Lo que Eisenman denomina *affects* es una capacidad de la arquitectura de conmover y afectar físicamente a quien recorre los espacios arquitectónicos; por ello, prefirió que los pilares del Memorial permanezcan indeterminados y abiertos a muchas lecturas, así como a una provocada sensación de incompletitud.

En su libro *Architectural Philosophy*, Andrew Benjamin (2000) afirma respecto a la arquitectura de Eisenman que “es precisamente la interacción del trabajo y de la continuidad sostenida por mantener la efectiva presencia de lo incompleto, que puede ser definida como recuerdo presente” (Benjamin, 2000: 184, la traducción es mía). Con referencia a esta posibilidad de la arquitectura, que por definición es remisión a la materia, y en cómo las poéticas aquí analizadas (el museo de Libeskind y el monumento de Eisenman) buscan representar “materialmente” una ausencia, la ausencia como vacío materializado, reparo en lo que Andrew Benjamin denomina “*architectural philosophy*” porque es precisamente esta dimensión filosófica la que ponen en acto estos gestos artísticos, desde una *filosofía de lo irrepresentable*, es decir un pensamiento que tematiza lo irrepresentable y que con su intelección lo aborda.

A propósito de su proyecto para el Monumento a las víctimas del Holocausto Judío en Viena, Eisenman destaca que:

Se dice que el Talmud más que tener una respuesta para cada pregunta, tiene una pregunta para cada respuesta. La respuesta a cuál debe ser el programa de un monumento conmemorativo está, en nuestro caso, en el debate, en la discusión entre la razón y la expresión. En lugar de producir un monumento que incorpore un significado, nosotros proponemos un proceso en el que sea el significado del monumento el que genere su propia forma. (Eisenman, 1997: 151).

Si se repara en esta cita, que refleja la intención del arquitecto en relación con los modos de vivir el objeto arquitectónico, resulta llamativo que el monumento tenga “instrucciones de uso”. Hay una lápida entre las estelas con cinco indicaciones numeradas: sólo puede ser recorrido a pie y a ritmo de marcha (descartadas bicicletas, los patines o el *jogging*), que el visitante lo recorra según “cuenta y riesgo” (es preciso evitar los juicios al Estado), se le advierte que no siempre son visibles las intersecciones entre pasillos, se le informa también que está prohibido hacer ruido, llamar a alguien en voz alta, usar instrumentos musicales o aparatos de sonido -salvo aquellos cuyo volumen sólo alcance el oído de su portador-, pasear perros, apoyar bicis o motos contra las estelas, fumar, hacer asados, consumir bebidas alcohólicas, ensuciar las estelas, acostarse o treparse en ellas, saltar de una a otra, tomar sol en traje de baño. El cumplimiento de las instrucciones uso es custodiado a toda hora por vigilancia permanente.

Resulta llamativo, también, que las veces que el monumento fue asediado con graffitis y esvásticas por autores anónimos, éstos fueron rápidamente removidos, volviendo al memorial a su estado inicial. No obstante, cabe preguntar, si no debieran conservarse tales inscripciones pues en definitiva son la prueba de las tensiones y conflictos que todo hacer memoria implica¹⁸⁷. A mi juicio, las marcas de este tipo le darían más fuerza al monumento, porque demostrarían la elocuencia que las estelas de hormigón poseen al generar acciones de repudio de esa naturaleza entre sus muros, evidenciando que éste no pasa desapercibido.

En directa relación, Beatriz Sarlo observa con razón que “las prohibiciones que acompañan al monumento son una consecuencia de su austeridad simbólica” (Sarlo, 2009). Ese es, en efecto, uno de los riesgos de propuestas monumentales que en su abstracción resultan ininteligibles, y al estar emplazadas en el espacio público se exponen a usos que no fueron pensados por quienes los crearon, que no pueden ser censurados o deliberadamente prohibidos. De alguna manera, estas instrucciones y el centro de documentación -cuya visita *contribuye* a la experiencia del recorrido previo del memorial- lo envuelven en una situación paradójica debido a que, aparentemente, el memorial no puede hablar por sí mismo. Lo mismo sucede con muchas obras que proponen retóricas conceptuales: complejas ideas que resultan herméticas, según fue advertido en el capítulo 1 cuando se analizaron los problemas del arte contemporáneo; y el arte memorial no resulta ajeno a esto.

El proyecto de Eisenman recurre a una monumental antimonumentalidad, pero cabe preguntarse si su escala y su abstracción no plantean problemas. Si bien el monumento parece haberse hecho eco de que las formas monumentales canónicas no servían, tampoco resulta enteramente satisfactorio el arte ultra conceptual que no es accesible a los destinatarios no familiarizados. No obstante, en defensa del arte de hoy considero fundamental que las propuestas no planteen manifestaciones que muestren la conmemoración como algo resuelto, sencillo, apuntando a una función receptiva, contemplativa, pasiva. Por el contrario, hoy los monumentos trasladan la acción a sus

¹⁸⁷ Es un tema controversial el establecer si hay que remover o no las inscripciones antisemitas o reaccionarias que acechan a los memoriales. Lo mismo ocurre en Buenos Aires en relación con la Pirámide en la Plaza de Mayo, las baldosas de la memoria, o el cerco del Parque de la memoria, que han sido intervenidos en reiteradas oportunidades y que plantean el dilema de si dejarlos tal como están o remover las inscripciones. Hoheisel, por ejemplo, decidió dejar su *Fuente Aschrott* con las marcas ya que las mismas hablan del poder de los monumentos, y de cómo las sociedades contemporáneas lejos están de una memoria consensuada y total.

destinatarios, los hacen pensar, involucrarse, por lo que considero que esta transformación que atravesaron las formas memoriales es decididamente reivindicable.

Encuentro bienvenidas aquellas propuestas que no se consideran la única versión del pasado, sino que optan por representar una porción de aquél, renunciando al relato omnisciente. Es así como el centro de documentación del Monumento enaltece la “pequeña memoria”, según el sugerente término de Boltanski, al exponer cartas y relatos de vida concretos que remiten de modo paradigmático a una porción de pasado que a su vez habla de la catástrofe y logra generar una emotiva experiencia en quien lo recorre. Por otra parte, y según ya fue destacado, es preciso reconocer la dimensión plural de las distintas acciones que se proponen en el espacio público, lo que Huysen llama “su dimensión coral”; dado que no hay un monumento que pueda encerrar y agotar el acontecimiento al que remite, resulta fundamental advertir la importancia de que se propongan las más diversas poéticas.

En tal sentido, las dos manifestaciones analizadas que evocan lo monumental contramonumental plantean aporías, despiertan acertadas objeciones vinculadas a su materialidad o su inerte conceptualismo pero, también, proponen una estética recalable que cristaliza una *filosofía de lo irrepresentable* que traspasa su contenido a través del recurso, en un caso, al vacío, en el otro, a la repetición. Ambos son apuestas con las que evocar una ausencia radical, inexpresable, irrepresentable.

3.4. Poéticas del vacío y la ausencia

3.4.a. The missing house

Las poéticas del vacío y de la ausencia que a continuación se indagan desde el análisis de tres manifestaciones estéticas abordan el pasado, lo inexpresable de su condición, desde el vestigio, y desde la importancia de acentuar a la vez la falta y lo que queda, la ausencia como vacío: trazando y entrelazando pasado y presente.

En las instalaciones de Christian Boltanski se encuentra latente la premisa de que todo acto de reconstrucción del pasado supone una *construcción* en el presente. van Alphen hace notar, a propósito de la deliberada utilización en Boltanski de materiales como vitrinas, retratos, utensilios, archivos que utilizados por la museología y la historia personifican la promesa de la presencia del pasado, pero aquí, la apropiación que el

artista hace de estos géneros manifiesta algo distinto, la tarea del acto de reconstrucción, la exégesis involucrada en el trabajo con las ruinas, debido a que según afirma van Alphen “sus actos de reconstrucción, de hacer presente, nos enfrentan con la conciencia de que lo que está siendo reconstruido está también perdido” (van Alphen, 1997:13, la traducción es mía).

Dicha preocupación por la memoria se manifiesta en la intención de Boltanski de hacer de la arqueología de los objetos el acceso a su genealogía, objetos muertos en tanto están *descontextualizados*, y a los que Boltanski da un sentido alternativo *recontextualizándolos*. Boltanski produce “efectos del Holocausto” (van Alphen, 1997) queriendo reconstruir el hecho sin pretender enfrentarse directamente con él.

Esta reivindicación de la memoria como la instancia que permite reintroducir el ámbito de lo subjetivo supone el menosprecio por la valoración de metáforas totalizadoras del pasado, a las que alude Lanzmann con su expresión la “obscenidad del por qué”; las respuestas efímeras del artista plástico parecen adecuarse con su idea de instalación, de artefacto móvil, perecedero, a la “pequeña memoria”, como la forma en que el arte habla del pasado.

En tal sentido, para Boltanski la memoria es aquello que se manifiesta en el modo de la ausencia y, por tanto, el artista es un exégeta que da vida a ese contenido para que pueda ser entendido. Desde este lugar, el arte hace visible la ausencia, y, justamente, esta concepción de memoria como intervención imaginativa, supone pensar que no hay una memoria entendida como narrativa, sino múltiples relatos, versiones del pasado; lo que él denomina “pequeña memoria” da cuenta del rechazo hacia pretensiones holistas y omniabarcadoras. Por ello, para Boltanski, el arte no tiene real poder sino “pequeño poder” para cambiar las cosas. (Boltanski en Semin, 1997: 37).

Con referencia a la poética del vacío y la ausencia destaco la intervención urbana *The missing house* (**Imágenes N° 46 a 48: véase Anexo pp. 358-359**) realizada en 1990, la cual surgió cuando Boltanski supo que un terreno vacío en Berlín -ubicado en la calle Grosse Hamburger, cerca de la Nueva Sinagoga de la calle Oranienburger y destruido a causa de los bombardeos en febrero de 1945- había sido un edificio de departamentos en donde vivían judíos. Boltanski decidió construir allí, en el terreno vacío donde estaba “la casa que falta”, un espacio memorial dedicado a la ausencia. Dispuso placas con los nombres escritos de las personas, el lugar en donde vivían, sus ocupaciones, las fechas de sus muertes. Dicha instalación irrumpe la normalidad del

paseo para el transeúnte, volviendo visible al terreno baldío. La intención era provocar el efecto de extrañamiento, sacudiendo al espectador, obligándolo a ver, y a pensar, en la ausencia, en lo que falta.

Destaco esta acción -que aún puede visitarse en Berlín- porque materializa una ausencia tangible e invita a los habitantes de la ciudad, a descubrir las capas de pasado que se esconden detrás de las paredes, a imaginarse a sus víctimas. La poética acentúa el vacío como ausencia, y desde allí genera interrogantes; la obra es presencia, pero evita la fosilización inerte de lo monumental, a la vez que, en su escala, requiere ser descubierta, atender al espacio público, a sus marcas y cicatrices.

3.4.b. Sites unseen. The writing on the wall

La intervención del artista Shimon Attie también trabaja a mi juicio desde la ausencia como vacío. *Sites Unseen* (**Imágenes N° 59-50: véase Anexo p. 359**) es una serie de instalaciones temporales realizadas en Europa, en las que el artista proyectó imágenes fotográficas de un pasado judío perdido en sitios reales realizadas entre 1991 y 1993. Attie, que vivía en ese entonces en Berlín, se sorprendió ante la falta de signos de la pasada presencia judía en la ciudad, por lo que decidió proyectar imágenes de antiguos ciudadanos judíos en los edificios reales, obligando a la gente a reflexionar sobre la desaparición de sus vecinos. El artista destacó que mientras caminaba por las calles de Berlín se preguntó, ¿dónde están todas las personas desaparecidas?, ¿qué ha sido de la cultura y de la comunidad judía que allí vivieron?

Tras buscar archivos, periódicos de la ciudad y en álbumes familiares, proyectó fotografías de la época anterior a la guerra (1920-1930) en las mismas paredes de un viejo barrio de Berlín Oriental en el Distrito *Scheunenviertel* donde esas fotos fueron tomadas. El resultado artístico: proyecciones en espacios urbanos registradas en video y fotografía.

Después de los bombardeos durante la guerra y la posterior etapa socialista y más tarde la reconstrucción alemana, las calles de Berlín Oriental cambiaron nombres y sistemas de numeración. Attie encontró los nuevos nombres y los espacios reconstruidos y proyectó fotografías de archivo en blanco y negro sobre los actuales edificios en colores. Las inserciones en el campo visual se prolongaron un año y, como parte del proyecto, el artista fotografió la instalación, testimonio de lo que quedaba de la

manifestación artística llevada a cabo, único modo de acceder hoy al gesto: desde su registro fotográfico, por lo que la acción plantea dos instancias de mediación temporal: la que evoca la poética y la de la intervención urbana efímera.

En relación a este proyecto, el artista destacó que debe ser visto como una simulación de la vida judía una vez existió en el *Scheunenviertel*, pero no como una reconstrucción literal. La simulación persigue entonces recrear un tiempo pasado y también confrontarlo a quien por allí transita a un proceso de reflexión. Ese proceso expone también todo acto de recuerdo como grieta, como evanescencia, desaparición; el artista trabaja deliberadamente con la superposición. Una grieta que no detiene su proceso de la memoria, de la historia de Berlín desde la imagen de sus antiguos habitantes, escenas cotidianas de lejanos tiempos. La construcción de una continuidad entre presente y pasado desde la poética urbana. El aquí y ahora del que hablaba Benjamin en torno al aura se extingue en relación con el fantasma del irrecuperable pasado, intersticio en el que sus habitantes se desplazan a diario¹⁸⁸.

Considero importante volver al *locus* de la fotografía, en relación con la tensión entre lo que está ausente desde su fantasmal presencia a través de la mediación del dispositivo fotográfico, ya destacado en el capítulo 2. Insisto nuevamente en el impacto que tiene la fotografía sobre la reflexión en torno a la ruina según la descripción de Wajcman, y en la especificidad del dispositivo fotográfico para plantear la reflexión sobre la memoria como la materialización presente de un tiempo *ya sido*. La esencial melancolía que una foto alberga, su potencia para abordar lo irrepresentable.

Young recupera la mencionada instalación y se detiene en su análisis; considera que se trata de un híbrido, instalación, fotografía que mejor podrían describirse como “actos de recuerdo” (Young, 2000: 66). Para el autor, una vez proyectadas las fotografías en las fachadas, las imágenes de archivo parecen menos los reflejos de la luz que la iluminación de las figuras que salen de las sombras, pues el artista destaca que quería revelar la historia enterrada debajo de dichas fachadas.

En relación con los efectos de este tipo de acciones, Young advierte sobre la reacción de los vecinos ante las proyecciones. Así, por ejemplo, mientras Attie proyectó la instalación, un hombre de cincuenta años de edad salió corriendo del edificio gritando que su padre lo había comprado “en buena ley” al señor Jacob en 1938. Otro vecino

¹⁸⁸ Cabe destacar, que Attie utiliza con frecuencia fotografías para sus intervenciones como la que realizó en Dresden entre 1991 y 1996, donde buscó fotografías de los antiguos ciudadanos que fueron deportados o debieron emigrar y las proyectó en la estación central de trenes de la ciudad.

llamó a la policía para quejarse porque las proyecciones de judíos de Attie sobre su edificio harían que sus vecinos pensarán que él era judío. Resulta interesante la afirmación de Young (2000) de que las respuestas de los residentes son una parte tan importante como las propias instalaciones, dado que sin ellas, las instalaciones al igual que los edificios, habrían permanecido inertes, inanimados. Lo mismo ocurrió con los carteles “Stumbling blocks” de los artistas Renata Stih y Frieder Schnock (analizados más adelante en este capítulo) que refieren a las leyes raciales y desencadenaron similares reacciones, que son la muestra de la eficacia del gesto, algo similar a lo que ocurre, según ya fue advertido, con las intervenciones que “sufren” los memoriales.

Acerca de estas acciones efímeras en sitios específicos podría preguntarse qué tipo de percepción tienen de ellas quienes no estuvieron presentes y llegan a ellas a través de su registro fotográfico o audiovisual, como es por ejemplo mi caso. Young destaca esta situación y considera que es posible reconocer la elocuencia del gesto desde su registro fotográfico¹⁸⁹. Coincido con Young en que eso no es un impedimento para reconocer su elocuencia, ya que son obras que remiten a lo intelectual y en ese sentido se puede imaginar, reconocer su potencial. Naturalmente, la percepción de quien está presente dista de aquella mediada por el registro, pero eso no es exclusivo de este tipo de práctica sino del hiato que efectivamente hay en relación con la experiencia de quien tiene contacto directo con la obra (cualquiera sea su soporte) y quién no.

Esa divergencia pude identificarla, por caso, en el contraste entre el estudio de las estrategias artísticas implementadas por los artistas en sus gestos y en lo que ocurre con ellos *in situ*, desde la consideración de las reacciones que estas acciones generan en el espacio donde están emplazadas, y en el paso del tiempo en el caso de los gestos que no son efímeros.

Así, en el monumento invisible de Hamburgo, de Jochen Gerz (véase: 3.1 b), hubo una serie de aspectos sumamente interesantes como, por ejemplo, la discusión sobre la verticalidad inerte, los materiales que habitualmente utilizan las formas memoriales, su contramonumentalidad. Sin embargo, los habitantes no saben ya de la existencia del monumento que se hundió paulatinamente hasta desaparecer y su

¹⁸⁹Cfr. "De hecho, a pesar de que estas imágenes pueden haber desaparecido de la vista tan pronto Attie apagó el proyector de alta intensidad, su imagen después vivió en las mentes de aquellos que las habían visto una vez (...) Estas son, literalmente, fotografías de fotografías que estamos viendo aquí al igual que los burgueses locales ahora caminan sus barrios perseguidos por su memoria de la instalación de Attie".(Young, 2000: 76, la traducción es mía).

emplazamiento no corresponde a un lugar de tránsito, por lo que la gente no lo conoce. Cabe entonces preguntarse por la elocuencia del gesto o, también, qué es lo que puede decirse de acciones que proponen procesos y transformaciones, sobre todo si se pone en consideración la aguda observación de Young respecto a que el éxito o fracaso de las formas memoriales reside en si se continúa o no hablando sobre ellas.

Por otra parte, en el capítulo 1, donde se analizaron las transformaciones del arte contemporáneo, se hizo hincapié en la emergencia de nuevos soportes que cuestionan la obra entendida como materialidad. Hoy se proponen intervenciones efímeras, en las que el registro fotográfico y digital es el único modo de acceder a las mismas, como ocurre, por ejemplo, con el *land art*. Tal estado de cosas evidencia, entonces, que la idea de recepción artística atravesó también procesos de cambio y el llamado “giro filosófico o conceptual” en el arte, incide en el modo de leer las obras.

En tal sentido, y como ya fue destacado, el arte contemporáneo permite que convivan las más plurales formas; hay arte participativo que requiere de la presencia y participación de los destinatarios; hay acciones *site specific*, como la de Attie, que plantean una experiencia estética para quien está presente en el momento de las proyecciones y que también pueden ser abordadas desde la reflexión que provee su registro.

Destaco, finalmente, que las proyecciones de Attie proponen una poética de la ausencia que, aunque efímera, ofrece una singular interpelación a los destinatarios, sobre los procesos de recuerdo y sobre la dimensión material, cotidiana, e incluso urbana, de la ausencia que las proyecciones exponen. En este sentido, reconocer su elocuencia tiene que ver con celebrar la intención que atravesó el gesto; y tal legado permite que la obra trascienda su evanescencia y esté presente a través de los relatos que la evocan debido a que se trata de un ejercicio de recuerdo paradigmático.

3.4.c. *Bibliothek*

Para conmemorar la quema de cerca de 20.000 libros¹⁹⁰ que el nazismo llevó a cabo el 10 de mayo de 1933 en *la Bebelplatz*, la ciudad de Berlín invitó al artista israelí Micha Ullman a diseñar un monumento para la *Bebelplatz* frente a la Universidad

¹⁹⁰ Entre los autores prohibidos figuran Erich Kästner, Sigmund Freud, Karl Marx, Heinrich y Klaus Mann, Rosa Luxemburgo, August Bebel, Bertha von Suttner y Stefan Zweig.

Humboldt. En la propuesta de Ullman, a simple vista la extensión de la plaza permanece vacía; es preciso atravesar el espacio para encontrar una ventana a nivel del suelo, que deja ver un cuarto subterráneo, blanco, cubierto de bibliotecas vacías¹⁹¹, anaqueles vacíos que remiten a lo que falta, a la ausencia. Al costado de la ventana, una placa de metal dispuesta sobre las piedras recuerda que ese fue el lugar donde se realizaron las quemaduras de los libros y cita las palabras famosamente proféticas de Heinrich Heine escritas en 1820: “That was only a prelude, there where they burn books, they burn in the end people”.

Bibliotek (Imágenes N° 51 a 53: véase Anexo p. 360) propone una poética de la ausencia como vacío que entiende la ruina en el sentido de Wajcman, esto es, como un objeto que acumula historia pero que hay que “hacerlo hablar”. Así, el sitio donde tuvo lugar la quema de libros *habla* de ese episodio sólo ante destinatarios que estén dispuestos a demorarse, a atender a las señales en el espacio público, a asumir el compromiso de una exégesis, cosa que puede ser atípica en virtud de que, como se dijo, el espacio público suele ser un espacio de tránsito, y los habitantes de las ciudades del presente suelen desplazarse distraídamente entre la apatía y la prisa.

Cabe destacar que resulta una constante en las manifestaciones artísticas que aquí se consideran, el requerir la contraparte, la mirada de descubrimiento que tiene que ver con involucrarse en el proceso de la acción, con su deriva como ruina. Como fue señalado, esto tiene que ver con las transformaciones en el arte donde las obras buscan interpelar, hacer participar, reaccionar; tal es lo que ocurre, por citar algunos ejemplos, con los adoquines y el trabajo realizado por Gerz en torno a los cementerios, o su monumento contra el fascismo, la *Fuente Aschrotts* de Hoheisel o los carteles de las leyes raciales. Se trata de gestos que deben ser interpretados, pues es la exégesis la que ilumina y vuelve visible el gesto estético.

Bibliotek es destacable a este respecto, está allí y espera, pero no como lo hacían los monumentos canónicos según la analogía con los serenos propuesta por Wajcman, que estaban allí para que los vecinos durmieran tranquilos (véase: 3.1). Por el contrario, *Bibliotek* requiere que los destinatarios lo encuentren, detengan su paso y descubran qué

¹⁹¹ Michael Steinberg (2004) se refiere a la obra de Ullman como monumento conmemorativo inusualmente eficaz y que se vale de la idea de vacío, del mismo *tropo* del hueco que Libeskind aunque sin la monumentalidad y por ende sin auto monumentalidad.

hay detrás de esos anaqueles vacíos, hundidos bajo tierra y sólo perceptibles a través de un vidrio.

3.5. Poéticas de la acción

3.5.a. Proyección en la Puerta de Brandeburgo

En relación con las poéticas de la acción, cabe destacar que se la concibe desde diversos procedimientos, unos efímeros, otros que involucran la participación, otros en cambio plantean la conmemoración como acción descentralizada.

Subrayo la intervención efímera que Horst Hoheisel junto a Henning Langeheim montaron el 27 de enero de 1997 en Berlín (**Imágenes N° 54-55: véase Anexo p. 361**), día en que se conmemora la liberación del campo de concentración Auschwitz. En la emblemática Puerta de Brandeburgo proyectaron la inscripción que se encuentra en la puerta de acceso a Auschwitz *Arbeit Macht Frei*. Este gesto “molesta” la cotidianeidad de los habitantes de la ciudad, con una imagen ya devenida “icónica”, que al ser sacada de contexto impacta en el paisaje urbano y remite, a mi juicio, a lo que he llamado “poéticas de la acción”, debido a su carácter crítico, exhortativo en su propuesta de generar mecanismos de conmemoración autorreflexivos y negativos.

Similar poética negativa y de acción utilizó Hoheisel en la propuesta para el concurso de ideas para el Monumento a los Judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial en Berlín, donde planteó la destrucción de la Puerta de Brandeburgo¹⁹². Según el artista, qué mejor modo de recordar a un pueblo destruido que con un monumento destruido. El artista acuñó la expresión “monumento negativo” para referirse a ese modo indirecto de presentar el pasado utilizando el arte. Esta necesidad de renombrar las acciones a la luz de lo obsoleto de los gestos ya fue señalado en el presente capítulo, y tiene que ver con la esencial transformación en torno a los monumentos canónicos y la

¹⁹² En relación con propuestas disruptivas y que involucran lo que entiendo son “poéticas de acción” respecto al mencionado concurso, reparo en el proyecto de Renata Stih y Frieder Schnock. *Bus-Stop* es una especie de contra-monumento. Su propuesta convertía el área destinada al monumento en una parada de autobuses. De esta saldrían regularmente, según un horario señalado, autobuses rojos, como los que habitualmente se destinan para las visitas turísticas en las ciudades, con la inscripción *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (Monumento a los judíos asesinados de Europa) en sus laterales. En su rótulo indicativo no figuraría, sin embargo, Alexanderplatz, Reichstag u otros de los habituales destinos turísticos, que ofrecen habitualmente, sino los nombres de Auschwitz, Bergen-Belsen, Birkenau, Buchenwald, Dachau, Mauthausen, Theresienstadt o Treblinka.

emergencia de nuevas formas de conmemorar el pasado, así como lo señalado en el capítulo 1 respecto al giro decisivo en el arte que va a dar lugar a gestos y acciones que interpelan el concepto tradicional de “obra”.

3.5.b. *Stolpersteine. Piedras con las que tropezarse*

Stolpersteine (**Imágenes N° 56-57: véase Anexo pp. 361-362**) se llama este proyecto que el artista alemán Günter Demnig inició a principios de los años 90 en Berlín y Colonia y que continúa en el presente. La palabra *Stolpersteine* podría traducirse como piedras con las que uno tropieza y la iniciativa apunta a llamar la atención de los transeúntes sobre este pequeño monumento. Las *Stolpersteine* son cubos de cemento que en la parte superior llevan incrustadas una placa de latón de 10x 10 centímetros donde se encuentran grabados los datos esenciales de la persona que se conmemora.

Cada baldosa, cada piedra, cada casa, todo puede recordar lo que ya no está, lo que alguna vez fue, lo que ha sido. Günter Demnig destaca que en 1933 vivían en Berlín unos 170 mil judíos alemanes. A comienzos de 1940 quedaban apenas ochenta mil. En 1941 comenzaron las deportaciones; en 1943, sólo eran 27 mil; en abril, 18 mil; en junio, 6 mil. Puesto que miles es una cifra vaga pero que encierra nombres y destinos únicos, el artista decidió instalar en las veredas de Berlín las primeras *Stolpersteine* con el nombre y apellido, la edad y el día de la deportación de cincuenta personas. Fue en mayo de 1996, en una iniciativa organizada por la Nueva Sociedad de Artistas Visuales Berlineses. Para el artista, el olvido de las víctimas comienza cuando se esfuman de nuestra memoria sus nombres y sus circunstancias vitales.

A la fecha, los monumentos levantados a los masacrados por el nazismo se han dedicado a un grupo determinado (fundamentalmente judíos) y se hallan confinados en lugares para el recuerdo (*Gedenkstätte*). Por el contrario, la acción contra el olvido de Demnig está en plena calle, de forma que cualquier transeúnte se pueda tropezar con ella. Las piedras de las víctimas, se emplazan frente a la última morada conocida del fallecido, generalmente, a petición de sus familiares, que proporcionan los datos personales y a la vez se encargan de cubrir los gastos. Actualmente, el artista estableció un costo para la realización de cada piedra por 95 euros. Existen en Europa actualmente más de 13 mil piedras emplazadas en distintas ciudades, y el proyecto está abierto y

vigente. A su vez, cabe destacar que incluye a todas las víctimas de la barbarie nazi; el proyecto no se refiere solamente a las víctimas judías del Holocausto sino que conmemora a todos los que murieron debido a la persecución sistemática realizada por los nazis. Además de los judíos, recuerda a las víctimas de las filas de los gitanos, presos políticos o grupos religiosos perseguidos, por ejemplo, los Testigos de Jehová.

Sin distinciones, situación que contrasta y remite a los conflictos que desencadenó la construcción del Memorial a los judíos asesinados por el nazismo en Berlín, donde gitanos, presos políticos, homosexuales, manifestaron su derecho a un monumento que los reconociera como víctimas. Ya ha sido consignada la posición de Reinhart Koselleck (1999) quien objetaba el hecho de que el monumento fuera sólo para los judíos, y no se contemplaran, por ejemplo, los enfermos mentales¹⁹³, los homosexuales (véase: 3.3 b).

En este sentido, con *Stolpersteine* la intención de Deming es descentralizar la memoria del pasado, a la vez que enaltecer sus capas, su pluralidad, plantear la memoria como acción, entendida como una construcción y a la conmemoración, como acción diaria. La acción requiere un destinatario activo que reconozca las piedras y que desde allí estas lo hagan tropezar en cada encuentro, que será, desde entonces, un descubrimiento.

Es preciso reparar en la alusión al tropiezo tanto en los *Stolpersteine* de Deming como en los carteles “*stumbling blocks*”, analizados a continuación, el tropiezo vinculado a la casualidad, a la cotidianeidad, a un tipo de experiencia en el espacio urbano que tiene que ver con el descubrimiento. Encuentro sugerente y digna de mención este tipo acción ya que la sumatoria de tropiezos configura una constelación donde el transeúnte descubre en su trayecto cotidiano los adoquines en los distintos barrios de la ciudad, y puede así tener presente la escala de la desaparición, a través de lo concreto, nombre, sexo, edad.

En el capítulo 4 dedicado a nuestro pasado reciente dictatorial (véase: 4.3 d), este mismo alcance se pone en juego en lo que respecta a las baldosas de la memoria colocadas en distintas veredas de Buenos Aires.

¹⁹³ Merece mención la contrapartida a la centralización de memoria que proponen las acciones monumentales como el Monumento de Peter Eisenman diversos intentos que se preocupan por destacar la plural conformación del pasado, y se ocupan de generar acciones. A este respecto, cabe considerar el monumento a los colectivos grises citado en este capítulo (véase: 3.1 c) donde los artistas Horst Hoheisel y Henning Langeheim buscan poner en consideración la necesidad de conmemorar los enfermos mentales que fueron asesinados por el nazismo.

3.5.c. *Places of remembrance “stumbling blocks”*

A propósito de la transformación urbana de Berlín después de la Segunda Guerra, el arquitecto Jean Nouvel destaca: “La política urbana llamada ‘reconstrucción crítica’ podría resumirse en esto: Hagamos como si nada hubiera pasado. Reconstruyamos los edificios tradicionales, con muros opacos y pequeñas ventanas. Volvamos a llenar triunfalmente lo que está vacío” (Nouvel, 2001:89). Ya ha sido subrayada este tipo de advertencia en torno a evitar el llenado del espacio urbano en Berlín, que tiene que ver con transformar, borrar, reconstruir, y en la necesidad de proponer gestos que no llenen el vacío sino que por el contrario, acentúen la ausencia.

También fue recalcado que existen poéticas que hacen hincapié en la ausencia como tema, ya sea acudiendo a la monumentalidad, o, como en este caso, a la acción, una acción descentrada.

La propuesta *Places of remembrance “stumbling blocks”* (**Imágenes N° 58 a 62: véase Anexo pp.362-363**) consiste en ochenta signos, “*stumbling blocks*”, obstáculos con los que tropezarse, colocados en postes en el barrio que de un lado tenían la inscripción que correspondía a las leyes del nazismo o extractos de relatos de opresión que tuvieron vigencia desde 1933, y del otro, una imagen lingüística o pictórica que expresaba la violencia política que a diario emergía a través de esas leyes, la cual, no se dio de un día para el otro, sino en un lento proceso que culminó en la deportación y el exterminio.

Al igual que ocurrió con otras manifestaciones analizadas, cuya realización involucró procesos de discusión, revisión y debate, considero importante la alusión a la génesis del monumento, pues como indica Caroline Wiedmer (1999) -quien se ha ocupado de analizar tales debates- la conciencia de la necesidad de construir un memorial se fue afianzando paulatinamente en un proceso de casi diez años. La primera iniciativa surgió cuando un grupo de vecinos con el lema “*Grabe wo du stehst*” (escarbá donde estás parado) comenzaron a investigar la historia del distrito de *Schöneberg* y el vecino distrito de *Friedenau* antes y durante el nazismo, pues en el presente, el vecindario evidencia pocas marcas físicas de la rica vida judía que una vez existió allí.

En su investigación, el equipo del vecindario encontró escrituras de posesiones, cartas personales y diarios, fotografías, órdenes de deportación de la Gestapo. Dichos

documentos avalaban tanto la vibrante presencia judía como su subsiguiente destrucción. La investigación arrojó que en ese barrio vivían médicos, arquitectos, físicos judíos que estaban integrados a la vida de Berlín, se sentían a sí mismos judíos alemanes. Según Wiedmer, un censo realizado en mayo de 1933 muestra que 16.261 judíos vivían en el distrito de *Schöneberg*. Sin embargo, con el ascenso de Hitler al poder el 30 de enero de 1933, advinieron las primeras leyes antisemitas. En marzo y abril del mismo año los negocios judíos fueron boicoteados los jueces, maestros y abogados fueron –con muy pocas excepciones- removidos de las oficinas públicas. Después de la *Reichskristallnacht* el 9 de noviembre de 1938, estas leyes se transformaron en más amenazantes, a los judíos les fueron privados sus derechos. En 1939, se les solicitó a los habitantes de las propiedades que llenaran una solicitud donde demostraran que eran arios, por lo que los judíos perdieron sus propiedades.

El material “desenterrado” en 1983 les permitió a los miembros del grupo *Schöneberg* reconstruir las historias olvidadas de casi todas las casas del área. Este material fue agrupado y exhibido en la oficina de arte de *Schöneberg* bajo el título “Vida en *Schöneberg/Friedenau* 1933-1945”. Cinco años después, en 1988, Andreas Wilcke, habitante del distrito, decidió averiguar cuántos judíos habían sido deportados. Después de un año de trabajo consiguió seis mil nombres. Debido a este triste hallazgo, el concejo del distrito votó erigir un memorial a los judíos asesinados del distrito y el grupo inicial de trabajo de “desentierro” de la historia del barrio, conformó lo que se denominó “Grupo de trabajo para el memorial en la Plaza *Bayerischer*”. Este grupo de trabajo organizó como actividad inicial debates públicos en el marco de fechas históricas. En estas discusiones se consignó el deseo de construir no un único memorial sino varios “*stumbling blocks*”, obstáculos con los que tropezarse, u “obstrucciones que provocan pensamientos”. Dicha agrupación, organizó una acción memorial que consistió en la señalización de las casas del barrio con tarjetas que indicaban los nombres, las fechas de deportación y que fueron la primera señal de la presencia del pasado en el presente.

Tres años después, en julio de 1993, la primera fase del concurso para el memorial de la plaza *Bayersicher* anunció que el memorial debía servir no sólo como un lugar donde la gente podía recordar y llorar a los judíos asesinados de su distrito, sino también, reflejar los eventos diarios del vecindario del que seis mil personas desaparecieron sin dejar rastros. Noventa y seis proyectos fueron presentados de los que

el jurado seleccionó ocho que pasaron a una segunda ronda donde fue seleccionada la propuesta de Renata Stih y Frieder Schnock.

En su proyecto, Stih y Schnock implementaron distintos recursos, desde el contraste entre la imagen y el texto, la ironía, la asociación. No se reproduce aquí el contenido de los ochenta postes pero remito a continuación una selección que a mi juicio despliega la esencia de ese “paisaje de memoria” que propone un relato del horror desde sus aristas cotidianas.

Coincido aquí, con lo que afirma Wiedmer, respecto al potencial del memorial, el cual, si bien es dedicado a las víctimas de un distrito en particular, logra enunciar aspectos relacionados con la reflexión sobre el modo de hacer memoria, el recuerdo de las víctimas. A la vez, en este caso, también interpela a los habitantes de la ciudad, ya que los carteles parecen insistir en la pregunta: cómo miles de personas pudieron ignorar las políticas de marginalización y destrucción.

Los ochenta carteles constan de la imagen, acompañada de la transcripción de un fragmento de la ordenanza, y la fecha en que fue promulgada;

un brazalete que distingue a los ciegos en Alemania y la inscripción: “Los judíos no pueden unirse a la Cruz Roja”, 1 de enero de 1938;

el símbolo de los números tachados de un preso y la inscripción: “Los notarios y abogados judíos no pueden tener responsabilidades legales en relación con la ciudad de Berlín”, 18 de marzo de 1933;

un sello de goma y la inscripción: “los judíos no podrán servir más al Estado”, 7 de abril de 1933;

un estuche de violín, la inscripción “Se prohíbe el trabajo para los músicos judíos”, 31 de marzo de 1935;

un bastón para caminar y la inscripción: “Los judíos no pueden utilizar el transporte público durante las horas pico. Sólo podrán sentarse cuando otros viajeros lo hayan hecho”, 18 de septiembre de 1941;

un traje de baño y la inscripción: “baños y piscinas en Berlín están cerradas para los judíos”, 3 de diciembre de 1938;

una bufanda y unos guantes y la inscripción: “los judíos no podrán recibir raciones de tarjetas para vestimenta”, 19 de enero 1940;

el dial de un teléfono y la inscripción: “Las líneas de teléfonos de casas judías serán cortadas”, 29 de julio de 1940. “El uso de teléfonos públicos está prohibido a los judíos”, 21 de diciembre de 1941;

el signo de no entrar y la inscripción: “A los judíos no se les permite entrar en ciertas partes de la ciudad de Berlín”, 3 de diciembre de 1938;

la expresión “"Herzlich Willkommen", y la inscripción: “Para evitar darles a los visitantes extranjeros una impresión negativa, aquellos signos fuertes serán removidos; signos como ‘no se quieren judíos’ serán suficientes”, 29 de enero de 1936. Regulación especial vinculada con los Juegos Olímpicos de 1936;

un archivador y la inscripción: “Las actas relacionadas con actividades antisemitas deben ser destruidas”, 16 de febrero de 1945.

Resulta sorprendente la recepción que provocó el memorial: el 4 de junio de 1993 la policía en el distrito de *Schöneberg* recibió llamados telefónicos de individuos furiosos reportando que inscripciones antisemitas fueron puestas en los postes de la plaza *Bayerischer*. Los carteles que hasta el momento habían sido instalados fueron confiscados. De acuerdo con la prensa, el malentendido tuvo que ver con que los signos aparecieron de repente sin notificar que tales carteles formaban parte de un memorial más grande que iba a ser inaugurado oficialmente. Según Katarina Kaiser, quien encabeza la secretaría de arte de *Schöneberg* “si la gente hubiera actuado así, sensiblemente, durante el nazismo como lo hacen a raíz de la colocación de estas señalizaciones, hoy no habríamos necesitado de una memorial.” (Kaiser en Wiedmer, 1999: 103, la traducción es mía)¹⁹⁴.

Estas señalizaciones marcan el entrelazamiento temporal entre presente y pasado, la brutal incompreensión de ese pasado. El memorial estructura su “descentralización” a través de carteleras ubicadas en tres sitios del área que muestran el contraste entre el distrito en 1993 y 1933 y permiten a los habitantes de la ciudad “encontrar” los carteles y recorrer esa cartografía. Como señala Wiedmer (1999), juntos logran un “palimpsesto topográfico”; cada signo puede ser considerado como un “minimemorial” distribuido en distintos sitios donde el transeúnte no puede leer pasivamente el gesto sino elaborar sentidos a partir de lo que tiene frente a sí.

¹⁹⁴ Para un análisis de la génesis y repercusiones de este proyecto véase: (Wiedmer, 1999).

A mi juicio, resulta ejemplar que las señalizaciones sean el resultado de un proceso que involucró ochenta postes, desplegando una concepción de la memoria descentralizada. En tal sentido, los gestos analizados que involucran la acción han puesto de manifiesto la necesidad de descentralizar la memoria, proponer arqueologías, búsquedas tipográficas en las tramas de la historia de Berlín.

La intervención urbana de Stih y Schnock (al igual que la intervención *The missing house*) comparte con las obras de arte memorial monumental la permanencia en el espacio público, pero su presencia es a través de pequeños carteles que objetan la *presencia monumental*. A su vez, el recurso textual a las normativas le otorga un marco interpretativo a las imágenes que dejan pensando a los destinatarios en lo inverosímil de las regulaciones pero en la dramática realidad de ese pasado.

Este memorial es descentralizado ya que su recepción es aleatoria, los transeúntes pueden hacer cada uno una experiencia determinada y habrá tantas formas de “recorrerlo” como personas. Si se trata de descentralizar la memoria, la intervención cumple con su cometido doblemente, está en un barrio, es decir, no se encuentra en zonas céntricas y de carga simbólica de la ciudad como lo está el Monumento a los judíos -a metros del *Reichstag* y frente al *Tiergarten*-; tampoco concentra en un objeto el sentido de la rememoración, sino que lo esparce en varias señalizaciones que deben ser identificadas como tales y asumidas por destinatarios activos.

No obstante, hay que reconocer que precisamente por su ubicación (está en un barrio residencial alejado), y por ser una intervención dispersa puede no ser “visible” para quien no reconoce en esa señal, un cartel de memoria. Así, entre los peligros que tales tipos de obras conllevan, por su escala, y por estar los carteles distribuidos en distintos puntos de la ciudad, así como por todo el proceso que involucró su emplazamiento (investigación sobre la historia del barrio, leyes raciales, etc.), no son visibles. Asimismo, para quien se dispone a interpretarlas por afuera de cierta contextualización que las vivifique, estas resultan mudos gestos que lindan con el desconcierto, como ocurre con los monumentos de Gerz (véase: 3.1). De allí que sea señalado en esta investigación el riesgo de intelectualización que acecha a manifestaciones de este estilo, generando artefactos insípidos si no están provistos de un soporte para una exploración crítica a través de la palabra.

No obstante, en defensa de este estilo de prácticas puede decirse, también, que el arte contemporáneo requiere de sus destinatarios una actitud activa, comprometida,

curiosa, y que el arte, al igual que toda producción cultural, que toda disciplina, tiene su especificidad, sus códigos que requieren ciertas competencias, y un estado de predisposición a la recepción del gesto. Desde estas consideraciones, y en virtud de que los carteles de memoria no son ajenos a esta situación del arte contemporáneo, para encontrar artístico un gesto es preciso tener información sobre los procesos que involucró.

Por otra parte, se advierte, también, que las estéticas de la memoria están atravesadas por el dilema que encierra el mandato pedagógico y conmemorativo, de allí que muchos gestos memoriales ambicionen ser visibles para las generaciones futuras. Sostengo a este respecto que el riesgo de olvido e invisibilidad está siempre latente, cualquiera sea la poética utilizada. Ante esto es preciso reparar en lo que Nicolás Bourriaud (2006) denomina “Microutopías”, es decir, acciones que intentan representar lo irrepresentable: una utopía), pero que conciben tal intento como algo necesariamente *micro, pequeño*: un intersticio. Lo deseable es que continúe habiendo acciones de memoria que retomen lo irrepresentable y hagan su “intento”. Antes que pedir que una forma memorial hable de un modo totalizante del Holocausto, se trata de plantear la rememoración como un proceso abierto y en construcción: sólo esto permitirá que el pasado sobreviva en el futuro.

A su vez, como señala Huyssen (2002), no hay garantía alguna de que los monumentos de la actualidad, diseñados y construidos con participación pública, debates encendidos y compromiso para mantener la memoria, no se erijan algún día como sus predecesores del siglo XIX en figuras del olvido.

Por su parte Young (2000) destaca que la categoría de monumento tiene un doble filo y está cargada de una tensión esencial: fuera de aquellas naciones con pasados totalitarios, la ambición pública y gubernamental por monumentos tradicionales y de autoglorificación sólo puede compararse con el escepticismo hacia el monumento que profesan los artistas contemporáneos. En la actualidad, los monumentos nacen resistiendo las premisas de su nacimiento, transformados en lugares de combate y pugna de significados. Algo más parecido a un sitio de conflicto cultural que de valores e ideales nacionales compartidos.

3.6. Reflexiones finales

Se advierte que el análisis propuesto en esta segunda parte de la tesis evidencia un desplazamiento en lo referido al modo de trazar un abordaje filosófico; un cambio metodológico en la consideración de las obras artísticas analizadas. Según se advirtió en la Introducción, la mención de manifestaciones artísticas no apunta a la contrastación de lo previamente formulado desde la teoría; no se parte de la construcción de tal *epojé*, exclusivamente especulativa, ya que a mi juicio, pensar sobre el arte de la memoria es una acción híbrida, en la cual, simultáneamente se entrelazan el pensamiento junto a las obras. Son estas quienes despliegan estéticas con las que pensarlas.

Por otra parte, para evitar un modo de pensamiento dicotómico y esencialista en lo que respecta al *dictum* de lo irrepresentable, el capítulo recuperó los conceptos de intersticio, microutopía (Bourriaud) pequeña memoria (Boltanski), que permiten mostrar ese borde liminar por donde transitar los extremos; no se trata de la utopía de la reconstrucción del pasado, sino de apostar a lo que en apariencia parece una contradicción en los términos: una microutopía.

A su vez, se procuró destacar el nexo entre las propuestas memoriales analizadas aquí y el estado de crisis y desdefinición del arte hoy y las afirmaciones apocalípticas sobre el arte después de Auschwitz que fueron motivo de análisis en los capítulos 1 y 2, y que inciden de lleno en las propuestas memoriales examinadas en esta segunda parte.

La conexión entre la vanguardia, en el sentido adjetivado en que se la presentó, su legado, y los contramonumentos es, a mi entender, evidente porque estos, niegan la categoría de obra tradicional, le otorgan al destinatario un rol protagónico, diluyen la silueta de lo que necesariamente debe ser una obra de arte, porque generan gestos autorreflexivos que impugnan lo que el arte deba ser, entre algunas consideraciones. También resulta evidente el enlace entre las transformaciones iniciadas por el dadaísmo, el gesto de Duchamp del mingitorio que impacta en todo el arte posterior y los memoriales de la generación post-Holocausto, que decidió hacer monumentos que se hundan, invisibles, efímeros, pequeños, móviles y descentralizados. Por eso, los diagnósticos expuestos en el capítulo 1 ofrecen una clave con la que leer estos cambios y con los que entender los memoriales; comprender qué es el arte hoy, y cómo generar *acontecimientos estéticos de memoria* que expongan un vínculo simbiótico entre las intenciones de las obras y el efecto de aquellas en los destinatarios.

En lo que respecta al análisis de los monumentos, las acciones remiten al desarrollo y la indagación de un problema que es el de lo inexpresable del

acontecimiento límite. En su diversidad, todas las poéticas comparten el hecho de ser contramonumentales. No se trata de elegir una forma de rememoración “ejemplar” sino de reconocer la importancia de que haya una constelación porque, en su pluralidad, las poéticas aluden con diferentes registros al pasado desplegando una *filosofía de lo irrepresentable* que analiza las obras desde lo representable del límite, en la medida en que lo irrepresentable es foco de las representaciones estéticas que se proponen.

Así, este capítulo procuró impugnar lo monumental en el sentido canónico exhibiendo *modos posibles* de representación –ejemplificados en intervenciones concretas, situadas en Berlín en este caso- que corresponden a la selección de obras a las que aludo en la tesis. Por otra parte, dicho análisis buscó también considerar a aquellas desde un punto de vista crítico, reconociendo sus logros pero también identificando sus posibles limitaciones.

Junto al de Wiedmer, Young y Huysen, varios análisis¹⁹⁵ destacaron la potencia de gestos artísticos como los considerados aquí. Según ya fuera señalado, predominan estudios descriptivos y encomiásticos que no se ocupan de interrogar críticamente las acciones, lo que no implica opacar su evidente riqueza. Es por ello que en este capítulo procuré exhibir algunas preguntas que merecen apuntarse en torno a esos gestos, referidos a su efecto, a la reacción de los habitantes, a sus peligros, etc. lo que supone reparar en la consideración del gesto como *acontecimiento*, esto es, reconocerlo como el resultado de una intención, más las reacciones que de esta resultan, destacando así que lo decisivo es el eco que aquellas provocan en los destinatarios.

Ante la pregunta sobre cómo el arte puede representar lo irrepresentable respondo que es resignando la posibilidad de representar el pasado *in toto*, proponiendo ejercicios rememorativos antes que dogmáticos y monumentales artefactos, por eso, el hincapié de las prácticas aquí seleccionadas, en retóricas que apuntan a la descentralización de lo monumental.

Respecto a la pregunta si los memoriales deben persuadir a los contemporáneos o en cambio apostar a la posteridad, y si deben plantar su monumental figura y decirle al mundo “acá estamos” o confiar en una interacción con el público que obligue a que este tenga un lugar más comprometido, de mayor participación, mi posición en relación con estos interrogantes remite –tal lo señalado en la primera parte- a la problematización

¹⁹⁵ Véase: (Bal, Crewe y Spitzer, 1999), (van Alphen, 1997), (Hirsch, 2002).

filosófica de un modo de pensamiento dicotómico presente en muchas posiciones respecto a lo memorial.

No se trata, a mi juicio, de una disyunción excluyente: arte monumental o arte efímero, pedagogía o conmemoración, sino que ambas puedan coexistir. Es decir, deben desplegarse estrategias pedagógicas como la que propone el anexo del monumento de Peter Eisenman, que a la poética monumental de conmemoración del monumento, acompaña con políticas curatoriales, exposiciones, un centro de documentación, entre otras acciones que priorizan la educación.

Por la misma razón, desestimo la dicotomía entre lo monumental o lo efímero, en virtud de que ambos son importantes y contribuyen al presente de la memoria del Holocausto. Así, es elocuente el Monumento de Eisenman, de dimensión colosal, pero también lo son ejercicios conmemorativos, acciones que tienen otras retóricas, como ocurre por caso, con *Bibliotek*, memorial conceptual que conmemora un sitio histórico, al que hay que *descubrir* pues parece imperceptible.

Lo mismo ocurre en relación con la pregunta que apunta a si los memoriales deben atender a la posteridad o al presente -ambas, sería la respuesta,, ya que existen acciones efímeras que plantean ejercicios de interacción y reflexión en un tiempo y espacio específico que se extinguen en su realización, como las proyecciones de Hoheisel en la Puerta de Brandeburgo, o las de Shimon Attie, aunque también los procesos de Jochen Gerz en sus memoriales. A su vez, en relación con las acciones de mayor permanencia, resulta decisivo que estas desplieguen estrategias de reinvención, sitios que no se planteen de una vez y para siempre, sino que puedan mutar y así reinventarse; como ocurre, por ejemplo, con el Museo Judío de Berlín y con el anexo del Monumento de Eisenman y las muestras itinerantes que ambas instituciones plantean.

Frente a la pregunta de si existe un *tipo* de monumento que pueda hablar del pasado y agotar su vastedad, definitivamente no, lo que explica la necesidad de abordajes plurales.

Asimismo, ante el interrogante de si no caen ciertas acciones artísticas en un conceptualismo incomprensible, respondo que efectivamente, existe ese riesgo, como lo puse de manifiesto con el monumento invisible de Gerz, o el proyecto inicial de Eisenman, que fue contrarrestado con la creación del anexo; estos gestos no son accesibles, sino que requieren destinatarios involucrados; no obstante, tal situación

exhibe el dinamismo que caracteriza al arte contemporáneo, donde los destinatarios tienen que describir, interpretar, etc. como ocurre con los *Stolpersteine* del artista alemán Günter Demnig, los “*stumbling blocks*” de los artistas Renata Stih y Frieder Schnock, o con la intervención de Boltanski, *The missing house*.

Respecto a Berlín, ciudad escogida para la selección de poéticas, considero que es decisivo no llenar el vacío que su historia ocupa, evitando superabundancia de memoriales y marcas que produzcan lo que Régine Robin (2012) ha denominado una “saturación de la memoria”. En tal sentido, acuerdo con Robin en que es imprescindible entender la memoria en términos polifónicos, generar una “memoria crítica”, según la autora, en virtud de que los museos y memoriales envejecen, por lo que los procesos de memoria deben estar en permanente metamorfosis. En tal sentido, el concepto de ruina permitió establecer la relevancia de los mecanismos que se requieren para “volverla visible”, los cuales cristalizan en las distintas poéticas aquí delineadas, a saber: *lo monumental contramonumental, el vacío y la ausencia, la acción*.

A su vez, fue subrayada la necesidad de una mediación temporal entre la intención de construir un monumento y su realización, reparar en todas las discusiones públicas que cada proyecto memorial generó, así como los reclamos, ya que la deriva de estos gestos, lo que ocurre con ellos, permite determinar si los mismos fueron o no relevantes; esto se vio en el monumento a Eisenman y en el Museo Judío, y en el reclamo de la comunidad homosexual para la construcción de un monumento que conmemore a las víctimas homosexuales del nazismo, así como en el reclamo de los gitanos por lo mismo, que culminó con la decisión del Estado alemán de erigir dichos memoriales.

Considero que el tiempo transcurrido así como las discusiones públicas son muy importantes en relación con el efecto que tales acciones generan, y que tal situación permite su extrapolación a la reflexión sobre nuestro pasado reciente, ya que, dada su inmediatez temporal, antes que vertiginosos procesos de construcción de memoriales, deben darse discusiones sobre el futuro de la memoria, trabajar en esa dirección.

A modo de metáfora del cuidado que debe dispensarse en pos de que los procesos de memoria se den de cara al futuro, cabe destacar la decisión del artista que proyectó el monumento a los gitanos víctimas del nazismo en Berlín, ya mencionado en este capítulo, quien planeó que todos los días se coloque una flor fresca en un lugar especialmente asignado dentro del memorial. Fundamenta su decisión aludiendo a la

necesidad de asumir la memoria como un compromiso diario, como algo que hay que cuidar y preservar del olvido. Lo que ocurra con esta, hablará ciertamente de la deriva del memorial.

Según se destacó en este capítulo, las poéticas con las que se propone representar el Holocausto están atravesadas por dificultades en una tensión dialéctica; por un lado, la inexpresabilidad de Auschwitz vaticinada por Adorno, que obliga a atender a las retóricas con las que desafiarla; por otro lado, el peligro que exhibe la citada afirmación de Musil de que nada es más invisible que un monumento. Ambas amenazas no deben considerarse desde la inminente fatalidad, sino como punto de partida con el que pensar artísticamente dicho pasado límite. Así, la irrepresentabilidad se transita, se desafía, se reconoce; pero, a la vez, el peligro de invisibilidad acecha a las formas memoriales, como advertencia de que no deben fosilizarse, de que los ejercicios rememorativos deben ser plurales, las memorias en construcción, su marco temporal: el presente, pero también, el futuro.

CAPÍTULO 4

4. Poéticas de la memoria en torno al pasado reciente argentino en Buenos Aires

Según fue formulado en la introducción a la segunda parte, los pasados límites generan aporías en relación al *modo* como pueden ser abordados, inteligidos, comprendidos, representados; aporías que inicialmente se evidencian en los esfuerzos testimoniales por poner en palabras esa experiencia traumática e intransferible, que se hacen luego extensivas a los diversos campos disciplinares que procuran reflexionar sobre el pasado reciente argentino. Tal como señala Horacio González, “El horror desafía a la representación, no la anula ni la reprende, pero horada sus bases tradicionales de actividad” (González en Brodsky, 2005: 72)¹⁹⁶.

Así, en el plano del arte y retomando los interrogantes ya formulados a propósito de la representación estética del Holocausto -señalados en el capítulo 2- la pregunta que cobra relevancia es *cómo* representar nuestro pasado reciente, dada su condición, si se debe priorizar lo estético o lo pedagógico, si se deben generar poéticas inmortales o efímeras -disyuntiva que, a su vez- remite a las consideraciones planteadas en el capítulo 1, referidas a las transformaciones en el arte que inciden en las formas memoriales contemporáneas-.

Si se considera la memoria de nuestro pasado reciente es preciso reparar en que no se trata de oponer la memoria al olvido, sino de identificar las infinitas y por momentos contradictorias tramas que evidencian que hoy lo importante no es discutir si se debe o no recordar, sino cómo y qué recordar. En este sentido, cabe subrayar la pregunta que formula la especialista en arte Andrea Giunta, acerca de cuál es el poder de intervención de los dispositivos de representación que quieren reinscribir con nueva vigencia los sentidos irresueltos del pasado (Giunta, 2001:275).

El presente capítulo se propone abordar los desafíos inherentes a la representación estética de nuestro pasado reciente desde tres poéticas: monumentalidad contramonumental, vacío y ausencia y acción. A través del análisis de una serie de manifestaciones, se apunta a exponer la especificidad de estas poéticas y el pequeño

¹⁹⁶ Alejandro Kaufman advierte también en esta dirección: “No hay ciencia de la tragedia ni del dolor. No hay unanimidad establecida alrededor de las explicaciones o las teorías apropiadas para abordar el horror. Sin embargo, el horror pone a prueba todas las explicaciones y todas las teorías” (Kaufman, 2001: 14).

poder del arte, según la tipificación ya enunciada de Christian Boltanski de la “pequeña memoria”, para hacer presente el pasado.

Al igual que fue advertido en el capítulo 3, cabe destacar que la distinción entre las tres poéticas responde al interés en ofrecer un análisis relativamente estructurado, pero este ordenamiento ciertamente *ad hoc* no pretende que las manifestaciones respondan exclusivamente a la tipificación propuesta, por el contrario, en cada gesto o propuesta analizada pueden verse referencias a las tres poéticas. Por ejemplo, en el caso del “Siluetazo”, lo ubiqué dentro de las poéticas de la acción por tratarse de una iniciativa que requería la participación del público de la manifestación en la que tuvo lugar, y que requería asimismo que éste “pusiera” el cuerpo en la confección de la silueta; sin embargo, dicha iniciativa remite también a la poética de la ausencia en su modo de remitir a la entidad del desaparecido como presencia ausente y resulta también contramonumental por tratarse de un recurso efímero. En tal sentido, los tres conceptos, acción, monumentalidad y ausencia son a mi juicio los conceptos decisivos con los que leer las estéticas de la memoria contemporáneas.

Cabe señalar que así como en los capítulos anteriores destacué frases que resultan emblemáticas de las problemáticas abordadas en aquellos, tales como la sentencia hegeliana sobre la muerte del arte en el capítulo 1; en el capítulo 2, la imposibilidad del arte después de Auschwitz destacada por Adorno; en el capítulo 3, la advertencia de Robert Musil de que nada es más invisible que un monumento; en el presente capítulo, la afirmación emblemática, al igual que las ya citadas, tiene un tono exhortativo: “Si no hay justicia, hay escache”, lema que acompaña las acciones performáticas que la agrupación H.I.J.O.S¹⁹⁷ lleva a cabo junto a colectivos de arte para señalar situaciones de impunidad en relación con el pasado reciente dictatorial. Este lema permite reconocer a mi juicio un rasgo protagónico de las acciones de resistencia y conmemoración; es un lema que si bien no se puede generalizar es elocuente porque de manera amplia remite a la idea de la acción y de la resistencia y que muchas manifestaciones del caso argentino están basadas en la acción, la denuncia y la resistencia desde diversos ángulos. Encuentro dicho lema por demás significativo, ya que ilumina la especificidad del caso argentino, que tiene que ver con los avatares

¹⁹⁷ Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S) es una agrupación que surgió en 1995 que agrupa a los hijos de detenidos-desaparecidos durante el golpe de Estado; dicha agrupación surgió cuando los hijos ya adultos mayores de edad a finales de los noventa decidieron luchar por los ideales de sus padres, exigir justicia, y repudiar medidas legales que impedían el castigo de los culpables, lo que explica el lema: si no hay justicia hay escache.

políticos y con la necesidad de que el arte acompañe a través de la acción una coyuntura política. Por esta razón, este capítulo exhibe la conexión entre el arte y la política desde acciones que impactaron en la sociedad y en el modo de entender el arte posteriormente. El espacio público asume un protagonismo indiscutido, y las acciones devienen callejeras, dando énfasis a la especificidad de tales gestos.

También merece destacarse la inmediatez temporal de un pasado “que no deja de pasar”, y que en su efervescente transcurrir ha generado diversas estrategias de recuerdo, las cuales están condicionadas, insisto, por las coyunturas políticas del país. Es el espacio público el soporte indiscutido para la conmemoración del pasado, dada la apropiación que de él vienen haciendo desde hace cuatro décadas los organismos de Derechos Humanos en general, y Madres, Abuelas y luego H.I.J.O.S, en particular.

A este respecto, se hace hincapié en un espacio emblemático como es la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, en tanto espacio público y escenario de referencia de muchas formas analizadas. En tal sentido, considero que las poéticas de la acción son las que tienen mayor relevancia y encuentro paradigmático su voluntad de tener alcance contestatario. Ellas plantean la presencia del pasado como acción en presente, y dan cuenta -por la hibridez de los recursos utilizados- cómo desde las vanguardias ya no es posible hablar de medio específico en el arte¹⁹⁸, y las “obras” son ahora gestos, acciones, que necesitan ser leídas en un determinado contexto, ya que a simple vista, esto es desde una recepción inmanentista y contemplativa, no hay elementos que permitan asignar a esas obras a la esfera del arte, no hay en el escenario contemporáneo tales certezas.

Esta hibridez es abordada desde prácticas que desandan los límites esencialistas entre lo que no es arte y lo que es. En tal sentido, iniciativas como la de las baldosas promovidas por los barrios para la conmemoración de los desaparecidos, o el proyecto de Memoria Abierta *Vestigios*¹⁹⁹ exponen la disolución de la especificidad del arte y de sus fronteras para destacar que en la conmemoración interviene el arte como modo de hacer memoria, desplegando así “pequeñas memorias” (Boltanski), intersticios

¹⁹⁸ Cabe destacar que en este capítulo se subraya lo planteado por Ana Longoni, Longoni, (2005a), (2005b), (2005c), (2005d), (2006) Andrea Giunta (2005) respecto al impacto de la vanguardia argentina de los sesenta y setenta en las propuestas artísticas activistas de fines de los noventa que encontraron en aquellas su inspiración.

¹⁹⁹ Gestos como los señalados, dan cuenta de una tendencia en el arte contemporáneo a generar acciones relacionales o participativas, que no solo ubican al destinatario en un rol que disuelve la connotación pasiva vinculada a la condición de “espectador”, sino que exhiben también la transformación vinculada a la obra en el sentido tradicional, ya que hoy se trata más bien de procesos, de procedimientos.

(Bourriaud). A su vez, el concepto de “acontecimiento estético de memoria” asume aquí un importante rol en virtud del protagonismo de quienes forman parte de cada gesto, de quienes participan en él como promotores o cómo público incluso, por lo que el acontecimiento es precisamente la sumatoria de todos los elementos.

Por otra parte, si bien se destaca el espacio público como el soporte para las poéticas seleccionadas, también planteo la tipificación de las mismas desde la indagación de una serie de gestos que pertenecen a otro soporte: la fotografía. En efecto, en el caso argentino la fotografía ha adquirido una importancia decisiva en la conmemoración de los desaparecidos, como metáfora del vestigio, marca de identidad, de presencia que interpela la condición del desaparecido.

En directa vinculación con la fotografía retomo también el concepto de ruina descrito por Wajcman (2001), entendida como vestigio, marca de lo ausente; para el autor, la ruina es una esponja que va acumulando sentidos. Así, el espacio público opera como el contenedor donde la ruina es un resto, una fachada que está en la ciudad por lo que lo que resulta decisivo es conferirle visibilidad a través de alguna estrategia conmemorativa.

Resto, ruina. “un objeto que no se deja olvidar” según la descripción que dio Wajcman. Por eso, la relación con la fotografía es inminente y le daremos aquí un espacio particular. Así, cada una de las poéticas que se analizan en relación al espacio público también pueden verse en la fotografía desde diversos procedimientos.

Cabe acentuar que el pasado reciente dictatorial, dada su inmediatez temporal, ha sido objeto de reflexión y debate en los últimos años; dicha inmediatez hace que en algunos casos los análisis se enmarquen en determinadas coyunturas y queden anacrónicos dada la vertiginosidad de los cambios en las políticas de Estado que impactan en las distintas esferas que involucran la rememoración del pasado²⁰⁰.

Este rasgo específico, que ubica al pasado dictatorial dentro de un pasado “reciente”, materializa los valiosos aportes que numerosos teóricos proponen al enfrentarse al análisis del presente de la memoria, un presente que en su temporalidad exhibe la paradoja de que en el mismo instante en que es, se desvanece.

²⁰⁰ En la introducción de su compilación *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Leonor Arfuch y Gisela Catanzaro también hacen hincapié en lo señalado respecto a la inmediatez de nuestro pasado reciente, de allí que los abordajes y análisis que se proponen, sean respecto a políticas de memoria como a monumentos o intervenciones deben apuntar a lo que las autoras llaman el acontecer “una temporalidad no clausurada que tiene mucho del andar, del modo en que se entrelazan, en todo análisis, los tiempos de la historia, de la escritura y de la lectura” (Arfuch y Catanzaro, 2008: 9).

Así, se recalcan los análisis de intelectuales que desde diversas disciplinas se dedicaron a reflexionar sobre un pasado que no deja de pasar²⁰¹. Oscar Terán, Beatriz Sarlo, Héctor Schmucler, Hugo Vezetti, Elizabeth Jelin²⁰², Ludmila Da Silva Catela, Eduardo Grüner, Ana Amado, Horacio González, Emilio Crenzel, Marina Franco, Florencia Levín, por citar algunos; en el plano del arte se destacan las contribuciones de Ana Longoni, Andrea Giunta, Graciela Silvestri, Adrián Gorelik, Leonor Arfuch, Laura Malosetti Costa, Florencia Battiti, Cristina Rossi, Estela Schindel, Cecilia Macón, Marcelo Expósito y Nelly Richard. Estos son algunos intelectuales que se ocupan de reflexionar sobre la memoria, el arte y el pasado reciente argentinos.

En este capítulo, se tematizan estas lecturas que tienen el mérito de exponerse al presente arriesgando determinadas exégesis, en un escenario que ha cambiado y continúa en transformación. Al igual que fuera destacado en el capítulo 3, el enfoque que propongo apunta a la indagación crítica de una selección de acciones que se analizan, así como a poner tales análisis en contexto, aspirando a un punto medio entre lo que considero lo descriptivo y lo valorativo. Pensar críticamente supone atender a la compleja estructura del *acontecimiento estético de memoria* que tiene lugar; supone también estar dispuestos a pensar el devenir de la memoria asumiendo su vertiginosa fisonomía y la eventual autocrítica frente a objetos que mutan y son resignificados permanentemente. Tal es lo que puedo decir, por caso, en relación a la posición sobre el Parque de la memoria, ya que inicialmente, en 2004, tuve una posición escéptica respecto a su ubicación, su elocuencia, su conceptualismo, y sin embargo -al igual que le ocurrió a James Young (2000) en relación con el Monumento a los Judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial en Berlín, y las paradojas sobre lo irrepresentable y los monumentos, a su reticencia inicial y su posterior entusiasmo-, me volví escéptica de mi propio escepticismo.

²⁰¹ En la Introducción, fue señalada la importancia del espacio de debate que aportaron publicaciones periódicas que le concedieron al pasado reciente y sus dilemas respecto a la representación artística un espacio protagónico; así, *Punto de Vista*, *Confines*, *Puentes*, *Otra Parte*, *Afuera*, *Ramona*, *Espacios*, son tan sólo algunas de las revistas. A su vez, merece mención la gestión de Patricia Tapatta de Valdez en Memoria Abierta y las compilaciones editadas por esa institución.

²⁰² Se destacan las numerosas compilaciones de Elizabeth Jelin (Jelin y Langland, 2003), (Jelin y Kaufman, 2005), (Jelin y Longoni, 2005), Jelin (2001), (2002), (2005), sobre el pasado reciente dictatorial editadas por Siglo XXI, donde la autora convoca a especialistas en materia de memoria, historia, educación, arte, cine, a reflexionar los diversos dilemas en torno al pasado y su representación.

4.1. Un pasado que no deja de pasar

Existe mucha bibliografía que se ha ocupado de los avatares en los procesos de memoria respecto a nuestro pasado reciente en su especificidad y de la relevancia de atender a la coyuntura política para entender las acciones de los organismos de Derechos Humanos²⁰³. Merece mencionarse la compilación de Emilio Crenzel (2010), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, dado que ofrece lecturas actualizadas sobre las aristas inherentes a la memoria, en un estado de la cuestión siempre abierto, donde intervienen especialistas en distintas áreas de las ciencias humanas.

Crenzel (2010) señala que desde que el retorno a la democracia, la figura de los desaparecidos ha sido pensada, representada y evocada mediante una multiplicidad de soportes y vehículos; han sido representados en el cine mediante la ficción y el documental, en el teatro, en la literatura realista y de ficción, en la televisión a través de programas alusivos y en telenovelas costumbristas mediante la fotografía, la intervención estética, la pintura y la música, entre otros. Asimismo, la evocación de los desaparecidos se ha integrado en el espacio urbano a través de la constitución de archivos, parques, monumentos y sitios de memoria localizados en lugares emblemáticos del Terrorismo de estado, pero además, a través de microemprendimientos de memoria como la colocación de placas, árboles, baldosas y otras marcas alusivas. Las iniciativas memorialistas abarcaron igualmente la nominación o red denominación con nombres de desaparecidos y asesinados de espacios públicos como escuelas, calles y plazas ajenos a hechos vinculados a la violencia de Estado.

Por su parte, y en lo que respecta a las políticas de memoria, en *Los trabajos de la memoria* Elizabeth Jelin (2001) señala a propósito de estas “memorias oficiales” que son intentos de definir y reforzar sentimientos de pertenencia que apuntan a defender la cohesión social y a defender las fronteras simbólicas. No obstante, la autora indica que hasta mediados de los noventa, el Estado estuvo ausente en relación a políticas de memoria y conmemoración, y el rol protagónico lo llevaron a cabo los organismos de Derechos Humanos. En esta misma dirección apunta Diego Díaz al advertir que

²⁰³ Evidencia de esto resultan las consignas que tales organizaciones defendieron a lo largo de los años, entre las que pueden destacarse: “cárcel a los genocidas” “ni olvido ni perdón” “juicio y castigo a los culpables” “exigimos verdad” “exigimos justicia” “no olvidamos, no perdonamos, no nos reconciamos”.

numerosas marcas de memoria fueron promovidas por grupos independientes de Derechos Humanos y afirma que: “Esto da cuenta de que no fueron los ámbitos oficiales los primeros promotores de estas políticas de la memoria” (Díaz, 2002: 35).

El rol decisivo que desempeñaron los organismos de Derechos Humanos y ciertos hitos que marcaron su movilización y organización ha sido destacado por Elizabeth Jelin (2010). Algunos de esos hitos fueron la promulgación de la ley de Punto Final en 1986, la ley de Obediencia Debida en 1987, los indultos de Menem, la declaración en 1995 de Adolfo Scilingo sobre los llamados “vuelos de la muerte”; a su vez, el surgimiento a mediados de los noventa de H.I.J.O.S así como el aniversario en 1996 de los 20 años del golpe²⁰⁴, la decisión durante el gobierno de Kirchner de expropiar la ESMA en 2004²⁰⁵, fueron sucesos que impactaron al interior de los organismos y en sus prácticas.

En vinculación con lo arriba señalado, Ana Amado (Amado y Domínguez, 2004) hace referencia a la notable profusión de prácticas poético testimoniales vinculadas a la producción de imágenes que varios hijos, hermanos o allegados de desaparecidos proponen a partir de la fotografía²⁰⁶, el cine²⁰⁷, la literatura y el teatro en los últimos años y que coinciden con la emergencia de una nueva generación.

Por otra parte, cabe destacar que uno de los lugares donde se pone en juego tal consideración en torno a la evocación de nuestro pasado reciente es el espacio público, y Buenos Aires se convierte en un palimpsesto de memoria, en particular, la Plaza de

²⁰⁴ Véase el análisis que propone Ludmila Da Silva Catela *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos* (2001), donde señala la marcha de 1996 como emblemática por cumplirse los 20 años del golpe, fecha que generó un fervor de homenajes en distintas instituciones.

²⁰⁵ Luciano Alonso (2013) destaca que el acceso en 2003 a la Presidencia de la Nación por Néstor Kirchner constituyó un vuelco importante en la política de Derechos Humanos, en tanto el nuevo jefe de Estado se presentó a sí mismo como representante de una generación golpeada por el terror militar y promovió diversas iniciativas para generar memorias críticas sobre la represión y las conductas mayoritarias de la sociedad argentina durante la década de 1970. No obstante, Alonso también señala que es correcto afirmar que ese éxito se inscribió en una secuencia temporal mayor iniciada con gestos o acciones de gobiernos anteriores y que se superpuso, articuló o contrapuso con las actitudes de muy diferentes agencias y niveles estatales. Avanzado el gobierno de Kirchner y en torno a la conmemoración de los treinta años del golpe de Estado, las agencias estatales de los niveles nacional, provincial y municipal se aplicaron con cada vez mayor frecuencia al empleo de dispositivos específicos en materia de memorias.

²⁰⁶ Lucila Quieto, Nicolás Guagnini, Marcelo Brodsky, María Soledad Nívoli, Gabriela Bettinim, Clara Rossson, Gustavo Germano, Pedro Camilo del Cerro entre otros fotógrafos y artistas visuales.

²⁰⁷ En el cine, al igual que en el arte, es posible distinguir etapas asociadas a los cambios generacionales y su injerencia en la producción cinematográfica, donde los hijos incorporan una nueva voz y un nuevo ángulo desde donde abordar el pasado. Merece señalarse el interesante recorrido que propone el artículo de Irene Depetris Chauvin (2006) sobre el cine de la posdictadura. Cabe destacar a Albertina Carri, María Inés Roqué, Lucía Cedrón, entre otras directoras de cine cuyas familias fueron víctimas del Terrorismo de Estado.

Mayo. Este lugar del espacio público como locus de las manifestaciones estéticas en la ciudad de Buenos Aires ha sido observado por numerosos autores. En su trabajo “Densidad y fragmentación de la memoria en la ciudad de Buenos Aires”, Gonzalo Conte, señala respecto a Buenos Aires que: “La topografía de la ciudad comprime capas superpuestas de memorias del pasado. En esa carrera del tiempo, las memorias del accionar del Terrorismo de Estado en los edificios, esquinas, calles o plazas, parecen perderse finalmente en el intento de señalar vacíos o en su capacidad de transmitir mensajes” (Conte, 2012:69). Por su parte, Patricia Tappata de Valdez se refiere a la “ciudad como espacio donde confluye lo múltiple y lo heterogéneo, muestra en sus calles²⁰⁸ historias individuales, proyectos colectivos y tragedias privadas y públicas” (Tappata Valdez, 2009:11).

En relación con la centralidad que las prácticas actuales le conceden al espacio público, a la ciudad como el marco de protesta y representación, Andrea Giunta ha señalado: “Todas estas entradas al nudo urbano se inscriben en la necesidad de reencontrar sentidos que releven el sin sentido. La ciudad es interrogada, transitada y reinstalada en itinerarios que buscan volver a fundarla después del estallido que la dictadura provocó en su trama” (Giunta, 2001: 278). Esta especificidad de Buenos Aires y sus marcas de memoria también fue señalada por Estela Schindel:

A diferencia de esas fotos de las ciudades europeas de posguerra destruidas por las bombas, donde las ruinas dan cuenta del desastre pero también de su final, no hay nada en la Buenos Aires de hoy que permita pensarla muy distinta a aquella que amparó el terror. Como para asegurar la neutralización de todo recuerdo y todo símbolo, la voluntad de borrar las huellas del crimen se consumó en la práctica extrema de arrojar los prisioneros al río. (Schindel, 2002: 28).

Asimismo, resulta paradigmática la apropiación de la Plaza de Mayo, el uso que las madres le asignaron desde el 30 de abril de 1977 los jueves a las 15:30²⁰⁹. Estas, produjeron nuevos significados en torno a la Pirámide que evidencian el hecho de que la

²⁰⁸ Leonor Arfuch (2008) cuando habla de la experiencia argentina hace hincapié en la centralidad del espacio público, la calle como el motor de una nueva identidad urbana desde el histórico jueves de abril de 1977 en que las Madres hicieron su primera ronda.

²⁰⁹ Las rondas giraron silenciosamente en torno a la Pirámide los jueves a la tarde el día fijado por el Ministerio del Interior para la presentación de pedidos de información sobre las personas desaparecidas. Cfr. “Entre otras consecuencias –tanto más graves- de la instauración de la dictadura, puede escribirse y se escribe que la represión clausuró el espacio público” (Sikal, 2006: 323).

ciudad atesora múltiples memorias; la acción que llevan a cabo deviene lo que Estela Schindel denomina “monumentos caminantes” (Schindel, 2006: 64). Como observa Schindel, “Estas prácticas a diferencia de un monumento no cristalizan la memoria en un objeto sino que la recrean cada vez, en la acción misma de los participantes” (Schindel, 2006: 65) y suscitan la memoria como algo cotidiano.

Anne Huffschnid (2012b), en la publicación que compila: *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa* apunta a abordar el pasado tanto en Berlín como en Buenos Aires y reconoce que, un *aleph* urbano, desde el festejo de la independencia, la defensa y el bombardeo de Perón, su retorno, las puestas en escena de la última junta militar del 1976 al 1983, las movilizaciones de los ochenta. Pero la autora señala que desde hace unos años algo nuevo sucede con esa plaza; la emergencia de lo que podría denominarse una suerte de contra-memoria y destaca:

Desde la era de una renovada política del pasado iniciada por los Kirchner en 2003 en la que se combinó el apoyo para los sitios públicos de memoria con la reapertura de los juicios a los represores a partir de 2005, grupos de amigos y familiares de los acusados se empezaron a movilizar, irritados y a reclamar, ahora para sí, el lugar de la víctima, del preso político, del perseguido. Salen a reclamar “memoria completa”. (Huffschnid y Durán, 2012: 379).

Según lo pone de manifiesto la cita, muchas son las resistencias en torno a la memoria y los modos de evocación de los pasados. En este sentido, las discusiones sobre el destino de la ESMA, emblemático centro clandestino, permiten exponer materialmente los dilemas y debates públicos que se generaron una vez que se expropió la institución. Reparar en las mismas permite identificar que existen numerosas tensiones en la tarea de pensar el presente del pasado, tanto desde grupos defensores de una “contra-memoria” como dentro de los propios grupos de víctimas del Terrorismo de Estado.

Como fue señalado, las luchas por los monumentos y recordatorios se despliegan abiertamente en el escenario contemporáneo global. Considero que deben tenerse en cuenta tales tensiones y los anacronismos inherentes al hacer memoria así como la necesidad de desplegar determinadas poéticas para hacer hablar a las ruinas de la memoria.

4.1.a. Volver visibles las ruinas: La ESMA

Para introducir los interrogantes inherentes a las poéticas y a cómo estas hacen memoria y las tensiones que cada una encierra, es preciso considerar un caso particular de gran relevancia, tanto por la importancia del objeto como por las discusiones que genero²¹⁰. Me refiero a la exESMA y los debates sobre su destino cuando el edificio fue desalojado²¹¹.

El debate sobre el futuro de la ESMA cristalizó los aspectos que involucran los procesos de memoria; lo mismo ocurre con la recuperación de otros espacios que funcionaron como centros clandestinos de detención. Las preguntas en torno a qué hacer con la ESMA²¹² funcionan como el disparador para los grandes interrogantes sobre la conmemoración y las formas de representación del horror: ¿Qué recordar?, ¿cómo?, ¿para quién? Aquí se hace hincapié en los aspectos referidos a las estrategias que se proponen para volver visible el pasado.

Como ocurre con la ESMA, hay lugares de memoria que aluden explícitamente al pasado, es decir, son ellos objetos *con pasado*, pero resulta imprescindible desplegar procedimientos estéticos para otorgarle “visibilidad” en el espacio, “ruinas de

²¹⁰ El debate colmó páginas, baste mencionar los números de las revistas *Ramona*, *Puentes*, la compilación de Marcelo Brodsky *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA* (Brodsky, 2005) que agrupó numerosas voces y perspectivas sobre el tema, entre otras.

²¹¹ Las tensiones por el desalojo del precio no son motivo de análisis aquí, pero merecen señalarse, dado que exhiben los conflictos que las políticas de memoria generan, el largo proceso que culminó en la expropiación de la ESMA. Sin duda, el sitio de memoria más relevante constituido en el marco de estos nuevos lineamientos estatales fue la ESMA. Como se ha visto, la ESMA había sido objeto de escraches y debates en los noventa, que incluyeron el intento menemista de demolerla. Como parte de las pujas para evitar esa decisión, por Ley N° 392 de junio de 2000, la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires dispuso la revocación de la cesión de esos terrenos a la Marina, porque incumplió el destino del predio como centro de instrucción militar. El 24 de marzo de 2004, el entonces presidente Néstor Kirchner firmó un convenio con el entonces jefe del gobierno porteño Aníbal Ibarra por el cual cedió el terreno de diecisiete hectáreas con treinta y cinco edificios a la ciudad de Buenos Aires, destinado a la erección de un museo o espacio para la memoria. Los considerandos del convenio planteaban que el destino que se asigne al predio y a los edificios de la ESMA formara parte del proceso de restitución simbólica de los nombres y de las tumbas que les fueron negados a las víctimas, contribuyendo a la reconstrucción de la memoria histórica de los argentinos, para que el compromiso con la vida y el respeto irrestricto de los Derechos Humanos sean valores fundantes de una nueva sociedad justa y solidaria. Véase: (Alonso, 2003).

²¹² Madres renovó su oposición, respecto a su intransigencia en lo que tiene que ver con la representación del pasado. Refiriéndose al más emblemático de los centros de exterminio, Bonafini decía en 1995: “A la Escuela de Mecánica de la Armada hay que destruirla, hay que hacerla polvo. Porque es el monumento al horror. Cada vez que uno pasa por ahí, le da la sensación que está pasando por delante de Hitler y de las SS. Yo conocí los monumentos en Núremberg y tienen la misma forma y dan la misma sensación” (Bonafini en Alonso, 2013: 855). Alonso repara en que la posición de Bonafini llamativamente coincidiría, pocos años después con la del presidente Carlos Saúl Menem, pero en su caso proponiendo que la destrucción de los edificios sería un acto que colaboraría con la unidad nacional y el olvido del pasado.

Memoria²¹³; dichos procedimientos están sujetos a los avatares y conflictos inherentes a la construcción del pasado como memoria.

El 24 de marzo de 2004, fecha en la que se oficializó la restitución de la ESMA comenzó a pensarse en lo que se denominó el Espacio Memoria y Derechos Humanos que alberga las mencionadas instituciones²¹⁴; en aquel entonces, los diarios publicaban los desacuerdos en torno a la utilización del predio y a la propuesta de construir allí un Museo de la memoria. Algunos sectores, entre ellos Abuelas de Plaza de Mayo, solicitaron que se construyera un museo con contenido didáctico para evocar a los desaparecidos. El Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos y la Liga Argentina por los Derechos Humanos sugirieron que la ESMA fuera reconstruida como cuando allí funcionaba el centro clandestino de detención, para que pueda ser conocido tal como era en esos años. Por otra parte, la presidenta de Madres de Plaza de Mayo, Hebe de Bonafini, rechazó la denominación de “museo” y propuso que allí funcionara una escuela de arte popular. Asimismo, pidió que se incluyera un espacio dedicado a los ideales de los setenta en donde se exhiba lo que hicieron sus hijos.

Otro eje de la discusión estuvo centrado en la superficie que ocuparía el museo, dadas las dimensiones del predio –ocupa 17 hectáreas y alberga a más de treinta edificios. La revista de arte *Ramona* dedicó en 2004, en su número 42, un *dossier* a la discusión sobre el Museo de la Memoria en la ESMA. Como sostiene allí el historiador italiano Bruno Groppo (2004), y según se advirtió también aquí, el concepto “museo” es en sí mismo ambiguo porque, al igual que los monumentos, puede servir en realidad para enterrar definitivamente lo que se pretende recordar; así, el interrogante que se plantea es ¿qué memoria recordar? Por ello, se libra en la sociedad una suerte de batalla de memoria; no obstante, a pesar de reconocer la problemática inherente al *modo* en que los museos deben conservar el pasado, la propuesta de Groppo tiende a un museo

²¹³ Cfr. (Persino, 2008).

²¹⁴ La Secretaría de Derechos Humanos de la Nación propuso instalar allí el Archivo Nacional de la Memoria, la biblioteca Monseñor Angelelli y la Academia Nacional de Derechos Humanos, y el gobierno de la ciudad proyectó radicar el Centro de Investigación y Taller sobre Periodismo y Comunicación Rodolfo Walsh, y el Instituto Espacio para la Memoria. El espacio comenzó a utilizarse plenamente en octubre de 2007. De los espacios de la ESMA, la Escuela de Guerra se entregó a la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación; su anexo, al Centro Cultural Haroldo Conti de esa misma dependencia; la Escuela Nacional de Náutica fue afectada a la Casa por la Identidad, de Abuelas; el pabellón Delta quedó para H.I.J.O.S.; el pabellón Alfa, para Madres Línea Fundadora; el casino y cantina, para Unesco; varias dependencias, para el oficial Instituto Espacio para la Memoria; y el Liceo Naval, para la Asociación Madres. Además de la cesión de los distintos edificios, el predio se transformó en objeto de visitas guiadas, caracterizadas por una minuciosa reconstrucción del funcionamiento del centro clandestino.

convencional con un centro de documentación y un archivo sobre el pasado reciente argentino, planteo al que no abono por tratarse de un proyecto que no incorpora la crítica realizada a los museos como mausoleos de un tipo de memoria fosilizada y no plantea una relación con el pasado desde un diálogo permanente con el presente.

En cambio, encuentro interesante lo propuesto por la curadora cubana Lilian Llanes (2004), quien sostiene que la ESMA debe ser un proyecto interdisciplinario, que a su vez sea experimental y educativo. A diferencia de algunos que sostienen la importancia de que el museo esté conformado por donaciones de reconocidos artistas en torno a una exposición permanente, ella defiende la idea de que sean itinerantes las exposiciones y que anualmente se renueve la colección cuyo tema sea el hombre y sus problemas. Considero que su posición deja manifiesta la importancia de que los trabajos de la memoria se piensen en permanente transformación.

En el mismo sentido, muchos integrantes de la discusión registrada por *Ramona* consideraron relevante la existencia de salas en donde se exhiba una colección de arte político que opere como una suerte de elaboración de ese pasado. Del análisis de las distintas propuestas alrededor de la ESMA se desprende que si bien es importante que se conserve el pasado, también es cierto que los museos tradicionales no invitan a que se los vuelva a visitar. De allí la importancia de hacer un “Espacio de memoria” en lugar de un museo, pues de lo que se trata es de “hacer hablar” a la ESMA²¹⁵ esto es, hacerla visible en el espacio urbano, lograr que la población incorpore el espacio y lo visite.

A este respecto, importa celebrar la propuesta de Hoheisel (2007) en relación con la ESMA; para él dicho edificio debería permanecer vacío varios años, y debe permitirse a las víctimas que recorran el lugar buscando huellas de la memoria, imaginando lo que harían con ese espacio; luego propone que se instaure una discusión interdisciplinaria para decidir su destino definitivo, pues como ha advertido con razón, los monumentos están vivos mientras se discute sobre ellos.²¹⁶

Quien visita en la actualidad la ESMA puede reparar en cuáles de los aspectos destacados en el debate se materializan en el presente. A este respecto, Anne

²¹⁵ En este sentido apunta la propuesta de Marcelo Brodsky en *Ramona*, de formar un Consejo de Artistas y un Consejo de las Colecciones para que cuando se monten exposiciones temporales con obras seleccionadas, se realice de un debate abierto sobre qué mostrar y cómo hacerlo. A este respecto es interesante la observación de Nicolás Guagnini para quien es imprescindible que el espacio de arte sea autárquico, es decir, que se mantenga autónomo del Estado.

²¹⁶ Cfr. (Malosetti Costa, 2004).

Huffschnid (2012b) subraya, en relación con la visita guiada que se ofrece al ex Casino de oficiales –donde funcionó específicamente el centro clandestino- un cierto afán por “controlar” la experiencia y estabilizar el sentido, dotar de certeza y certidumbres un espacio por naturaleza incierto²¹⁷. El otro aspecto en el que se detiene la autora tiene que ver con la accesibilidad y socialización del predio, de su conexión con el entorno urbano inmediato (Huffschnid y Durán, 2012). En los últimos años se viene insistiendo en la accesibilidad a la ESMA, puntualmente en relación con el acceso restringido al casino de oficiales²¹⁸ que requiere previa cita y registro²¹⁹, se plantea si este sistema tal vez no está expulsando a la sociedad volviendo al espacio hermético e inaccesible.

Con referencia al destino de la ESMA, a la tensión dialéctica entre las intenciones de las políticas de la memoria y lo que ocurre en el día a día de estos lugares, hago referencia a la mirada -en relación a dicha tensión- del cineasta Jonathan Perel en los cortos dirigidos por él. A mi juicio, podrían leerse sus filmes *17 Monumentos*²²⁰, *El predio*, *Las aguas del olvido*²²¹ y *Tabula rasa* como una saga que expone los riesgos de la monumentalización de la memoria, el efecto que la

²¹⁷ Dentro del Casino de oficiales, entre 1976 y 1983, funcionó un centro clandestino de detención y tortura, en el sótano y el altillo denominados "Capucha" y "Capuchita".

²¹⁸ Respecto a las políticas de exhibición del casino de oficiales, de la ESMA, véase: (Feld, 2012).

²¹⁹ Ana Longoni señala lo mismo en entrevista realizada en diciembre de 2012; Valeria Durán plantea algo similar, al analizar los barrios de Buenos Aires desde el impacto en la memoria de todos los días de los centros de detención recuperados. Sin embargo, Durán destaca que no ocurre lo mismo con la ESMA y advierte: “Con la ESMA transformada en Espacio para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos se abre la posibilidad de una nueva vinculación con ese lugar establecido tan cercanamente lejos. ¿cómo lograr integrar a la vida del barrio circundante un lugar que, como institución militar, tuvo, durante muchos años, vedado el ingreso al público? ¿con qué estrategias lograr que los vecinos, los más antiguos y también los más nuevos, se apropien de una o múltiples formas de este lugar? Por ahora, pareciera que la avenida y las rejas que rodean al predio son una frontera que pocos se aventuran a cruzar” (Durán, 2012:302).

²²⁰ En *17 monumentos* (2012), Perel documenta 17 monumentos construidos hasta 2012 del Plan de la Red Federal de Sitios de Memoria (REFESIM) de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, para señalar los más de 500 ex centros de detención de todo el país. Se trata de bloques de concreto que no tienen identidad y que pese a ser materiales pasan desapercibidos, el film muestra esa paradoja, al tiempo que exhibe la futilidad de ciertas poéticas que insisten en lo monumental en sentido canónico.

²²¹ *Las aguas del olvido* (2013), es el único de los films de Perel que en lugar de registrar un sitio memorial existente, propone el propio: la cámara tomando el Río de la Plata, sólo eso, lo que en el marco de la serie puede leerse, sin duda, como la respuesta del cineasta al documentalista, el resultado de la exposición continuada a todos aquellos materiales. El film realiza, en un homenaje explícito, una versión de la propuesta de Horst Hoheisel para el Parque de la Memoria: convertir al Río de la Plata en el monumento a los desaparecidos. Hoheisel –uno de los creadores de la noción de “contra-monumento”– había propuesto un simple gesto: desviar las luminarias “que alumbran y custodian ‘las obras de arte de la memoria’” en el Parque, y orientarlas hacia el río; quitar el foco del “arte” –que, encargado de recordar, sólo logra hacer presente las negociaciones políticas y las modas, el narcisismo de los artistas y el consumo cultural– y colocarlo en el río, como encarnación pura y muda de la memoria, como realización inigualable, no metafórica, de la tragedia y de la necesaria implicación colectiva en recordarla.

construcción de ciertas estéticas memoriales tiene en el espacio público y el peligro formulado por Robert Musil de que nada puede ser más invisible que un monumento.

Los tópicos abordados en los films resumen esencialmente los problemas vinculados al hacer memoria: las tensiones y contradicciones que se desprenden de las llamadas “poéticas monumentales”, exhibidas en las discusiones sobre el futuro de la ESMA, y también en las referidas al Parque de la memoria.

Tanto *El predio*²²² como *Tabula rasa* remiten a la ESMA. *El predio* -ópera prima de Perel- registra diversos espacios del edificio de la ESMA desde que fuera recuperado en 2004 como museo de la memoria, y se propone mostrar el proceso de construcción de ese espacio nuevo y la manera en que los distintos discursos y prácticas sobre la memoria de lo que ocurrió allí durante la dictadura dialogan, conviven y chocan entre sí. Por su parte, *Tabula rasa*, es el registro de la demolición durante la segunda mitad del 2012 del pabellón de dormitorios de la ex ESMA, en el borde del predio con la Avenida Lugones.

Es interesante el análisis de Adrián Gorelik (2014) a propósito de los registros cinematográficos de Perel, lectura que a mi juicio excede a la ESMA y tiene que ver con los *modos* como es posible evocar el pasado y las consecuencias que se infieren de las políticas y estéticas de memoria implementadas. Respecto al film *El predio* Gorelik destaca que es posible leer a través suyo las controversias inherentes al destino de la ESMA:

la película permite también interpretar que la utilización tumultuosa de ese espacio, su cooptación partidaria y su banalización a fuerza de consignas trilladas y manifestaciones artísticas de dudosa jerarquía está construyendo una política del olvido en lugar de una política de la memoria. (Gorelik, 2014: 3).

El autor destaca que es muy difícil no ver el abandono de ciertos espacios del predio en los que la cámara se detiene, al igual que el espacio de la ex ESMA, como lo que Federico Lorenz llama “territorio capturado” por las “memorias militantes” (Lorenz, 2010). Para Gorelik se trata, sin duda, de cuestiones que exceden a la ESMA y a la actual política de la memoria, y podrían pensarse como estructurales de la relación entre el movimiento de derechos humanos y el campo político en las últimas décadas;

²²² Película de 58 minutos filmada en 2009 con cámara fija y todas las escenas con la misma duración.

así, plantea interpelar el carácter absoluto de sus valores y una desconfianza sobre su monumentalización.

A su vez, Gorelik analiza *Tabula rasa* porque le sorprende, en primer lugar, el sentido de oportunidad de Perel, ya que el autor destaca haberse enterado de dicha demolición al ver el film y de que el objetivo es la construcción de un Museo y Memorial de Malvinas; en segundo lugar, el señalamiento de la ausencia de debates públicos sobre temas tan fundamentales en una política de la memoria, como si se buscara “llenar” el predio de significado y conmemoraciones. Los primerísimos planos de las topadoras nos enfrentan con violencia a la arbitrariedad con que se decide qué y cómo recordar, y quizás, justamente por ese contraste, llega a ser tanto más impactante la sensación de pérdida que impregna todo el resto del film, en sintonía con su propio título, *Tabula rasa*. Gorelik señala que la alternativa no es oponerse a toda demolición con la ingenuidad conservacionista de “Basta de demoler”: sino que las preguntas en torno a “qué” y “cómo recordar” implican o deberían hacerlo, decisiones arduas que deben ser discutidas.

Por su parte, en relación con *Las aguas del olvido* Gorelik, (2014) subraya con sagacidad que la idea del río como monumento no se propone terminar con todos los otros monumentos a la memoria del Terrorismo de Estado.

Coincido con la lectura de Gorelik de la filmografía de Perel, respecto a la importancia de defender debates públicos, abiertos y plurales respecto a los interrogantes sobre cómo volver visibles los espacios ruinas. Qué recordar, cómo hacerlo, desde qué poéticas, deben ser interrogantes que no sean clausurados por propuestas concretas.

En efecto, el contra-monumento sólo puede existir en el comercio con los monumentos existentes, para recordarnos su futilidad y, en el mismo gesto desesperado, la suma de aspiraciones básicas que siguen buscando respuesta en ellos, incluso cuando parecen agotados los recursos del “arte” para lograrlo. Existen para hacernos confiar en que puede haber otros modos de recordar que eludan la imposición museificadora y oficializante que supone toda voluntad monumental, para denunciar la banalización y la espectacularización mercantil de las políticas urbanas, que usan también los monumentos como recurso en la competencia global entre ciudades. Los cortos de Perel abordan visualmente estas disyuntivas, por lo que resultan a mi juicio dignos de mención. Exhiben que la finalidad del contra-monumento es dar testimonio, recordarnos

que la única manera en que un monumento cumple su función memorial es cuando es reactivado permanentemente como cosa pública, reapropiado cotidianamente por la ciudadanía.

4.2. El dispositivo fotográfico y la materialización de la ausencia

Según advertí, la fotografía cumple un rol central en relación con nuestro pasado reciente, ha sido abordada desde varias estrategias aludiendo a distintas poéticas. A continuación expongo ejemplos que reflejan las poéticas a las que hago referencia en esta tesis.

Una fotografía es un punto, un instante detenido en el tiempo y es precisamente su fisonomía la que permite inteligir el modo de ser del pasado en el presente, como el protagonista de la fotografía y su presencia ausente²²³. Por otra parte, si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo la ambigüedad temporal de lo que todavía es y de lo que ya no es (de lo suspendido entre vida y muerte entre aparecer y desaparecer) tal ambigüedad se sobredramatiza en el caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos, donde resuenan las palabras ignominiosas del dictador Jorge Rafael Videla sobre la falta de entidad de los desaparecidos y por tanto la inimputabilidad del gobierno para responder por algo que no es²²⁴.

La fotografía devino entonces evidencia de la ausencia²²⁵, recurso que les permitió a Madres, Abuelas, organismos de Derechos Humanos, aparecer los

²²³ “El dispositivo fotográfico puede concebirse como un lugar de articulación de múltiples capas de significación y permite establecer analogías entre fotografía y desaparición (...) La categoría ‘desaparecido’ representa esta triple condición: la falta de un cuerpo, la falta de un momento de duelo, y la de una sepultura.” (Rodríguez Marino, Schtivelband y Terriles, 2004: 52).

²²⁴ Declaración de Jorge Rafael Videla, transcripta por *Clarín* en 1979: “¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido” (*Clarín*, 14/12/79).

²²⁵ Longoni (2010a), (2010b) expone, que en abril de 1983 tuvo lugar una iniciativa de los padres de una joven desaparecida; activos militantes por los Derechos Humanos, quienes tenían un pequeño estudio fotográfico e idearon, realizaron y financiaron la tarea de reunir todas las fotografías disponibles de los desaparecidos, ampliarlas a un buen tamaño (70 x 50 cm.), y luego montarlas en cartón sobre una “T” de madera. Ese sencillo procedimiento convertía cada foto en una pancarta. La imagen se acompañaba con el nombre y la fecha del secuestro, y a veces algún dato sobre su profesión u ocupación. Otras eran fotos plenas, sin ningún dato. En pocas ocasiones, las pancartas están compuestas por un collage de varias fotos: los miembros de una pareja, sus hijos, todos ellos desaparecidos.

desaparecidos, otorgarles un rostro, un nombre, una identidad²²⁶. Las fotografías acompañaron las conmemoraciones y los reclamos²²⁷.

Merece mención el contraste que produce el referente vivencial de esas fotografías, que fueron “arrancadas” de un álbum familiar. Nelly Richard (2006) hace referencia a la tensión latente entre lo despreocupado del rostro en el tiempo pasado de la toma, que no sabe de la inminencia del drama, y el tiempo presente desde el cual miramos trágicamente la foto de alguien luego convertido en víctima de la historia. Asimismo, Ludmila Da Silva Catela (2001) destaca que las fotos devuelven una noción de persona, aquella que en nuestras sociedades condensa los rasgos más esenciales: un nombre y un rostro, haciéndola salir del anonimato de la muerte para recuperar una identidad, una historia.

El dispositivo fotográfico ha sido utilizado desde diversas estrategias y recursos y plantea distintas acciones²²⁸, respondiendo a distintos significantes. La fotografía es entonces, documento y, a la vez, recurso poético paradigmático para evocar nuestro pasado reciente. Así, junto a las emblemáticas fotografías tomadas de álbumes y documentos de identidad con las que los familiares reclamaban por sus seres queridos desaparecidos, se suman los ejercicios rememorativos propuestos por fotógrafos muchos de ellos familiares de desaparecidos, mientras que otros, abordan la

²²⁶ El inicio del recurso a las fotografías como representación de los desaparecidos se remonta a comienzos de la última dictadura, cuando las Madres recurrieron a esas preciadas imágenes en las instancias iniciales de búsqueda, al recorrer comisarías, hospitales. Pronto improvisaron pequeños carteles con esas fotos y los colgaron de sus cuerpos o los esgrimieron en las manos en sus rondas en la Plaza de Mayo o en sus gestiones ante algún funcionario. Así, las Madres inauguraban una prolífica genealogía: las fotos de desaparecidos se han convertido en una de las formas más usuales y potentes para rememorarlos. Véase: Longoni, (2010a), (2010b).

²²⁷ En el caso de la representación del pasado dictatorial en nuestras sociedades, la fotografía ha desempeñado un rol central como testigo de esta historia, de las prácticas de represión y violencia y en la evidencia de la desaparición, problemática en la que, como testimonio de la ausencia, ha desempeñado un rol central. Tal como señala Victoria Langland (2005), las fotografías de la catástrofe no sólo serían importantes durante los eventos sino también después de ellos, cuestión vinculada directamente a los usos del pasado y las disputas por la memoria. Cfr. (Medalla Contreras, 2010).

²²⁸ Destaco la instalación “Identidad”, realizada en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, a fines de 1998 donde trabajaron distintos artistas (Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuentes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero y Marcia Schwartz) La instalación constaba de las fotografías de los padres desaparecidos tomadas aproximadamente a la misma edad que hoy tienen sus hijos, e intercalados, entre cada pareja un espejo e información biográfica sobre sus vidas. Las fotos se ampliaron al tamaño natural y junto a los espejos se dispusieron a la altura de los ojos del espectador. La muestra no remite al pasado sino a sus complejas y activas relaciones con el presente ya que colaboró con la restitución de la identidad de niños desaparecidos, Cfr. (Giunta, 2009).

representación de la ausencia²²⁹. Tal es el caso de Lucila Quieto, Marcelo Brodsky²³⁰, Inés Ullanosky, Fernando Gutiérrez, Juan Travnik, Helen Zout, entre otros.

4.2.a. Poéticas de la acción: Arqueología de la ausencia

Dentro de la indagación que el recurso fotográfico lleva a cabo en relación con las poéticas destacadas, en este caso, la ausencia a través de la acción, hago referencia a la serie de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (**Imágenes Nº 63 a 67: véase Anexo pp. 363-364**) en la medida en que expone la rememoración en términos de praxis, de acción conmemorativa en la que incluso se pone el cuerpo.

“No tengo ninguna foto con mi papá”, advierte Quieto. El motor inicial de *Arqueología de la ausencia* es el deseo de esa foto inexistente e imposible de su papá que desapareció cinco meses antes de que ella naciera. Un día, reprodujo en diapositivas las fotos que guardaba de su padre y las proyectó amplísimas sobre la pared. Luego, decidió meterse en la diapositiva y como sostiene Ana Longoni (Longoni en Quieto 2011: 5) en el registro de esa *performance* inesperada, se produjo una imagen que los contenía a los dos: padre e hija. Una amiga de Lucila, también integrante de H.I.J.O.S, vio las fotos y pidió hacer la suya, siguieron otros.

Longoni relata que Lucila puso un cartelito en el local de H.I.J.O.S que decía: “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamáme”. Se corrió la voz y fueron varios más los que pidieron su foto. Tras dos años de trabajo intenso, desde 1999 a 2001, realizó un total de trece historias de hijos e hijas de desaparecidos fotografiados junto a sus padres. El

²²⁹ Hago referencia en el presente a la fotografía como ruina, acentuando la ruina como vestigio, tal como lo propone Federico Marión. Su ensayo *Escenarios*, ganador de la quinta edición del Premio del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en 2014, fue una manera muy personal de abordar la militancia y el Terrorismo de Estado. “Frente a la imposibilidad de fotografiar actores, ya que unos están desaparecidos (víctimas) y los otros son anónimos o están detenidos (victimarios), lo único que queda como protagonista de ese trágico evento es el espacio público”, según las palabras del artista.

²³⁰ Subrayo el ensayo fotográfico de Brodsky *Buena memoria* (1996), que surge a partir del reencuentro con sus ex compañeros de 1er. año de secundario. El punto de partida es el retrato grupal del curso el que también sirve de fondo para los retratos individuales que Brodsky toma de sus ex en la actualidad. Sobre la fotografía del grupo Brodsky realiza intervenciones manuscritas, una serie de cavilaciones confrontativas o simplemente introspectivas que anota al margen de cada uno de los retratados: “(...) Silvia no quiere saber nada de nosotros ¿por qué será? Martín fue el primero que se llevaron. No llegó a conocer a su hijo Pablo que hoy tiene 20 años. Era mi amigo. El mejor. Leonor zafó y volvió a Buenos Aires” (Brodsky, 1996). Destaco esta exposición de presente y pasado, que se visualiza también en la serie *Ausencias* de Gustavo Germano, porque da cuenta de la necesidad de reparar en que la tarea de conmemoración parte inexorablemente del tiempo de enunciación del sujeto que recuerda: del presente.

ejercicio expone la dimensión de la ausencia, que es la de un cuerpo, y de parte de esta generación, la ausencia de un retrato²³¹.

En una entrevista con Longoni, advierte Quieto:

Las fotos se fueron haciendo entre todos, en cómo se armaba, las propuestas de cada uno (yo quiero que la foto sea en la terraza, que esté mi hijo, mi hermana, etc.). Fue parte de un proceso para poder generar una imagen, después de haber pasado por la experiencia de H.I.J.O.S como espacio colectivo. No hubiese sido lo mismo si yo hubiera hecho sola las fotos, no terminaba de transmitir cuál era el carácter de peso de toda una generación desaparecida. (Citado en Quieto, 2011).

Diversas alusiones y reflexiones sobre el dispositivo fotográfico en marchas, visualizaciones de los victimarios, acá la intención es otra: provocar la irrupción de un tiempo imposible, la construcción de un momento (un abrazo, un diálogo, un contacto) entre padres e hijos, negado, interrumpido, o cercenado por la violencia del Terrorismo de Estado. Longoni señala que esto se lleva a cabo sin pretensión de verdad-objetiva o verdad-documento, con la certeza de que cada foto reconstruye el mundo que muestra, a la vez que lo interpela. No se trata ni del tiempo pasado de las fotos ajadas de los padres, atesoradas por los hijos, ni del tiempo presente de las fotos de los hijos (sosteniendo en todo caso la foto de su padre o madre), ella misma lo nombra el tercer tiempo, un tiempo inventado. Pero también aparece exhibido todo el dispositivo, la artificialidad del recurso no es ocultada. Padres e hijos se espían, se invitan a veces se tiene la duda de quiénes son los padres y quienes los hijos.

La fotografía es un vestigio; a los hijos de desaparecidos sólo les quedan fotos, por lo que estas adquieren una relevancia indiscutible, es el único resto posible con el que evocar lo que falta, con el que iniciar una conmemoración narrada desde el rostro. En el caso de la iniciativa de Quieto es preciso poner el cuerpo para la realización de la foto, la memoria acá se plantea como cobijo. Las fotos de aquel entonces, a diferencia del presente en las que descansarían sus versiones posibles en *pen drives*, *notebooks*, celulares, están gastadas, sobreviven con empeño como destaca Diego Genoud “Subsisten aunque no ilesas” (citado en Quieto, 2011). Si sólo desaparece lo que no deja huella. Las fotos son la huella de lo que fue desaparecido.

²³¹ Véase: (Longoni, 2010c), (Durán, 2008).

Lo señalado por Genoud permite identificar la inexorable remisión a la ausencia de la serie de Quieto, y a cómo la acción, esto es, el proyecto estético que consiste en acentuar el pasado como ausencia presente, es llevado a cabo como *performance* que requiere incluso la participación de los hijos, quienes literalmente ponen el cuerpo para la realización del *collage* fotográfico.

En tal sentido, la serie expone en qué medida el pasado se hace presente sólo a través de la alusión a una poética artística con la que evocarlo, la cual, en este caso: la ausencia desde la acción.

4.2.b. Poética de la ausencia: El presente de lo ausente

En la reflexión en torno a nuestro pasado reciente dictatorial, recalco la importancia de dos aspectos a considerar: por un lado, la incorporación de la memoria como el modo en que el pasado se “hace presente”, por otro, la necesidad de abordajes interdisciplinarios no monopólicos para la comprensión del ayer. Según dejo manifiesto, ambas consideraciones iluminan las reflexiones sobre pasados traumáticos como el de nuestra última dictadura militar.

Indagar a la memoria supone atender a su fisonomía, a su dinamismo y a la vinculación dialéctica de esta con las dimensiones de la temporalidad, pues como ya ha sido señalado con insistencia, la memoria siempre es en presente aunque su contenido sea el pasado. En tal sentido, expongo el enlace que es posible establecer entre el modo de ser de la memoria (véase: 2.3) y la fotografía, ya que en ambas se produce una fusión de las configuraciones temporales. A partir del análisis de la serie *Ausencias* del fotógrafo argentino Gustavo Germano, expongo las vinculaciones entre fotografía, memoria y ausencia, para recuperar la elocuencia de este tipo de abordaje alternativo a la memoria de un pasado considerado límite que el arte propone, exponiendo así, lo formulado en el capítulo 2 respecto a las aporías inherentes a la representación del pasado.

Según expresa Marjorie Perloff (2001) una fotografía es una corroboración de una presencia pero a su vez de una ausencia, pues eso retratado sólo ha sido una vez, en cuanto ocurre el clic del obturador, aquello que ha sido fotografiado ya no existe más y por eso, las fotografías son imágenes de otro tiempo. En igual dirección, apuntan las observaciones de Nelly Richard para quien la foto crea la paradoja visual de un efecto

de presencia que se encuentra al mismo tiempo técnicamente desmentido por su congelamiento en tiempo muerto²³².

De acuerdo con estas características de la fotografía, atiendo a su importancia para la construcción de una experiencia del pasado, porque aquella ocupa un lugar simbólico fundamental en la construcción de la memoria de la última dictadura militar, destacando la presencia ausente de los desaparecidos.

La muestra de Gustavo Germano titulada *Ausencias* se inauguró en la Casa América Catalunya de Barcelona en octubre de 2007 y desde entonces, recorre el mundo. Contó con la colaboración del Registro Único de la Verdad (Entre Ríos), Agrupación H.I.J.O.S regional Paraná, Asociación de familiares y amigos de detenidos desaparecidos de Entre Ríos.

El proyecto de Germano consistió en realizar una investigación sobre la memoria de la última dictadura militar junto a H.I.J.O.S de Entre Ríos -ciudad en la que nació y vivió gran parte de su vida- seleccionó 14 fotografías facilitadas por los familiares; las mismas, fueron extraídas de álbumes familiares y correspondían a la esfera más íntima, evocando relaciones, festejos, camaraderías, anécdotas. Germano convocó a los familiares de los desaparecidos a realizar la fotografía nuevamente, treinta años después.

El fotógrafo destaca que al seleccionar las imágenes buscó “diversidad, tanto en el tipo de fotografías como en la naturaleza de los casos y las historias, de forma tal que el conjunto permitiera ver el amplio universo social, cultural y político de las personas que fueron víctimas de la dictadura. Se trataba de mostrar en poco más de una docena de historias la magnitud de la tragedia”²³³.

Realizó una selección de fotos, pues su intención era mostrar la vastedad de la ausencia, de manera que fue necesario activar una construcción, promover un relato. Pensando en la importancia de llevar a cabo una selección, de elaborar el pasado desde alguna retórica, hago referencia a las palabras ya citadas de Jorge Semprún que exhibían la necesidad de construir una memoria de ese pasado, de su contraste con el testimonio de “Manuel A”. Era preciso para Semprún, ordenar ese material y volverlo transmisible, convertirlo en testimonio, y no en una mera confesión catártica.

²³² Cfr. (Richard, 2006).

²³³ Conversación con el fotógrafo, noviembre 2012.

También Germano recurre a la selección crítica en su relato de la ausencia; las fotografías escogidas, suponen decisiones tomadas por el fotógrafo en las distintas formas en que se presenta la ausencia.

Dicho proceso involucró entonces la selección, la participación de los familiares, quienes debían re-presentar lo presentado en la fotografía treinta años atrás. No obstante, la decisión de montar ambas fotografías juntas, permite visualizar el abismo que divide el entonces presente de la fotografía y el de su repetición. En las fotografías más antiguas, sus protagonistas exhiben rostros diáfanos, alegres, mientras que la re-presentación parece obturada por el dolor que produce la certeza de lo irrepetible de ese entonces presente, que es el tiempo de la fotografía re-presentada. Como señala el periodista Ignacio Vidal Foch en una reseña de *Ausencias* en el diario *El País*, “son fotos turbadoras, inapelables porque representan el tiempo y lo que durante todo ese tiempo no ha sido” (Vidal Foch, 2007).

Por otra parte, si se repara en la densidad significativa de la expresión “desaparecido” se advierte que se produce ese mismo entrelazamiento temporal que ocurre con el modo de ser de la fotografía, su presencia es estar no estando, y la fotografía viene precisamente a restituir un poco esa imposibilidad.

Si bien el proyecto es acotado, pues se refiere a los desaparecidos de Entre Ríos, la potencia de las imágenes agrupadas: la fotografía y su re-presentación treinta años después, permiten una experiencia de aspectos universales referidos a la evocación, que hablan de la emoción, del dolor, de la condición del recuerdo. Para él, una fotografía es un punto, un instante detenido en el tiempo. Dos fotografías son dos puntos, dos instantes detenidos en el tiempo que determinan la línea que los une. Este es el potencial de la poética escogida para hacer hablar a la fotografía desde una nueva temporalidad.

Reparo por ejemplo en la fotografía de María Irma Ferreira (**Imagen N° 68: véase Anexo p. 364**), quien fue asesinada junto a su marido el 7 de enero de 1977 en Rosario. Su hijo de un mes y medio sobrevivió a la masacre y fue criado por la hermana de Irma: Susana. En la fotografía, aparece con su hermana en el año 1970, ambas sonrientes apoyadas en un aparador, detrás, un florero con flores. En la nueva foto, sólo su hermana en el mismo lugar, procura gestualmente la misma expresión, pero su rostro no acompaña esa mimesis: no sonrío y enfrenta la cámara. No hay flores en el florero, y la foto parece un homenaje a lo que falta.

Otra fotografía que quiero destacar es la de Raúl María Caire (**Imagen N° 69: véase Anexo p. 365**), desaparecido a los 27 años. Raúl fue secuestrado junto a su mujer y sus dos hijos el 2 de noviembre de 1976 en Resistencia, Chaco. Después de diez días de torturas, el 13 de diciembre de 1976, es asesinado en lo que se conoce como la “Masacre de Margarita Belén”. Tras dos meses y medio de secuestro, privados de cualquier atención sanitaria tanto ella como los niños, Luisa Inés pasa a disposición del Poder Ejecutivo Nacional y permanece detenida hasta el final de la dictadura. Sus dos hijos son entregados a los abuelos y vuelven a casa, sin sus padres. La fotografía fue tomada en 1973; Raúl está junto a su mujer, ambos arrodillados recibiendo la bendición del sacerdote que los está casando. En la foto tomada treinta años después, posan mirando esta vez a la cámara, la mujer y el sacerdote, el aplomo de sus rostros exhibe la tragedia y la pose guarda solemnidad y materializa la dimensión más intensa de la melancolía que dichos rostros vuelven manifiesta.

Es interesante reparar en que los familiares que accedieron a realizar la fotografía literalmente “ponen el cuerpo”²³⁴ para esta rememoración, en un gesto de recuerdo que expone la dimensión testimonial del hacer memoria, que por estar inexorablemente vinculada a lo personal, plantea elementos de resistencia y de homenaje. A este respecto, subrayo que otra de las catorce fotos que integra la muestra es la de cuatro hermanos posando (**Imagen N° 70: véase Anexo p. 365**): Gustavo, Guillermo, Diego y Eduardo Germano. En la fotografía tomada treinta años después, Eduardo no está.

Retomo lo sostenido por Semprún respecto de la necesidad de una mediación constructiva de ese recuerdo, para destacar que Germano transforma su dolor, la desaparición de su hermano Eduardo²³⁵, su historia personal, en una reflexión artística y visual sobre la ausencia, la pérdida y el presente de la memoria, en sus alcances más universales. Desde este lugar, las fotografías luchan contra la desaparición mediante la *expresión* de la desaparición.

Por tratarse de fotografías que re-presentan fotografías, no hay un trabajo técnico poético de exploración por parte de Germano, no es esto lo que hace a esta obra imprescindible, sino el ejercicio de memoria al que dan lugar; montadas una al lado de

²³⁴ Advierto este rasgo decisivo en las poéticas que involucran la representación de nuestro pasado reciente que tienen que ver con “poner el cuerpo” como lo ponen de manifiesto por caso, el “Siluetazo”, la intervención *Árbol del desexilio*, las fotografías de Quieto, por citar sólo algunos ejemplos.

²³⁵ En julio de 2014, el Equipo Argentino de Antropología Forense identificó los restos de Eduardo Germano en una tumba NN del cementerio La piedad de Rosario.

la otra, las fotografías se transforman en huellas, en indicios de lo que falta. Es por ello que resulta fundamental en este gesto la presencia de un espectador, el cual, con su experiencia rememorativa aprehende el dolor, la pérdida, la ausencia, subrayando la dimensión intersubjetiva que este ejercicio encuentra central.

En relación con la recepción de estas prácticas estéticas y la importancia de que las poéticas de la memoria vislumbren destinatarios, cabe señalar lo consignado por Nelly Richard (2006) respecto de la necesidad de quebrar los automatismos perceptivos que construyen la pasividad y la indiferencia frente al recuerdo. Recuperar esta fuerza crítica de la mirada significa -tratándose de la memoria- potenciar el recuerdo como acontecimiento²³⁶.

De este modo, es esencial el papel del arte como legítimo mecanismo de iluminación del pasado reciente, ya que a través de la elaboración crítica de la memoria y de la mediación poética, puede transformar la vivencia personal en un acontecimiento evocativo intersubjetivo²³⁷ que plantea la rememoración como tarea en presente y de cara al futuro.

Germano repara en la importancia del paso del tiempo, la mediación temporal, a la que se hace referencia en esta tesis. Por eso, considera que *Ausencias* es una exposición de los treinta años, tenía que pasar tiempo, y en ese sentido la serie opera como la constatación del tiempo transcurrido. Otro aspecto señalado por Germano tiene que ver con la necesidad de que, en virtud del tiempo transcurrido, se haga hincapié en el contexto de esas fotografías, ya que durante años, las mismas fueron un arma de resistencia y reclamo conmemorativo, mientras que la serie propone introducir a los desaparecidos en su contexto afectivo. Asimismo, y de acuerdo a la dicotomía pedagogía o conmemoración, el fotógrafo desplaza la exclusión, subrayando la

²³⁶ A mi juicio, el concepto de “acontecimiento” tiene una fuerza particular para remitir a la necesidad de que el arte de la memoria apunte a provocar una experiencia en otros, enalteciendo las aristas morales de la recepción estética. Véase: (Melendo, 2006).

²³⁷ En una entrevista con el fotógrafo señaló que él es ante todo familiar y luego fotógrafo, noviembre 2012. Asimismo, es importante subrayar la elocuencia de esas fotografías para traspasar la dimensión personal, y generar una reflexión en quienes no son familiares pero resultan cautivados por la materialización de la ausencia, la identidad. Merece señalarse la serie *Ausencias cóndor* inaugurada en el 2012 en San Pablo, así como en la serie sobre la guerra civil española titulada *Ausencias-Distancias* inaugurada en julio de 2011, acerca del exilio republicano español iniciado en 1939 y que tiene como objetivo retratar los tres métodos de represión de las dictaduras: muerte, exilio, cárcel. Según Germano, *Ausencias, Distancias* propone una mirada desde las personas y hacia las personas, intenta narrar “La Historia” a partir de las historias y recurre al lenguaje universal de la imagen con la esperanza de descubrir y revelar ese secreto que las palabras no pueden contar. Al igual que *Ausencias*, trabaja con el paralelo fotográfico. Se trata de recuperar fotografías anteriores o del momento del exilio y a partir de ellas “volver a hacerlas”, setenta años después.

dimensión educativa para la transmisión de la memoria a la que aspira la serie, y la capacidad de empatía de las fotos, que al provocar una experiencia en quienes las contemplan, permite acceder a ese pasado.

En *Ausencias*, es central el diálogo que se establece entre las dos fotos que componen la representación de cada caso, que el diálogo entre “lo presente” y “lo ausente”, el factor temporal es inherente a estas historias, es inevitable y está patente en cada una de las fotografías, en las personas y en el entorno.

En tal sentido, a través del análisis de la serie *Ausencias* apunté a mostrar que, a través del énfasis en la ausencia, es posible leer esa serie como una reflexión sobre la permanencia en la memoria del recuerdo de los treinta mil desaparecidos, desplegando una fusión temporal que materializa una ausencia presente, un “ya no” pero también un “todavía”.

4.2.c. Poéticas de lo monumental-contramonumental: Monumentos de papel

Aquí reparo en los avisos recordatorios propiciados por familiares de desaparecidos que comenzaron a publicarse en el diario *Página 12* a partir del 25 de agosto de 1988 porque despliegan las diversas aristas que vertebran a la memoria, y ponen de manifiesto la injerencia del presente en la evocación del ayer a la vez que abordan lo monumental desde criterios antimonumentales.

Se advierte que la atención sobre los *modos* de representar tiene que ver con insistentes y efusivas críticas realizadas a ciertos mecanismos de rememoración que tienen la ingenua pretensión de agotar el pasado en una representación, al erigir formas materiales, imperecederas, unilaterales en donde la memoria es reificada. Frente a estos dispositivos se plantea otra forma de concebir la memoria, como algo efímero, antimonumental, siempre en construcción, algo subjetivo, cotidiano, colectivo, siempre en presente.

Desde este tratamiento de la memoria, los recordatorios publicados en *Página 12* son evocaciones antimonumentales o como los llama Fernando Reati “monumentos de papel” (Reati, 2007: 160); la expresión casi parece una contradicción en los términos, pero da cuenta de la necesidad de celebrar manifestaciones efímeras y plurales antes que objetos monumentales. Reivindicar estos gestos antimonumentales supone enaltecer un

tipo de memoria como duelo, y a la vez como resistencia²³⁸. A este respecto, se ha señalado que dichos recordatorios responden a la paradójica fisonomía que conjuga simultáneamente no sólo el formato de obituario sino el de la búsqueda de paradero.

Así, el primer recordatorio publicado en *Página 12* fue solicitado por Estela Carlotto, donde publicó un aviso que recordaba y denunciaba la desaparición de su hija Laura Estela Carlotto y el hijo de esta nacido en cautiverio, quien en agosto de 2014 recuperó su identidad. Los avisos son publicados por el diario en forma gratuita y consisten en un recuadro en blanco y negro, que tiene una fotografía del desaparecido, la fecha de su desaparición y una leyenda. A lo largo de los años, los familiares han cambiado los textos, las consignas, las fotografías (**Imágenes N° 71-72: véase Anexo p. 365**).

El análisis de los recordatorios como *corpus* es abordado desde las más diversas perspectivas, las cuales, lejos de ser un inconveniente materializan el enorme potencial de aquellos. Para algunos, desde la fotografía este procedimiento genera una narrativa cotidiana sobre la memoria. Si se leen los miles de recordatorios como un texto escrito y visual hecho de infinitas piezas móviles y cambiantes, lo que se presenta ante los ojos es un objeto material, un soporte físico de la memoria o como los llama Beatriz Sarlo, se trata de “discursos iconográficos de la ausencia” (Sarlo, 2001: 44).

Para Paula Giannoni, los recordatorios son poemas, ella los coleccionó y luego agrupó en la instalación de arte que luego fue editada en el libro *Poesía diaria. Porque el silencio es mortal* (2007). Para ella, en los recordatorios hay cierto uso poético de la palabra, y señala que no lo entiende como un adorno sino como un esfuerzo de expresar lo inexpresable. La compiladora repara en el vínculo entre lo público y lo privado, presente en los clasificados y advierte que encontrar cartas tan íntimas en un espacio público como un medio masivo de comunicación es inquietante. Al explicar el título del libro la autora destaca que no entiende la poesía como rima ni como verso sino como el intento de poner palabras a lo que no las tiene, a algo que sigue sin tumba y sin nombre (Giannoni, 2007); y observa con razón que lo paradójico es que la presencia de este dolor, de esta ausencia cristalizada en los recordatorios está enmarcada en el devenir de un soporte como el diario que después sirve para envolver huevos en las verdulerías.

²³⁸ Estela Schindel (2002), (2010) subraya que según el artista alemán Horst Hoheisel es superfluo erigir un monumento u otras formas conmemorativas para los desaparecidos argentinos pues ellos ya tienen el mejor monumento: los avisos que publica diariamente *Página 12*.

Por su parte, Gustavo Bruzzone considera que los avisos pueden ser considerados “arte conceptual”²³⁹. A su vez, el fotógrafo Marcelo Brodsky destaca en la Revista de Artes Visuales *Ramona* que invitó al artista francés Christian Boltanski a participar con una obra para el Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires, y este advirtió que no creía en la elocuencia de los monumentos sino en el rol activo y permanente de la memoria. Si bien no aceptó la invitación, agregó que celebraba procesos como el de publicar en el diario avisos que recordaran a los desaparecidos, adjudicándole matices poéticos a una forma de rememoración que ya existía en nuestro país. La anécdota ilustra que el potencial de los recursos ideados por familiares y amigos de desaparecidos para mantener vivo su recuerdo puede superar las posibilidades de los formatos conmemorativos tradicionales. Asumiendo que las páginas del periódico son parte del espacio público, tan necesarias como las calles de la ciudad, estos recordatorios son un modo de incluir a los ausentes en el paisaje cotidiano del presente” (Schindel, 2006: 67).

A propósito de los avisos y de las más variadas exégesis que promueven, estos textos breves, en muchos de los cuales apenas figuran un nombre, una fecha, una fotografía, son difíciles de clasificar; se trata de escritos en el cruce de géneros donde se mezclan desde un salmo hasta un poema.

En efecto, con la finalidad de poner palabras a lo inenarrable, de entrelazar la dimensión privada a la pública, de enaltecer la memoria desde lo efímero y lo cotidiano, se despliegan diferentes modos de cristalizar estas consignas, dando lugar a una diversidad que deviene rasgo constitutivo de estas manifestaciones.

Insistiendo en la importancia de las fotografías, Elizabeth Martínez de Aguirre se pregunta ¿de qué tratan estas imágenes robadas de algún álbum familiar cuyo destino inicial no era ni por asomo circular impresas en la página de un diario? (Martínez de Aguirre, 2002). A su juicio, esas fotos recuperan aspectos de la identidad de los ausentes que ahora adquieren un perfil propio, una fisonomía: la forma de una sonrisa el sesgo de una mirada, un hipotético color de cabello, se disuelve el anonimato y se resquebraja el principio de la impunidad que sucumbe ante el realismo de estas figuras.

Junto a las fotografías, los textos recordatorios registran la ausencia a través de diferentes estrategias: desde la exhibición de lo cotidiano, a la denuncia y el recuerdo.

²³⁹ Véase: Revista de Artes Visuales *Ramona*, Buenos Aires, diciembre de 2001, N° 19-20, edición digital: www.ramona.org.ar.

Relatos constituidos por pequeñas memorias que delimitan concretamente la ausencia a través de la exhibición de gente de carne y hueso: sus nombres, sus apodos, sus relaciones afectivas, sus filiaciones políticas²⁴⁰.

Destaco entonces, a propósito de la importancia de enaltecer la cotidianeidad pues esta permite vislumbrar la dimensión de la ausencia, sus consecuencias, un recordatorio que enuncia los nombres “Armando A Camargo, Marta A Bertola de Camargo, desaparecidos el 23 de julio de 1976 en Córdoba y el siguiente texto: “Los dos hermosos y valientes: -a él le gustaba vestir bien, bailar tango y los partidos de Talleres. -a ella: la decoración, escuchar a Vinicius y el hockey. Juntos caminaron la calle de los que no se conforman. Los amamos y estamos orgullosos. Sus hijos Alba y Sebastián, su yerno Eugenio. Sus nietos: Virginia, Nahuel, Ezequiel, Zoe, Vicente y Mora”. (*Página/12*, 25 de marzo de 1993).

En otros casos, lo lacerante de la palabra está dado por el impacto de lo anodino, de lo más privado y aleatorio de la existencia y cómo aquella nos remite a la pérdida, al dolor, a la enajenación perpetrada. A este respecto, señalo un recordatorio que tiene la foto de una pareja (como en la mayoría de los recordatorios donde se rememora una pareja, la fotografía escogida es la de la fiesta de casamiento), Carlos Maria Roggerone y Mónica Susana Masri y la siguiente leyenda: “Secuestrados en su domicilio una noche de abril de 1977. Saquearon su casa. Ellos, el hijo que esperaban, su radio, su televisor, sus muebles, continúan desaparecidos”. (*Página/12*, 2 de septiembre de 1990).

También hay recordatorios en los que las fotos no sólo acompañan la palabra sino que develan lo atroz, por ejemplo, el aviso de los familiares de Eduardo Juan Cassataro y Héctor Daniel Cassataro desaparecidos en febrero y diciembre de 1977 junto a sus esposas en el día de sus casamientos. La ausencia aparece registrada: cuatro personas, dos familias, dos hermanos. (*Página/12*, 6 de mayo de 1992).

Otros recordatorios incorporan citas de poemas o canciones, entre otros textos. Como reza el aviso de los familiares de Juan Carlos Arrazola, desaparecido el 20 de enero de 1977, “es siempre difícil encontrar las palabras para expresar la pena que sentimos por tu ausencia”. La apropiación textual permite así poner palabras a la ausencia, intentar referirse a ella. Así, en su recordatorio, los familiares de Roberto

²⁴⁰ Cfr. “Esas imágenes insistían en que los desaparecidos, cuya existencia era terminantemente negada por el régimen genocida, eran sujetos que tenían una biografía previa al secuestro, un nombre, un rostro, una identidad, además de una familia que los buscaba y reclamaba por ellos” (Longoni, 2010:44).

Arnaldo desaparecido el 27 de julio de 1976, reproducen un fragmento de un poema de Juan Gelman²⁴¹. (*Página/12*, 18 de abril de 1996).

En otros en cambio, la elocuencia de lo breve basta para generar una rememoración paradigmática; la foto de una joven pareja: Roberto Coria, María Ester Donza y la siguiente leyenda: “Los busco siempre. Julia”. Publicado el 3 de julio de 1995. (*Página/12*, 3 de julio de 1995).

Finalmente, quiero destacar un recordatorio que agrupa la rememoración y la búsqueda. Está encabezado por la expresión: “Hermana, yo te abrazo” debajo en un recuadro una foto con la aclaración, “soy Clara y te busco” y a la izquierda un recuadro vacío y la inscripción: “en estos días cumplís 27 años”. Hijas de María Eloisa Castellini y de Constantino Petrakos. Hay un mail y un teléfono de contacto. Publicado el 22 de mayo de 1990. (*Página/12*, 22 de mayo de 1990).

Estos ejemplos escogidos ponen de manifiesto que la ausencia se registra de diversas maneras, y todos los elementos y recursos son intensamente significativos: hablan las fotografías, los textos suntuosos, los textos sintéticos, las legendarias consignas del tipo: “Ni olvidamos ni perdonamos”, todos se erigen como desesperados intentos de recordar, denunciar, expresar el dolor, pero también de hacer memoria.

Los recordatorios de *Página 12* intentan recrear la sensación de vacío cotidiano que en Argentina se plantea a partir de la desaparición de una generación remitiendo a la ausencia y al vacío; la decisión de inscribir los avisos publicados en *Página 12* en torno a las poéticas de lo contramonumental tiene que ver con que estas se erigen enfrentando el criterio monumental al proponer el papel, el gesto efímero y evanescente, el dinamismo de la memoria.

La cotidianeidad es entonces un problema y un objetivo para quienes trabajan y piensan la memoria (Van Dembroucke, 2007). Fernando Reati destaca: “En ese sentido, los recordatorios del *Página 12* precisamente unen lo social y lo personal, muestran el horror colectivo a través de miles de individualidades y su efectividad proviene de la repetición, una foto, otra, otra que apunta a la totalidad y a la vez a la singularidad de cada caso como un caso único” (Reati, 2007:161)²⁴².

²⁴¹ “Esos pasos, ¿lo buscan a él? ese coche ¿para en su puerta? Esos hombres en la calle ¿acechan? Ruidos diversos hay en la noche. Sobre esos ruidos se alza el día, nadie detiene al sol, nadie detiene al gallo cantor, nadie detiene al día habrá noches y días aunque él no los vea”.

²⁴² A propósito de los avisos de *Página 12* Schindel se pregunta: “¿son arte estos recordatorios? Se trata de intervenciones que hacen difícil distinguir entre acto público y expresión personal, entre homenaje

Estas aproximaciones a nuestro pasado reciente desafían su insondable vastedad desde pequeñas memorias que antes que erigirse inmortales como el mármol, prefieren la fragilidad del papel, y se proyectan en presente, pero también en futuro, desplegando una forma de pensar en lo conmemorativo desde la impugnación de lo monumental. Llamarlos “monumento de papel” como propone Reati (2007) expone deliberadamente la contradicción a la que apuesta esta estrategia. El autor subraya con razón en que la insistente desconfianza hacia las formas memoriales por fosilizar la memoria no debe traducirse en una inacción, sino en proponer formas que no plateen memorias hegemónicas inertes.

Asimismo, María Angélica Melendi, plantea similar óptica al contraponer los monumentos canónicos a los avisos de *Página 12* y señala:

En consonancia con este pensamiento sectores del arte y la sociedad parecen proponer otra concepción de la monumentalidad que considera que lo que debe ser recordado se manifiesta a través de un impulso de impermanencia que niega cualquier posible destrucción y deja vislumbrar apenas una epifanía inestable y errática. Proponen entonces, trabajos efímeros, obras nómadas que, antes de definir espacios fijos y duraderos dan inicio a procesos espaciales de disolución temporal. Monumentos a los vencidos, estos memoriales siempre en proceso de desaparición o desagregación se conforman a través de la articulación de restos, vestigios: ropas, objetos de uso personal, cartas, nombres, fotografías familiares. (Melendi, 2007:301).

Por su parte, la autora observa que el trabajo de la memoria es selectivo, no ha de agotarse en la recuperación del pasado, sino que debe apuntar hacia un deseo de futuro. Los que hoy demandan, proyectan y construyen memoriales y monumentos “perennes”, eternos depositan esa terrible responsabilidad en el arte. Quieren creer que aun existe transparente, el antiguo pacto retórico entre público y obra y que las Bellas Artes son capaces como otrora de decir lo indecible de representar lo irrepresentable. Las pequeñas notas de *Página 12*, por el contrario, nacen como productos híbridos, colocados casi anónimamente en la prensa. Para Melendi, esas modestas inclusiones se aproximan a las prácticas de las pintadas y los escraches, e instalan los modos en que la memoria debe ser abordada.

íntimo y trama social. Como el Siluetazo, los avisos proponen un formato abierto disponible al uso colectivo” (2008: 416).

¿Dónde por fin localizar la memoria? Allá afuera, en un monumento, en los bordes de la ciudad, en el margen del río, en un espacio distante que se aleja del fluir de la vida o en nuestras casas, todas las mañanas, en las páginas de un diario donde podemos ver y recordar –nombre por nombre, rostro por rostro, día tras día y de ese modo evitar el olvido oficial, la amnesia social que está implícita en la idea de monumento. (Melendi, 2007: 305).

Por eso, la consideración de este soporte y el análisis de los avisos permite exponer la riqueza de estas *formas contramonumentales* que evocan la memoria a diario. La impugnación que llevan a cabo desanda los límites respecto a la insistencia en la pregunta de si son este tipo de acciones arte; por el contrario, plantean gestos de recuerdo y resistencia, que enfrentan al arte a abolir sus perimidos márgenes.

4.3. Poéticas de la acción

4.3.a. El Siluetazo

Las poéticas de la acción, como fue precisado en el capítulo 3, tienen que ver con retóricas pensadas para la acción, que en el caso de nuestro pasado reciente están asociadas de modo protagónico a acciones contestatarias, políticas, de denuncia. Ya fue destacado que esta dinámica es representativa del modo en que nuestro país comenzó a hacer memoria, atravesado como estaba por una coyuntura que llevó a multiplicar las formas de la denuncia y el reclamo, y una de esas formas sobresalientes fue el arte.

A este respecto, subrayo el impacto que tuvo en las prácticas artísticas callejeras, la realización de una acción artístico-política²⁴³ colectiva el 21 de septiembre de 1983, en el marco de la Tercera Marcha de la Resistencia en la Plaza de Mayo: el “Siluetazo” (**Imágenes N° 73 a 76: véase Anexo p. 366**). Estela Schindel (2008) señala que el “Siluetazo” se inscribe en una constelación mayor de prácticas, símbolos e íconos que casi desde sus comienzos acompañaron la acción del movimiento de derechos humanos²⁴⁴.

²⁴³ Hay problemas en definir lo que son lo que remite al problema enunciado en el capítulo 1 sobre el arte contemporáneo y la ausencia de bordes o límites en relación con la obra.

²⁴⁴ Se puede establecer una clara continuidad entre las siluetas con otros dos recursos promovidos por las Madres en los primeros tiempos de la democracia: las manos y las máscaras blancas. La campaña “Déle una mano a los desaparecidos” recorrió el mundo y logró recolectar casi un millón de manos en el verano de 1984/85. El procedimiento, semejante al de poner el cuerpo para realizar las siluetas, parte del gesto de ofrecer la mano sobre un papel, cuya silueta era trazada por una madre u otro activista. Luego el participante podía escribir algo, un nombre, una consigna, una carta, sobre el papel. Miles y miles de

Elementos propios de sus manifestaciones como los pañuelos y las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, el original uso público de las fotos de desaparecidos y prácticas performáticas de protesta como los escraches hablan un lenguaje expresivo en el que se desdibujan las fronteras entre documentación, protesta y *performance*. Mientras en la actualidad se discuten otros modos de inscribir el recuerdo de la dictadura en el espacio urbano, que lo fijen en soportes duraderos y establezcan narraciones definitivas sobre el pasado, estos otros modos “dinámicos” de intervención les contraponen un legado de creatividad espontánea y apropiación participativa del espacio público. Como el “Siluetazo”, se trata de prácticas impregnadas de la gestualidad de la protesta y su resultado se sustrae a una diferenciación tajante entre obra y acción. Debido a la influencia que ejerció este gesto en la producción posterior del arte activista presento aquí los rasgos del “Siluetazo”.

La iniciativa de las siluetas se gestó en un taller que compartían tres artistas visuales, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, que decidieron a principios del año 1982, producir en el marco del Premio Esso, que se realizaba en el *Palais de Glace*. Aspiraban a una obra que aludiera a la cifra que las Madres estaban barajando como la cifra de víctimas del Terrorismo de Estado, en ese momento empezaba a enunciarse el número de “treinta mil”. Los artistas compusieron la idea bajo la noción de cuantificar el espacio físico que ocuparían treinta mil cuerpos ausentes. La intención era “presentificar la ausencia”, cuantificar la dimensión de esa ausencia.

La voluntad de representar a todos los desaparecidos, pero no sólo en equivalencia numérica, sino también en escala humana, de hacer visible una imagen que pusiera en jaque el ocultamiento de los cuerpos, conllevaba la necesidad de garantizar la realización de esta representación “en número” y no “del número” de las víctimas del Terrorismo de estado en la Argentina²⁴⁵. El disparador de esta idea fue una obra del polaco Jerzy Skapski mencionada en el capítulo 2 que aludía a la dimensión de la pérdida, desde la dificultad de cuantificar esa dimensión.

manos se colocaron sobre piolines formando largos pasacalles con los que se embandera el espacio aéreo de la Plaza de Mayo en la marcha del 24 de marzo de 1985, aniversario del golpe de Estado. También se pegaron como carteles en distintos espacios callejeros. Durante la marcha de las máscaras blancas (el 25 de abril de 1985), cientos de máscaras blancas e iguales que se repartieron a los manifestantes.

²⁴⁵ Si bien la idea original de los artistas era que cada silueta tuviese nombre, apellido y fecha, como las listas estaban incompletas, consensuaron que todas las siluetas fueran iguales, que no hubiese ninguna con nombre propio, masculinas, neutras, vacías, sin ningún tipo de identificación personal. No obstante, en la jornada en la plaza, los familiares necesitaron ponerle rasgos identitarios a las siluetas, y por ello abundan los testimonios en la compilación de Longoni y Bruzzone (2008) que reflejan esa necesidad.

Una de las cuestiones que se plantean frente a este episodio es la concerniente a su verdadero carácter: ¿se trata de un fenómeno artístico o político? Por un lado, es preciso considerar que los manifestantes que producían las siluetas, excepto por el pequeño grupo de artistas plásticos que había generado el proyecto, no tenían conciencia artística de su acción, y que para ellos, se trataba de un reclamo. Se trataría de acciones estéticas de *praxis* política, intervenciones en las cuales los manifestantes transformarían estéticamente la realidad con un objetivo político, sin tomar conciencia del carácter artístico de su práctica. Lo decisivo para los realizadores no era la iniciativa en sí, sino el impacto de esta, el eco de quienes se la apropiaron en la manifestación²⁴⁶.

La relación entre estética y política en el Siluetazo ha sido objeto de diversos análisis, así Ana Longoni junto a Gustavo Bruzzone compilaron *El Siluetazo* publicado en 2008, que reúne reflexiones desde distintas disciplinas y perspectivas sobre el “Siluetazo”; allí Longoni advierte que no denomina “arte” al siluetazo sino una dimensión creativa de la práctica política²⁴⁷.

Por su parte, Santiago García Navarro (2008), sostiene que en lugar de disolver el arte en la política, el “Siluetazo” evidenció que lo estético es una dimensión inseparable de la política a la que acompaña. Su autonomía radica en efectuar la indistinción de lo político y lo estético en tanto producciones específicas, pero reteniendo la potencia de lo estético como motor de la resistencia (García Navarro, 2008).

Por su parte, destaco la aguda observación de Grüner quien piensa las siluetas como “intentos de representación de lo desaparecido: es decir, no simplemente de lo ‘ausente’ –puesto que, por definición, toda representación lo es de un objeto ausente–, sino de lo intencionalmente ausentado, lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica” (Grüner, 2008: 294).

En virtud de las aristas estéticas del “Siluetazo” -que recién adquieren intensa visibilidad en lecturas retrospectivas- acuerdo con Ignacio Liprandi (2008) en que el

²⁴⁶ Esto guarda relación con la importancia de la recepción, del proceso enmarcado en la idea de acontecimiento estético, indagados en el capítulo 1.

²⁴⁷ Al referirse a la III Marcha de Resistencia Roberto Amigo afirma: “esa toma tiene un carácter especial, no es sólo política, es, también, estética: el siluetazo. (...) La conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen y de la transformación del espacio urbano. Los edificios que definen ideológicamente a la plaza son ocupados por las siluetas de detenidos-desparecidos. El transeúnte ocasional recorre un espacio que no es el cotidiano, es el espacio de la victoria -aunque efímera- de la rebelión ante el poder” (Amigo en Jelin y Longoni, 2005: 75).

mismo se inscribe dentro de las intensas transformaciones en el escenario estético del siglo XX, tematizadas en el capítulo 1. Las mismas, tienen que ver con la reivindicación del conceptualismo, la no existencia de límites, la extensión del arte a territorios profanos, no artísticos²⁴⁸, la desaparición del autor, la creación colectiva y horizontal, la autoorganización, la crítica y la denuncia no confinadas al objeto de arte sino ejecutadas en una acción colectiva viviente y violenta, en respuesta al desafío que supone la representación del horror. Todos estos desplazamientos implican un espectador activo que elabora críticamente lo que tiene frente a él.

Así, el “Siluetazo” irrumpió en el espacio público para interpelar a los ciudadanos, instándolos a la reflexión. La elocuencia del mecanismo estético utilizado en aquella marca de memoria se pone de manifiesto en la permanente re-apropiación de las “siluetas” en otras movilizaciones y acciones de resistencia. Para finalizar, a propósito del “Siluetazo” destaco la afirmación del artista León Ferrari quien afirmó:

el “Siluetazo” (fue una) obra cumbre, formidable, no sólo políticamente sino también estéticamente. La cantidad de elementos que entraron en juego: una idea propuesta por artistas la lleva a cabo una multitud, que la realiza sin ninguna intención artística. No es que nos juntábamos para hacer una *performance*, no. No estábamos representando nada. Era una obra que todo el mundo sentía, cuyo material estaba dentro de la gente. No importaba si era o no era arte²⁴⁹.

Esta acción resulta entonces emblemática en virtud de que problematiza la distinción entre lo que puede o no ser arte, impugnando a la vez la idea de obra tradicional y la producción colectiva, impactando en los modos sucesivos de conmemoración y denuncia respecto a nuestro pasado reciente. Así entendidas, las poéticas de la acción abordan el pasado considerando su vastedad, y atendiendo al presente de la enunciación.

4.3.b. Reedición siluetazo

Cabe destacar que el primer “Siluetazo” fue recuperado de modo ininterrumpido en los diversos modos de evocación y conmemoración del pasado reciente, transformándose en un símbolo de la desaparición, y del deseo ineludible por parte

²⁴⁸ Cfr. (Liprandi: 2008).

²⁴⁹ Entrevista realizada por Ana Longoni a León Ferrari el 24 de mayo de 2005 en Buenos Aires.

de los ciudadanos de obtener, “justicia y castigo”, e incluso la apropiación contemporánea trabaja desde las necesidades del presente que evidencian el siluetazo como legado, manifestación de la ausencia.

Se llamó “Reedición del siluetazo” (**Imágenes N° 77-78: véase Anexo p. 367**) a una convocatoria colectiva de organismos de Derechos Humanos y artistas en diciembre de 2004²⁵⁰ en la que invitaron a realizar siluetas en materiales duraderos que fueron colocadas el 11 de diciembre de 2004 en la reja perimetral de la ESMA en una acción estética colectiva que exigía la restitución efectiva de la ESMA y el traslado de las instituciones militares que allí funcionaban²⁵¹.

Ana Longoni la considera “fallida”, ya que a diferencia del “Siluetazo” en su reedición, se propusieron lo que ella llama “Siluetas de autor”, siluetas de estilo, siluetas que tienen la marca de un artista, ya no es el recurso anónimo, multitudinario que cualquiera puede hacer, sino que se trata de siluetas reconocibles por el estilo de determinado artista que contribuyó en un material perenne, porque están hechas de metal, a emplazar este objeto o este signo. Encuentra fallido también el lugar donde deciden emplazar estas siluetas, símbolo de exterminio y desaparición de personas en la Argentina, y las siluetas terminan estando de nuevo emplazadas, ya no en la marcha, en la Plaza de Mayo, en el espacio público recuperado, sino en el mismo lugar en el que fueron desaparecidas más de cinco mil personas.

Aún cuando considero ciertamente relevantes los señalamientos de Longoni, encuentro que la iniciativa debe ser leída desde un contexto de emergencia específico, donde era preciso defender la expropiación concreta del predio, que aún no era efectiva en ese entonces, a la vez que era importante otorgar visibilidad a una “ruina” que parecía invisible para muchos a pesar de su monumental figura. Las siluetas irrumpieron la cotidianeidad de un sector urbano de mucho tránsito automovilístico interpelando a la ciudadanía respecto a lo que hay detrás de su cerco perimetral.

Destaco este gesto estético porque al igual que el primer “Siluetazo” ubica al espacio público como el soporte para la denuncia y la conmemoración. De este modo, como advierte Schindel (2006), la memoria es suscitada imprevisiblemente en el trayecto cotidiano del peatón, pues éste no busca el sitio conmemorativo sino que es

²⁵⁰ El acto de colocación de las siluetas se realizó el día sábado 11 de diciembre de 2004. Se invitó a aquellos que quieran confeccionarlas en el curso de la Marcha de la Resistencia en Plaza de Mayo el 9 de diciembre de 2004.

²⁵¹ Desde noviembre de 2012, las siluetas dejaron el cerco; consulté en la ESMA al respecto y me dijeron que las sacaron porque se pintó la reja y no fueron colocadas nuevamente.

sorprendido por él. La reedición expone también la modalidad del arte de apropiarse de otros recursos, de desacralizar lo dado y aludirlo, de ofrecer una representación de la representación, en este caso en un escenario que es otro y con otros procedimientos, ya que las siluetas de la ESMA no fueron realizadas en soportes efímeros como lo era el papel, sino en materiales no perecederos.

Retomo los señalamientos de Longoni, quien considera que no son logradas las siluetas en el cerco, pero lo hago mencionando una distinción propuesta por la autora que me permite exponer mi diferencia con su posición respecto a la reedición del “Siluetazo”. Ella distingue el “siluetazo” de la “silueteada”, aludiendo a las posteriores reediciones de aquel gesto único en su histórica densidad y fisonomía.

Tomo esa provechosa distinción en una dirección distinta a la de Longoni, a efectos de retomar lo formulado en el capítulo 1, respecto a la posibilidad de considerar las vanguardias en su versión sustantivada e intransitiva o adjetivada, afirmándose así la posibilidad de poder reapropiarla en otros contextos y escenarios²⁵². Desde este lugar, es posible reconocer como legítima la posibilidad de tomar el emblemático “Siluetazo” y lograr otras silueteadas que lo evoquen, a la vez que atiendan a su contexto de emergencia.

4.3 c: Aquí viven genocidas. Si no hay justicia hay escrache

En esta sección, se analiza una acción realizada por el colectivo GAC (Grupo de Arte Callejero) denominada “gráfica de los escraches”, que consistía en carteles y mapas, diseñados en 1998 y utilizados en escraches y marchas posteriores. Estos recursos exponen la trascendencia de las “poéticas de la acción” en lo que respecta a la representación de nuestro pasado reciente²⁵³ ya que plantean la rememoración en presente y al arte como una herramienta de acción para la denuncia.

²⁵² Schindel (2008) expresa que la convocatoria a la reedición del “Siluetazo” no fue un hecho “tan potente ni tan trascendente como fue aquella aparición espectral de las siluetas en el centro porteño en 1983. Al igual que la valoración de Longoni a este respecto, es acertado lo que formula la autora. No obstante, Schindel también señala que se trata de una acción que nada tiene que ver con aquella jornada, una silueteada antes que un Siluetazo, de modo que se emancipa de la acción que le dio origen.

²⁵³ Ya fue destacado que si bien reconozco la trascendencia que tienen las poéticas de la acción en términos de combate y resistencia, en el modo de aludir a nuestro pasado reciente, existen otras formas de plantear la acción que remiten a la dimensión subjetiva, al recuerdo cotidiano, al exilio, entre otros tópicos, a los que se hace referencia en este capítulo desde la mención de manifestaciones artísticas que trabajan su evocación.

Según fue advertido, los escraches surgen a mitad de los años '90 en un escenario de impunidad política que no pasa inadvertido para una nueva generación, la de los hijos. Fueron vistos como una herramienta política que permitía contraponer la ineficiencia y complicidad de la justicia, y las “leyes de la impunidad” que mantenían libres a los “genocidas” de la dictadura²⁵⁴. Los escraches se realizaron bajo el lema “Si no hay justicia, hay escrache” e H.I.J.O.S trabajaba junto a colectivos de arte en la realización de los escraches²⁵⁵.

Esta generación introdujo la descentralización de una forma de resistencia que se pensaba desde la plaza como *locus*, el corrimiento del énfasis puesto en la figura de la víctima a la del victimario. Tales acciones consideran lo artístico en términos de *praxis* política, lo que evidencia la conexión con la vanguardia de los años '60 y '70 en Argentina y con el “Siluetazo”²⁵⁶. Asimismo, la hibridez de sus recursos, su impronta performática y efímera, exhibe la marca de las vanguardias y los aspectos referidos a los desplazamientos analizados en el capítulo 1, en cuanto a la producción colectiva que cuestiona la idea tradicional del artista, la acción efímera en el espacio público, la indistinción o indiscernibilidad de los gestos como artísticos.

Por otra parte, en relación al vínculo entre la emergencia del llamado arte activista en los '90 y su conexión con la vanguardia argentina de los '60 y '70, destaco la publicación *Del Di Tella a Tucumán arde* de Ana Longoni y Mariano Mestman publicada a comienzos del 2000 y reeditada en 2008. Allí, se deja de manifiesto que una

²⁵⁴ Subrayo que actualmente el escrache responde a una constelación semántica muy vasta, que ha mutado con los años, y de acuerdo al devenir de los conflictos políticos de nuestro país. A este respecto se advierte que en los últimos años, hay una nueva coyuntura política que aporta señales como la activación de los juicios a represores debido a la derogación de las llamadas leyes del perdón. A su vez, la técnica del escrache se ha convertido en uno de los principales vehículos de denuncias políticas y comenzó a ser utilizada por otros movimientos sociales que trascienden Argentina, como por ejemplo en Chile donde los llaman “funas”.

²⁵⁵No obstante, a la intención de denuncia de los escraches se suma su carácter reivindicatorio, pues asumen un modo “singular” de recuerdo de los ideales de los desaparecidos. Carlos Pisoni, integrante de H.I.J.O.S asegura que nacieron como una continuidad de la lucha de las Madres, las Abuelas, los Familiares y los Ex Detenidos, tratando de ofrecer también una impronta. A propósito de este interés no sólo en repudiar y denunciar sino también de enaltecer los ideales de sus padres realizaron un “Escrache móvil” del 11 de diciembre de 1999, que consistió en hacer una caravana acompañada de una murga por los domicilios ya escrachados.

²⁵⁶ Véase: Longoni, (2005a), (2005b), (2005c) y (Giunta, 2001), quien también analiza la influencia de la vanguardia argentina de los sesenta y setenta en los colectivos de arte. En similar dirección, Leonor Arfuch (2008) considera que estas acciones tienen su antecedente en el accionar de la vanguardia de los 60 en nuestro país. Solos o acompañando distintos tipos de movilizaciones, marchas o “escraches” sus intervenciones combinan acciones gráficas, usos del suelo (*land art*) performances clown, etc. Y hay que destacar que el gran hito que conforma un nuevo escenario en el arte es los días de conmoción de 19 y 20 de diciembre de 2001 y la crisis que se desencadenó. Allí se produce lo que Arfuch llama “la entrada de la calle al arte” (Arfuch, 2008: 119).

de las genealogías más consistentes es aquella que emparenta la radicalización artística y política de la vanguardia de los '60 con las heterogéneas prácticas colectivas que tienden a englobarse bajo la denominación "arte activista", que para los autores se debe a dos coyunturas, una es el surgimiento de H.I.J.O.S a fines de los '90, y otra, la revuelta popular de fines de diciembre de 2001 (Longoni y Mestman, 2008).

Respecto a la impronta vanguardista en los colectivos, cabe advertir el peligro de fosilizar el contenido histórico de aquellas en una inerte canonización, que puede evitarse si se apropian de los procedimientos en función de sus propios contextos de enunciación²⁵⁷. Esto mismo fue destacado en el capítulo 1 para hacer referencia a la posibilidad de *adjetivar la vanguardia*, de tomar elementos de la vanguardia y trascenderlos desde una apropiación. Por su parte, Longoni y Mestman lo formulan en estos términos:

Hoy ya no se trata de reconstruir un episodio olvidado o silenciado, de reunir sus escasos restos materiales y devolverles alguna legibilidad, sino de terciar en medio del clamor glamoroso por insistir en la condición radicalmente política de esta herencia, que se resiste a quedar reducida a formas pacificadas, estilos renovados y clasificaciones tranquilizadoras, y sigue obligándonos a preguntar una y otra vez por lo que aun no entendemos ni resignamos. Evitar la encerrona de la canonización para que este acontecimiento del pasado se vuelva críticamente sobre nuestro presente, ello implicaría un movimiento similar al que defiende Hal Foster cuando defiende la capacidad crítica de la neovanguardia. (Longoni y Mestman, 2008: 458).

Los colectivos de arte que surgieron en nuestro país a lo largo de los años '90 y asumieron estos desplazamientos en sus propuestas e intentaron hacer suyas las consignas vanguardistas. Así, Grupo de Arte Callejero (GAC), Etcétera (hoy renombrado Internacional Errorista), En trámite (Rosario), Costuras urbanas (Córdoba), Escombros (La Plata), niegan la creación individual, buscan intercambios horizontales y a través del impacto y del *shock* de los mecanismos disruptivos utilizados persiguen la participación espontánea del transeúnte, por tratarse de acciones desplegadas en el

²⁵⁷ Cfr. "En ese marco, la referencia al itinerario del 68 desde el arte activista a veces se convierte en un recetario de recursos y procedimientos a repetir, lindante con el tributo o la réplica literal. Pero lo que no puede perderse de vista al emparentar estas prácticas situadas en épocas distintas es su esfuerzo manifiesto por poner en cuestión los límites legitimados del arte, su pretensión de expandir sus fronteras o directamente de abandonar sus territorios, al redefinir su actuación desde parámetros liberados de la carencia de función social a la que está condenado el arte en la modernidad. Más allá de las evidentes diferencias de contexto entre los 60 y la actualidad, los hermana un acto de voluntad extrema de que el arte incida en su entorno. (...) desde ambas experiencias repensar el arte supone repensar la política" (Longoni y Mestman, 2008: 457).

espacio público. Como sostiene Ana Longoni en relación con la emergencia de estos colectivos “lo que los une en su absoluta diversidad no es sólo su intervención en los procesos sociales sino también su modalidad de organización y producción horizontales” (Longoni, 2005a: 44), la autoría colectiva y el borrado de la figura del artista individual, de su estilo y nombre propio. Estas transformaciones implican que lo que se pretende con la acción estética no es meramente el despliegue de procedimientos de acuerdo a una intención, sino producir una experiencia colectiva que termina por constituir el gesto, enriqueciéndolo, confiriéndole un sentido.

Por lo señalado, las acciones de los colectivos son planteadas en términos de activismo, expresión que permite exponer la conexión entre el arte y la política²⁵⁸. Destaco la caracterización que propone Nina Felshin (1995) respecto al arte activista, el cual es esencialmente híbrido, procesual, tanto en sus formas como en sus métodos, no apunta al objeto o al producto, suele emplazarse en espacios públicos así como tratarse de acciones temporales o efímeras; a su vez, frente a la pregunta ¿pero eso es arte? que con insistencia despiertan este tipo de prácticas, la autora destaca el específico modo de tales acciones y contrapregunta: ¿pero eso importa?

Esta pregunta esencialista respecto al arte sobrevuela los gestos que se destacan en toda la sección referida a las poéticas de la acción. En el caso del colectivo GAC, que junto con el colectivo Etcétera trabajaron en la realización de los escraches, esta pregunta es “impertinente” (Longoni, 2005 a), pero la existencia de la pregunta misma pone en tensión lo inexorable de dicho interrogante. Aún cuando se lo considere impertinente, éste se abre camino determinando la necesidad de que se objeten los abordajes esencialistas; cada manifestación trabaja un lugar preciso, y responde materialmente a la mencionada pregunta, de modo que aquellas acciones que consideran impertinente la pregunta, con su afirmación están respondiéndola.

Respecto al escrache, se advirtió que es un señalamiento mediante *performance*, graffiti, bombas de pintura, mapas y afiches, y revela a quienes perpetraron atrocidades

²⁵⁸ Subrayo el libro *Performance* de Diana Taylor (2012), donde se plantea la cuestión del no-límite entre arte y política, “artista” es aquel que, a diferencia de los activistas (que se atienen a una causa específica y cuyos modos de protesta son regulares), propone una “reflexión más personal e idiosincrática” (Taylor, 2012: 137) que no necesariamente refiere a un caso puntual y delimitado, porque continuando con su naturaleza heterogénea, se transgreden los límites entre el tema de protesta y otros sentidos que la *performance* puede despertar. Taylor observa cómo en América Latina el arte no sólo ha acompañado diversos movimientos políticos, sino que en más de una ocasión los desató. Desde México hasta Chile y Argentina, los artistas de Latinoamérica han tomado del arte contemporáneo lo que les fue útil como herramienta política, sin preguntarse por el límite entre disciplinas, porque entendieron que nuevas formas de reflexión colectiva eran necesarias.

durante la última dictadura militar, da a conocer la identidad del represor, su rostro, su dirección y sus antecedentes. Requiere de un tiempo de preparación²⁵⁹ en el barrio o en el lugar de trabajo del genocida para alertar a los vecinos. Son prácticas impregnadas de la gestualidad de la protesta y su resultado se sustrae a una diferenciación tajante entre obra y acción. El primer “Escrache” del que se tiene registro fue en 1997, al médico Jorge Magnacco, quien participó en partos clandestinos en la ESMA y que al momento de ser escrachado trabajaba en el Sanatorio Mitre, de donde fue despedido luego del “Escrache”.

El aporte del GAC en los escraches radica en subvertir las señales institucionales del código vial e instalarlas en la trama urbana. La denominada “gráfica de los escraches” diseñada en 1998 (**Imágenes N° 79 a 82: véase Anexo pp. 367-368**), elaborada para la marcha de los 25 años del golpe comenzó a utilizarse desde entonces; en cada cartel, se subvierte el código vial simulando ser una señal de tránsito que indica la proximidad de un ex centro clandestino de detención (CDD), los lugares de donde partían los llamados “vuelos de la muerte”, entre otros. También implementaron una cartografía anónima “Aquí viven genocidas”, que consiste en planos de la ciudad de Buenos Aires en el que se señalan los domicilios de los represores que viven en Buenos Aires, ironizando con la expresión de los mapas turísticos “Usted está aquí”. Cabe advertir que la semejanza con los mapas de los subterráneos es deliberada, y exhibe una ciudad ajena, pero propia. Cada mapa contiene interpelaciones encubiertas, por caso, como ocurrió en las primeras señalizaciones utilizando el “Usted está aquí” en las fachadas de los ex CCD. Las integrantes del GAC advierten que en el momento en que implementaron los carteles, la intención era movilizar desde la interpelación a los vecinos, volver visible esa “ruina” de memoria. Como ya fue mencionado, durante años, la protesta, el reclamo y la resistencia marcaron el *tempo* de las acciones estético-políticas.

En relación con la particular dinámica de estas acciones callejeras, en el prólogo al libro editado por el colectivo, *GAC. Pensamientos, prácticas, acciones* (2009c), Sebastián Hacher subraya que “quizás los Guernica del futuro sean obras efímeras, anónimas y colectivas” (Hacher en GAC, 2009c: 6). La cita muestra la preocupación

²⁵⁹ El escrache funcionaba como una mesa de trabajo barrial en red con organizaciones sociales diversas (en esta primera mesa participaban algunos grupos de arte, partidos políticos de izquierda, sindicatos, centros de estudiantes y murgas). En cada escrache, la mesa de trabajo se traslada al barrio, para comenzar una construcción territorial según los rasgos y problemáticas de cada lugar. Las respuestas de los vecinos son variadas e implican distintas maneras de participación.

por las transformaciones referidas al arte actual, a sus nuevos aportes y modalidades. En esta dirección apunta, por ejemplo, la decisión del GAC de defender la apropiación de los recursos y formatos del arte y de otras disciplinas como evidencia de una nueva forma de concebir el arte. No hay *copyright* de los procedimientos, no hay límites; se trata de una dinámica performática de concebir lo estético y lo político, que evita la estetización de la política y la politización del arte. A mi juicio, son los propios colectivos y “artistas” los que muestran alguna tensión por definir si es arte o no lo que plantean; tanto la afirmación de tener que decir si es o no es arte, o que la pregunta no importa, exhiben en sí misma la preocupación sobre el tema.

En su contribución al libro del GAC, Longoni (2009c: 12) define las producciones del colectivo como una forma específica de militancia. Por su parte, el GAC se autodefine como “un grupo de personas que trata de militar en política a través del arte. (...) No creemos que la política tenga que ejercerse necesariamente a través de las herramientas clásicas”. (GAC, 2009c:2) Ni la política como tema, contenido o referencia externa del llamado “arte político”, ni la estetización de la política: se trata de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción. Esto es clave, ya que exhibe la hibridez de los recursos utilizados, que es la hibridez del arte actual.

Lo mismo ocurre respecto a la valoración del dispositivo producido como “obra de arte” que está en las antípodas de la concepción del GAC, que apuesta a la condición múltiple y efímera (y muchas veces anónima) de los recursos gráficos usados en las acciones, y favorecen que éstos –se trate de una estampa o una encuesta– puedan ser retomados por otros. Esta condición es una decisión explícita. En su libro advierten: “Raramente se incluye la firma en las producciones. La mayor parte de nuestros trabajos tiene un carácter anónimo, que enfatiza la ambigüedad de su origen (...). Fomentamos la re-apropiación de nuestros trabajos y sus metodologías por parte de grupos o individuos con intereses afines a los nuestros.” (GAC, 2009c: 3). Esta problematización de la obra y el artista muestra que la representación de pasados límites se articula con las transformaciones en el campo del arte señaladas en el capítulo 1, a la vez que se pone de manifiesto lo desarrollado en el capítulo 2 en virtud de que es preciso recurrir a estrategias constructivas para ofrecer una lectura del pasado, proponer un modo, el cual, a su vez, discute con el legado tradicional.

Si bien aquí se analiza la cartografía urbana, el colectivo ha trabajado diversos materiales, técnicas y formatos. Una de sus primeras acciones fue en 1997, en la Carpa Blanca frente al congreso en repudio a la Ley Federal de Educación, donde comenzaron a realizar murales de guardapolvos en las paredes de la ciudad²⁶⁰. Subrayo las palabras de Violeta Bernasconi, integrante del GAC, a propósito de estas acciones fundacionales:

Me acuerdo de una necesidad fuerte de trabajo colectivo y de denuncia. No era sólo la denuncia por la causa docente en ese caso; era la no identificación con los espacios que ocupaban las artes visuales y por tomar nuevos espacios públicos en contraste con el hermetismo de ciertos circuitos de arte, en donde la obra fuese anónima, colectiva y reapropiable por quien quisiera. (Bernasconi en GAC, 2009c:32).

Asimismo, merecen mencionarse otros gestos que exponen en qué medida el colectivo recurre a distintas poéticas, aluden a la ausencia y a lo monumental, a través de recursos antimonumentales y, por supuesto, a la acción en términos de *praxis* político estética.

Así, en relación con la ausencia, quiero referirme a una intervención efímera que realizaron en marzo de 2002, donde pegaron textos en los pupitres de las aulas de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (**Imagen N° 83: véase Anexo, p. 368**). Cada uno de ellos tenía el nombre de una alumna, o alumno, o docente o trabajador no docente desaparecido de esta facultad; el texto señalaba nombre, edad y, eventualmente, materia que cursaba. Encuentro paradigmático este tipo de gestos que interceptan la cotidianeidad en su simpleza y pequeñez, planteando la tarea del recuerdo como algo colectivo y cotidiano.

Por su parte, destaco una acción que interpela la monumentalidad, realizada en 2003-2004 (**Imagen N° 84: véase Anexo, p. 368**), en la cual el esgrachado es Julio Argentino Roca; el colectivo intervino los monumentos ecuestres que en su honor se

²⁶⁰ Si bien las imágenes de los guardapolvos era referenciales o icónicas, la búsqueda estética no pasaba por la representación realista, entendiendo el realismo como un movimiento histórico cuyas representaciones –si bien aluden a lo político como tema principal– no evocan tanto la “realidad” sino más bien un ideal moldeado por una postura política. La búsqueda estética de los guardapolvos estaba ligada al uso de este elemento como símbolo de la educación pública; En este caso se trataba de guardapolvos vacíos, sin el cuerpo que los viste, por lo cual se evidenciaba que el planteo de fondo era conceptual. Incluso en los dos primeros murales, los guardapolvos no eran dibujados sino que eran reales, pegados al soporte de la pared con enduído y otros adhesivos menos estables, anunciando una tendencia a la no-representación. La idea no era representar una situación en el plano de la pared, sino crear una situación real –la acción de ocupar la pared y el espacio– donde el mural fuera el resultado de esa acción, Cfr. (GAC, 2009c).

emplazaron, con un estencil de Roca cayéndose del caballo y la consigna: “Mejor un Mayo Francés que un Julio Argentino”.

Cabe consignar que tanto Longoni como el colectivo en su libro narran los cruces que se generaron por su participación en bienales y espacios de exposición cerrados, así como el traslado de una propuesta callejera en formato permanente al Parque de la memoria²⁶¹. Esta situación generó tensiones al interior del propio colectivo y reestructuraciones posteriores. A mi juicio, las críticas que despiertan ciertos procedimientos son proporcionales a la audacia del recurso artístico, el cual, es apropiado por la militancia, y ello plantea tensiones. Respecto a la crítica al emplazamiento de los carteles en el Parque, hago una referencia en el apartado correspondiente al análisis del Parque (véase: 4.5 a), donde si bien considero relevante problematizar la extrapolación de un medio callejero a un parque, debo reconocer que, ahora que no hay más escraches (ya que hoy se están llevado a cabo los juicios), los carteles son un valioso recurso visual con el que narrar ese contexto, ese pasado reciente; la propuesta posee entonces importancia histórica decisiva para la difusión de esa memoria.

Asimismo, en relación con los avatares del arte activista, Longoni (2007) menciona tres coyunturas: primero, la señalización realizada en los escraches en los años 90; segundo, las revueltas del 2001 y la emergencia de nuevas formas de agrupamiento y de activación social, donde la sociedad inventó formas de protestas inesperadas y formas de creatividad social notables. La tercera coyuntura que destaca es el año 2004 donde se produce una institucionalización de la política de Derechos Humanos, año en el que se expropió la ESMA; en virtud de la gestión política, la urgencia de la movilización es diferente²⁶².

Por lo expuesto, cabe entonces preguntar qué tipo de acciones son las que movilizan al GAC en el presente. Diría que hoy el papel es el soporte para expresar su

²⁶¹ Estela Schindel interpela la trasposición de la cartografía del mapa del GAC a un contexto diferente como es el Parque de la memoria. Destaca que “Lejos de los sitios originales llamados a ser señalados por estos carteles, sin embargo, se advierte también un riesgo de descontextualización y neutralización de su intensidad original. Surge así una extraña contigüidad entre la memoria activa y el bronce, donde las esculturas podrían aparecer como curiosa ‘petrificación’ de prácticas vivas” (Schindel, 2008: 420). A su vez, Adrián Gorelik (2005) objeta al GAC que haya disuelto el gesto en un espacio tan diferente como es el de un parque.

²⁶² Alejandro Bialakowsky hace referencia a lo planteado por Longoni y afirma que en el año 2005 la Argentina se encontró en una situación sumamente diferente de la de tres años antes, después de la crisis del 2001. “Tal situación se vio signada por una desmovilización social o al menos un debilitamiento de la efervescencia política y esto impactó en la producción de los colectivos de arte” (Bialakowsky, 2008:166).

modo de trabajo²⁶³, que es efímero y que aún cuando no haya escrache, prevalece lo performático, la realización colectiva y la movilización ya que en el marco de cada acción que planean difunden su día de emplazamiento generando un evento, o lo que he llamado un “acontecimiento estético de memoria”, en el cual, cada engranaje, la idea, la realización, el público presente, son partes imprescindibles de aquél, concibiendo no sólo la protesta sino también la conmemoración como una suerte de *happening*.

Así, con motivo de los juicios en Trelew en 2012 (**Imágenes N° 85 a 87: véase Anexo, p. 369**) fueron colocadas en las paredes de la ciudad pegatinas en papel con fotografías en gran formato con el rostro de cada uno de los fusilados en la masacre del 22 de agosto de 1972. Llamaron a esa intervención “Presentes”; replicaron esta iniciativa en las paredes del predio de la exESMA en septiembre de 2012 (**Imágenes N° 88-89: véase Anexo, pp. 369-370**), en homenaje a jóvenes desaparecidos allí durante la última dictadura. Lorena Bossi, integrante del GAC, explicó que el objetivo de “Presentes” es recordar a las personas retratadas y hacerlas presentes, pero sin naturalizarlas al paisaje. Por su carácter efímero, es una intervención que debe ser renovada, de la misma manera en la que todos tenemos que renovar la memoria y la lucha. Según fue indagado en el capítulo 2 (véase: 2.3), esta forma de concebir la memoria como una tarea presente, pero también futura, es la que encuentro “ejemplar”.

Considero que la acción en papel es una síntesis de dos registros emblemáticos en lo que respecta a la evocación de nuestro pasado reciente: el Siluetazo y la utilización de fotografías. Lo artístico y lo político son un mismo medio de producción, no es posible diferenciarlos.

Finalmente, retomo las discusiones respecto a los límites para definir si estas prácticas callejeras son o no arte. Acuerdo con Longoni, en que para el arte activista, no tiene sentido la pregunta por el arte; por ello, los límites se vuelven nebulosos “¿depende de la definición que hagan los propios realizadores? ¿De su condición de artistas? ¿De la lectura de críticos y curadores? ¿Del juicio del medio artístico? Pienso más bien en un reservorio público, una serie de recursos socialmente disponibles para convertir la protesta en un acto creativo” (Longoni, 2005a: 234)²⁶⁴.

²⁶³ Utilizan este recurso para volantaeadas, intervención de carteles, poemas visuales, entre otras iniciativas.

²⁶⁴Cfr. “Si no sometemos estas prácticas a parámetros de eficacia política ni de reivindicación o defensa o especulación respecto de su artísticidad ¿dónde radica su legitimidad? ¿cuál podría ser el territorio que funda el activismo artístico? (Longoni, 2012:190). Para Longoni, pensar estas prácticas implica retomar la noción de postvanguardias que propone Brian Holmes, en tanto movimientos difusos integrados por

Longoni (2007) analiza los interrogantes que se le presentan al arte activista en relación con los riesgos de incorporarse en el circuito del arte, así como de institucionalizar sus prácticas en un escenario político como el actual. Al igual que otros intelectuales aquí mencionados, el énfasis de las reflexiones está puesto en la inmediatez del presente, las tensiones de su inmediatez, el contacto con los artistas y sus producciones como se evidencia en los trabajos de Longoni. En vinculación con esto, subrayé en el capítulo 1 la tendencia en las perspectivas teóricas del presente a recurrir al trabajo con obras para la exposición de las concepciones sobre el arte que proponen, como lo exhiben Bourriaud, Danto, y también Longoni. Esta decisión teórico metodológica es la que a mi juicio y según lo advertí en la Introducción de esta tesis da cuenta de que ya no es posible distinguir entre teoría y práctica, ya que el *corpus* se define teniendo en cuenta la imbricación con las manifestaciones artísticas que se ponen en consideración.

El GAC a través de la gráfica de los escraches generó un efecto en el espacio público en el tiempo histórico en que los carteles fueron emplazados; a su vez, las intervenciones que llevan a cabo en el presente recurren a otras poéticas referidas a la ausencia y la conmemoración, y al igual que la gráfica de los escraches impugnan los rasgos esencialistas del arte al tiempo que redefinen la militancia en términos de práctica estética, pequeñas memorias, intersticios que logran volver visible nuestro pasado reciente.

4.3.d. Honrar la memoria diario: Baldosas de la memoria

Cabe señalar, que al igual que los debates respecto a si las acciones del arte activista son arte o no, ya que al proponer gestos híbridos problematizan los parámetros tradicionales con los que concebir el arte, lo mismo ocurre con otro tipo de iniciativas que refuerzan esa indeterminación en la que cae el arte debido a los diversos recursos que propone.

artistas y no artistas que socializan saberes y ponen a disposición recursos para muchos, moviéndose tanto dentro como fuera del circuito artístico. El paso de la vanguardia como grupo de choque o *elite* hacia la idea de movimiento. El pasaje de la tajante oposición a la institución arte, al desbordamiento de sus fronteras, las ocupaciones momentáneas, la intersección contaminante, el desvío, (de recursos, de saberes, de experiencias).

En virtud de estas consideraciones quiero destacar una iniciativa que surgió de las asambleas barriales y logra generar una poética del recuerdo a través de la acción²⁶⁵. La agrupación de Vecinos por la Memoria y la Justicia, que agrupa a barrios porteños alrededor de la denominada Coordinación Barrios por la Memoria y Justicia, está integrada por las Comisiones de los barrios: Almagro, Balvanera, Chacarita, Colegiales, Liniers, Mataderos, Villa Luro, Palermo, Pompeya, San Cristóbal, San Telmo, La Boca, Villa Soldati, Villa Lugano, Villa Celina, Hospital Posadas. Muchas de las comisiones se conformaron a partir de la existencia de las “Asambleas Barriales” surgidas al calor de los hechos acontecidos en el final de 2001 y principios de 2002, o de la comunidad de las asambleas y otros espacios de participación popular (colectivos culturales, partidos políticos, comisiones internas sindicales, centros de estudiantes, etc.). Dicha agrupación busca, como actor social y político, rescatar las historias de vida de los militantes populares, con el objetivo de desandar el camino del olvido.

La iniciativa recupera estos pequeños relatos privados, sus rasgos identitarios, ¿cómo vivían?, ¿qué estudiaban?, ¿qué música les gustaba?, ¿cómo se llevaban con sus amigos? Investigan sobre los desaparecidos de cada barrio y luego construyen baldosas y la colocan en la escuela donde estudió alguno de ellos, en el domicilio donde lo secuestraron, etc²⁶⁶. Se advierte que las técnicas de construcción de las baldosas que emplea cada comisión son transmitidas a otras comisiones, compartiendo herramientas que abren camino a la creatividad y a la resignificación en cada barrio.

Las baldosas (**Imágenes N° 90 a 92: véase Anexo, p. 370**) son tareas literalmente colectivas, acciones en las que se invita a participar a la comunidad, al igual que el acto en el que se la emplaza. Muchas veces los relatos que dan comienzo al acto de inauguración de las baldosas son las palabras de nietos, de sobrinos, de bis-netos, quienes no llegaron a conocer a la persona homenajeada, sino a través de los legados familiares, las anécdotas y recuerdos que tiene el entorno del desaparecido.

Las Baldosas x la Memoria consisten, por tanto, en un modo de reconstruir el pasado, de su significación que a su vez es resignificado en el presente; ya que al

²⁶⁵ Cabe destacar que el Instituto Espacio por la Memoria editó el libro *Barrios X Memoria y Justicia* (2008) que ha sido reeditado en virtud de la necesidad de actualizar el relevamiento de una iniciativa que se encuentra permanentemente en movimiento.

²⁶⁶ En el libro *Barrios X Memoria y Justicia* expresan: “Reconstruimos retazos de la historia, dejamos un mojón de su existencia en el lugar donde vivieron, cursaron estudios, trabajaron, militaron, o donde los encontraron las balas de los genocidas y buscamos testimonios de su paso por cada uno de nuestros barrios. Queremos que las veredas por las cuales transitaron hablen de ellos. Por esa razón decidimos señalar estos lugares como huellas o marcas en el suelo, en su memoria” (2008: 38).

intervenir el espacio público interpela y es interpelado por el observador, el vecino o transeúnte que las encuentra en las veredas por las que tantas veces caminaron aquellos militantes. De este modo, se recupera también la identidad barrial, logrando una apropiación simbólica del barrio al que pertenecían, sus calles, sus veredas, sus vecinos, su lugar.

Esta estrategia remite a acciones como la analizada en el capítulo 3, *Stolpersteine. Piedras con las que tropezarse* (véase: 3.5 b), que se vuelven significativas cuando hay un destinatario que las descubre y recupera la identidad de la persona, y reconoce esa estrategia porque ha visto otras piedras o baldosas similares en otros barrios de la ciudad.

Estos gestos se exponen en el espacio público y han recibido agresiones, por lo que es clave qué se resuelve hacer con las baldosas agredidas. En entrevistas con los miembros de las comisiones barriales llevadas a cabo en diciembre de 2012, en relación con las acciones de vandalismo sobre las baldosas y las medidas que se proponen para conservarlas, destacan que cuantas veces agravian las baldosas las van a reparar. Así, se recalca la decisión de la comisión barrial que en la Avenida San Juan que ante el agravio de los monolitos decidieron colocar un nuevo monolito junto al agraviado, para exhibir las tensiones en torno a la memoria que se cristalizan en tales acciones²⁶⁷.

Así, baldosas y monolitos vuelven visible en la trama urbana, en el trayecto cotidiano, los nombres de las víctimas del Terrorismo de Estado. Nombres, fechas de nacimiento, barrios, que exhiben la identidad de esas miles de personas, y a la vez que materializan la dimensión de la ausencia, en una poética que involucra la acción diaria y el trabajo colectivo.

Cabe preguntar si conciben los integrantes de tales agrupaciones su *praxis* en términos artísticos. Al ser entrevistados afirmaron que la intención era proponer una conmemoración que esté disponible a diario en el espacio público, para lo cual atienden al *modo* de visibilizar las baldosas y proponer una estética de la memoria.

Sin embargo, esta indeterminación en relación con los límites del arte persiste en la medida en que cabe preguntar si acaso lo artístico debe necesariamente plantearse

²⁶⁷ A este respecto, Gonzalo Conte observa que las reacciones y ataques como huellas de intolerancia aparecieron rápidamente. “Detrás de estas señales reconocemos los procesos de elaboración y participación colectiva como recursos de la memoria. Persistimos un persistente trabajo colectivo que involucró a los vecinos que participaron en la búsqueda de información que nos remite a la identidad del territorio al cual las víctimas pertenecían ‘las veredas que ellos transitaron’” (Conte, 2012: 71).

como tal por sus constructores, responsables, artistas, o si en cambio, es posible predicar lo artístico de los más diversos gestos, confiriéndole al acto interpretativo un lugar destacado. Esta, es la dirección que esta tesis aborda.

4.3.e. Experiencias de desarraigo: Árbol del desexilio

Subrayo un acontecimiento estético que tuvo lugar hace algunos años en virtud de que no sólo es una iniciativa colectiva que remite a la dimensión subjetiva, personal, a recuerdos y pertenencias, como en otras iniciativas ya destacadas; aquí emerge el exilio, como experiencia forzada por el Terrorismo de Estado que generó impactos identitarios en las generaciones. Las intervenciones colectivas de la artista Mercedes Fianza trabajan la memoria desde su condición efímera y en permanente reconstrucción. En las dos intervenciones realizadas en el año 2006 y 2007 en plazas de Buenos Aires, la artista envió una convocatoria abierta en forma electrónica, en la que invitaba a “desexiliarse” y llevar a la plaza un objeto propio que proviniera del tiempo de exilio: podía tratarse de un elemento significativo del país de exilio o del país del exiliado, un juguete, una prenda, cualquier elemento que después de la intervención colectiva le era devuelto a los participantes. Fianza señala que su deseo de realizar estas intervenciones colectivas comenzó con una pregunta que se hizo sobre su propia identidad como “argenmex” en relación con el desarraigo y la fragmentación vivida a raíz de su exilio en México durante la última dictadura militar y de la experiencia de volver a su país con la llegada de la democracia.

La acción propone enfrentar y disputar la propia identidad, de tal modo que la operación artística asume un carácter netamente colectivo, donde es constituyente la idea de encuentro a través de los vestidos, objetos y pertenencias –como ofrendas-, compartidas por los padres e hijos del conjunto de exiliados políticos (en México, Nicaragua, Ecuador, Venezuela, etc.) que acompañaron a la artista en su intervención.

Destaca que la convocatoria pretendía estimular la búsqueda de objetos y vestimentas guardados o archivados en los rincones de las casas o de la memoria, que al ser hallados comenzaron a expresar las historias que escondían. La *performance* consistía en colgar del espacio aéreo de los árboles vestimentas dispuestas en perchas que pendían de tanzas que cruzaban enlazadas entre las ramas (**Imagen N° 93: véase Anexo, p. 371**). Para quienes estuvieron presentes fue verdaderamente emotivo ver los

ponchos y vestidos multicolores de otras latitudes izados por cada uno de los participantes como banderas que flameaban sobre la espesura verde de la copa de los árboles²⁶⁸.

La invitación a “desexiliarse” supone para la artista intervenir, accionar, relacionarse y reconstruir lazos culturales fragmentados. En tal sentido, el “desexiliarse” no apunta al olvido sino a la elaboración de la experiencia del pasado, a revestir las identidades.

Detrás del significado de la acción *Árbol del desexilio*, acontece una *praxis* estético-política con las características de un ritual urbano, que intenta refundar la reflexión sobre las identidades que se van construyendo en base a las marcas de la dictadura, buscando reanudar un nuevo tejido en la urdimbre del espacio público.

Asimismo, la artista hace hincapié en la importancia del concepto de reparación. Intervenir, accionar, relacionarse, supone reconstruir lazos culturales fragmentados. Poner al sujeto ya no como objeto para ser observado si no en un tiempo y espacio en el cual deberá instalarse para accionar comunicándose para salir del aislamiento. A mi juicio, se trata de un arte relacional donde compartir una experiencia involucre el pasado y el presente en tanto futuro, y así desexiliarse.

La consideración de este gesto apuntó a desplegar poéticas de la acción que no persiguen la protesta o el repudio, sino destacar la dimensión subjetiva de la conmemoración, instalando a su vez, la necesidad de reflexionar sobre la experiencia del exilio. En virtud de su soporte, la *performance* sólo fue accesible *in situ* por un tiempo determinado, por ello la única forma de acceder a la acción es a través de su registro audiovisual. Pero, precisamente, esta elección procedimental, da cuenta de la importancia de que se piense la memoria del pasado reciente como algo en construcción, sujeto a muchas interpretaciones que son la garantía de su permanencia en el presente, el soporte y su “condición efímera” son la evidencia de este necesario modo de concebir la memoria como una trama abierta.

Por otra parte, hago referencia aquí a otras dos iniciativas que si bien no están emplazadas en el espacio público comprenden poéticas de la acción. Al igual que la

²⁶⁸ Advierto la riqueza de la interpretación de Juan Pablo Pérez Rocca testigo y narrador de la intervención, para quien la misma plantea la apropiación de un icono del arte latinoamericano, *Las dos Fridas*, de Frida Kahlo (1939). Las vestimentas regionales colgadas en las pequeñas pinturas de Frida cobran otra dimensión en la imagen del vestido tehuano azul con flores de colores que acompañaba la frase de Fidanza ofrecida en la tarjeta de convocatoria: *volver a la tierra de uno no es salir del exilio; éste continúa*. Cfr. (Pérez Rocca, 2008)

intervención urbana de Mercedes Fianza, exploran la dimensión subjetiva de los involucrados con nuestro pasado reciente: sus pertenencias así como acentúan el presente como el lugar desde donde se piensa en el pasado. Al igual que las acciones aquí tematizadas, problematizan los límites de lo considerado artístico, son iniciativas colectivas, están abiertas a ser continuadas, así como a numerosas lecturas.

Me refiero a *Química de la memoria* (**Imagen N° 94: véase Anexo, p. 371**) iniciativa del artista Horst Hoheisel, y a *Vestigios. Un ensayo de transmisión a través de los objetos* (**Imágenes N° 95-96: véase Anexo, p. 371**), iniciativa de Memoria Abierta²⁶⁹.

Química de la memoria se trata de una “Monumentalización desde abajo”, según lo llama su mentor, cuyo objetivo era tender un puente entre el pasado reciente y el presente a través de objetos memoria. Se sumaron a esta iniciativa la socióloga María Antonia Sánchez y la artista plástica Marga Steinwasser y se conformó un grupo integrado por artistas, profesores y estudiantes de distintas carreras de la Universidad de Buenos Aires y otros interesados en la propuesta. Mediante la difusión boca a boca se invitó a quienes quisieran participar a que entregaran un objeto personal que los remitiera biográficamente a la época, acompañado de un breve texto explicativo de esa elección. Se trata de un proceso en el que intervienen todos aquellos interesados en participar, cuyo resultado es un contenedor de objetos que agrupa la memoria individual y, a la vez, permite a través de los objetos remitidos, hablar de una generación, de un pasado, de identidades.

La importancia del proyecto radicó en que se planteaba un estímulo a la construcción de la memoria colectiva a partir de la experiencia personal y cotidiana de quienes vivieron esos años y también de las generaciones posteriores. La presentación de todos estos objetos en una instalación fue inaugurada en 2006 en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y en 2007 en el Museo de la Memoria de Rosario.

Al igual que *Vestigios* -analizada a continuación- trabaja en función de la historia que se esconde detrás de los objetos personales, de las pertenencias. Asimismo, se trata de una experiencia colectiva que se encuentra en construcción, ya que está abierta a que se lo pueda apropiar, al gesto colectivo.

²⁶⁹ Organismo que se ocupa de generar una acción coordinada de organizaciones argentinas de Derechos Humanos y trabaja para aumentar el nivel de información y conciencia social sobre el Terrorismo de Estado y para enriquecer la cultura democrática educando a las futuras generaciones.

Es posible advertir que así como el llamado arte relacional que plantea interrogantes respecto a si tienen llegada a las personas, lo mismo es posible decir de esta iniciativa, que eventualmente si no se posee información, los objetos y sus explicaciones no son inteligibles. No obstante, ante este señalamiento también hay que agregar que, al igual que pasaba con el contramonumento de Micha Ullman, *Bibliotek*, analizado en el capítulo 3 (véase 3.4 c), acá también es preciso advertir que se requieren cambios en la actitud de los destinatarios, estos deben estar involucrados con el proceso, formar parte de él. El arte es hoy, ya no la cristalización de una intención del artista en un objeto, sino que se trata más bien de procesos, acciones; el arte, como lo señala Nicolás Bourriaud, es un estado de encuentro (Bourriaud, 2006). En ese sentido, obras como esta presuponen una participación activa en el proceso que tiene lugar.

En relación con el deseo de enaltecer una forma de memoria efímera, siempre en construcción, anclada no sólo al pasado sino al presente y al futuro, a proyectos que involucran acciones colectivas y que se despliegan en el presente y continúan en el futuro; a instancias de recuerdo híbridas, que problematizan los límites entre lo que es considerado arte y lo que no, quiero destacar la iniciativa de Memoria Abierta propuesta en el 2010, en su sitio web (www.memoriaabierta.org.ar). *Vestigios. Un ensayo de transmisión a través de los objetos* es una iniciativa realizada con el fin de aumentar el nivel de información y conciencia social sobre el Terrorismo de Estado; busca explorar la capacidad que tienen los objetos para establecer relaciones entre pasado y presente de manera que puedan ser utilizados como vehículos para la transmisión de la memoria y que, al mismo tiempo, promuevan el debate y la reflexión.

Con ese propósito, los responsables relevaron distintos objetos que familiares y amigos de las víctimas conservaban de esos años. Tomaron una fotografía de los objetos y les pidieron a quienes colaboraban que contaran la “historia” de tal objeto. De esta manera, se accedía a una dimensión distinta del período del Terrorismo de Estado, una perspectiva personal habitualmente ausente en los relatos históricos que contribuye a la construcción de una memoria colectiva.

Así, quien visita el sitio se encuentra con una pantalla cubierta de fotografías en blanco y negro donde al apoyarse en una de ellas se maximiza y aparece el relato del objeto, la razón por la que fue escogido. Por ejemplo, una imagen de un cuadro sin terminar de Alejandra Lapacó, que quedó inconcluso porque fue secuestrada de su hogar junto a su novio el 16 de marzo de 1977. Ambos continúan desaparecidos.

En otra fotografía, un reloj que pertenecía a Electra Lareu que su madre aún conserva. Electra fue secuestrada el 30 de mayo de 1977 y continúa desaparecida. En otra imagen, los pañuelos de Zulema Castro de Peña utilizados para las manifestaciones de las Madres de Plaza de Mayo. Tiene el primer pañal de bebé con el que se cubrió la cabeza para reclamar por la aparición de sus hijos en la Plaza; un pañal que se fabricó en reemplazo porque el primero estaba muy gastado y otro que utilizó improvisado con una servilleta en una manifestación en el interior del país. Zulema es la madre de Jesús Pedro Peña Castro, desaparecido el 26 de junio de 1978, y de Isidoro Oscar Peña Castro, desaparecido el 10 de julio de 1978. Ambos eran militantes de izquierda y fueron vistos en el CDD “Olimpo”. Sus restos fueron hallados en la costa atlántica bonaerense en diciembre de 1978 y el Equipo Argentino de Antropología Forense los identificó en 2007.

Un vestigio es una ruina, una marca de lo que queda que recuerda algo significativo sólo para quien fue protagonista de esa historia que tales marcas cuentan. *Vestigios* reflexiona sobre la dimensión personal de nuestro pasado reciente que remite a seres humanos cuyas vidas quedaron trucas.

Se apela a la dimensión subjetiva de lo anecdótico desde objetos que en su intimidad son invadidos al ser exhibidos, y de los que es preciso conocer su narración para saber por qué eran tan importantes para sus protagonistas, objetos que despiertan empatía. Estos objetos “hablan” de la vida de las víctimas previa a su condición de tales, de la historia que comenzaron a escribir sus familiares en una búsqueda y resistencia ineludibles, la historia de los hijos que recuperaron su identidad y que buscan conectarse con su negado origen, “hablan” de la historia de un país desde micro objetos que la narran.

Reivindico un proyecto como este porque es deliberadamente antimemorial y enaltece un relato conformado por múltiples objetos, los que están y los que vendrán -ya que recibe e incorpora objetos en forma permanente- respetando así el dinamismo de la memoria, al requerir que el proyecto siga en curso y se incorporen más objetos, más historias.

Cabe advertir que la poética que se propone *Vestigios* guarda vinculación con lo señalado en el capítulo 3 respecto a las salas del museo Judío en Berlín o el Anexo del Monumento a los Judíos asesinados por el nazismo, donde los procesos de memoria involucran la exploración de las pertenencias personales. Lo privado, la conexión que lo

personal genera en relación con la empatía. Asimismo, es posible establecer vinculaciones con un modo de hacer memoria como el de los avisos de *Página 12*, porque refieren a lo personal e intransferible de esas vidas arrancadas. Algo similar ocurre con la iniciativa *Química de la memoria* y su exploración del universo privado de las personas y de las microhistorias que narran los objetos seleccionados y luego exhibidos.

En una novela de Ian McEwan titulada *Sábado* (2014), el protagonista reflexiona sobre los objetos personales que atesora una casa y afirma: “Los objetos se convertían en basura en cuanto los separaban de sus dueños y de su pasado” (McEwan, 2005: 320). He pensado muchas veces en esta aguda afirmación, ya que efectivamente al ser sacados de contexto, parece la capacidad expansiva de los objetos al ser sacados de su contexto, pierden su genealogía, la historia personal que los envuelve. Considero que *Vestigios* reflexiona sobre esta condición de los objetos y de remitir a la ausencia de sus dueños, que son quienes conocen lo que hay detrás de aquellos²⁷⁰.

En la portada del sitio web desde donde puede accederse al proyecto se destaca sobre su eventual alcance artístico. “Se trabaja por la memoria. Es presuntuoso decir que es arte. No fue una preocupación artística la que prevaleció, claro que cuidaron colocar entre corchetes a quiénes se refiere lograr expresar mejor desde una determinada estética. Diseño gráfico, ordenamiento de las imágenes”²⁷¹.

Acá adquiere relevancia la transmisión, trabajar por y para la memoria, donde la distinción acerca de si es arte o no, deja de ser relevante, ya que se trata de acciones que recurren a las poéticas al servicio de la conmemoración, del presente de la memoria. No obstante, resulta significativo que los responsables reparen en lo artístico y reflexionen sobre el arte y la memoria.

Al igual que ocurre con iniciativas como la de las baldosas, la pregunta por lo artístico de tales acciones, tiene que ver con, por un lado, la hibridez del arte donde cualquier registro puede ser incorporado dentro de sus fronteras, de modo que dicha pregunta es autorreferencial; por otro lado, este tipo de iniciativas anteponen la

²⁷⁰ En la novela *La invención de la soledad*, de Paul Auster (1994), el protagonista reflexiona en similar dirección que McEwan en *Sábado*. “Los objetos son inertes y sólo tienen significado en función de la vida que los emplea. Usando esa vida se termina, las cosas no significan nada como los utensilios de cocina de una civilización antigua; pero sin embargo, nos dicen algo, siguen allí no como simples objetos sino como vestigios de pensamientos” (Auster, 1994: 18).

²⁷¹ <http://www.memoriaabierta.org.ar/vestigios/>, 22/09/14.

importancia de la acción conmemorativa donde lo artístico está dado por la búsqueda de aquellos recursos que permitan persuadir, impactar, emocionar a los destinatarios.

4.4. Poéticas de la ausencia

4.4.a. La presencia inmaterial de la ausencia. Mayo, los sonidos de la Plaza

El arte en sitios específicos y su condición efímera plantea y acentúa la posibilidad de entender el arte como “acontecimiento”, de una experiencia para quien está presente. A continuación, presento una intervención que a mi juicio ilumina lo que entiendo como “Poética de la ausencia”; me refiero a la intervención urbana sonora “Mayo. Los sonidos de La Plaza” (**Imágenes N° 97 a 99: véase Anexo, p. 372**), que tuvo lugar en 2003 y 2006 en la Plaza de Mayo y fue diseñada por el colectivo “Buenos Aires Sonora”. El interés en esta intervención tiene que ver con que ella capta las aristas subjetivas y colectivas de la configuración memorial, a la vez que cristaliza la nueva fisonomía de las obras del arte contemporáneo y propone un modo de presentizar la ausencia a través del sonido.

Dicha intervención es reticente a la denominación “obra”; como fue señalado en el capítulo 1, actualmente, la noción de “obra” es obsoleta y se requieren denominaciones alternativas, que den cuenta de este desplazamiento semántico al interior de dicha noción, tales como producciones artísticas, acontecimientos estéticos, acciones, gestos, dispositivos, entre otras.

Según indica el director de la intervención, Martín Liut, es complejo denominar “obra” a un artefacto efímero, creado a partir de voces de archivo, documentos que corresponden a momentos emblemáticos de nuestra historia desde aquella mítica jornada del 17 de octubre hasta los cacerolazos de diciembre de 2001.

Se advierte que si bien el recorte temporal de la intervención excede el objeto de análisis de esta tesis, ya que se inicia antes de 1976 y se extiende hasta el 2001, esta propuesta es destacable debido al tratamiento del espacio público que propone. La legendaria y simbólicamente rebasada de sentidos Plaza de Mayo es concebida como un palimpsesto de memorias, y a través del sonido se promueve una fusión temporal de pasado, presente y futuro.

La intervención se realizó el 5 de julio de 2003 y se repitió el 9 y el 16 de septiembre de 2006 y tuvo una duración de 64 minutos. Corresponde a la tipología de “arte para sitios específicos” (*site art*) debido a que hay una visión integral del espacio elegido para su emplazamiento, que implica no sólo atender a los aspectos topológicos sino a su carga simbólica, a su relación con el uso cotidiano por parte de la comunidad que lo transita (Liut, 2008) Quienes pasaron por la Plaza de Mayo en las jornadas en que la intervención tuvo lugar, se encontraron con la escenografía propia de un acto político, pero con una disposición extraña. La misma, No había palco para oradores; nueve columnas de sonido estaban dispuestas en forma circular alrededor de la pirámide de Mayo. Este diseño sonoro tuvo un objetivo preciso: lograr que el público estuviera “inmerso” en cada una de las escenas recreadas, como así también contar con la posibilidad de realizar un tipo de montaje polifónico. La ubicación de los parlantes no era azarosa. Del parlante más próximo a la Casa Rosada pudo escucharse, por ejemplo, el discurso de Galtieri tras la toma de Malvinas. El parlante más próximo al Cabildo reprodujo el Preámbulo de la Constitución rezado por Alfonsín en el acto de su asunción en 1983.

Cabe aclarar que si bien en la *performance* se utilizó material de archivo, documentos históricos sonoros, no es un documental sino, como afirman sus creadores, es “manifestación artística”. Hay un montaje que estructura y selecciona los episodios, e incluso como aclara Liut, hay mucha información que sirve de conectores de contexto ya que no hay voces *en off* que digan, “ahora estamos en tal año”. Por tal razón, en el montaje se utilizaron registros radiales y televisivos para dar los climas de cada época, como por ejemplo, el relato de Víctor Hugo Morales del gol de Maradona frente a Inglaterra en el año 1986.

Por otra parte, insistiendo en la centralidad del espacio público en el “*site art*”, Liut señala que al volver a ser emitidos en el lugar en que fueron registrados, los documentos sonoros recuperaron, en términos benjaminianos, su “aura” (Liut, 2008). Por ello, destaca que fue fundamental no emitir proyecciones en pantallas ya que la imagen siempre está frente al espectador, mientras que el sistema de sonido utilizado permitió envolver al público con voces y sonidos y el “espectador, oyente” debía reconstruir la información recibida, ante la ausencia del soporte visual inmediato. Según indicó el responsable del guión, la intervención buscaba la memoria individual, que cada uno fuera identificando las voces y viviera las sensaciones que le provocan.

Desde las estrategias de inmersión y montaje, la intervención desafió la imposibilidad de “revivir el pasado a través de una experiencia sonora”, a partir de la apropiación dos veces “efímera” de la Plaza, por la volatilidad del sonido y por la duración *in situ* de la *performance*. A propósito de la acción de apropiar, es conveniente precisar que a diferencia de los “Siluetazos” -cuyas siluetas irrumpieron literalmente en el espacio público, en el caso de *Mayo. Los sonidos de la Plaza* la apropiación es figurada ya que debieron tramitar permisos para poder disponer de ella, e incluso el Gobierno de la Ciudad apoyó la iniciativa.

A su vez, la intervención es dos veces colectiva, porque la concibió un grupo, y a través de su convocatoria persigue interactuar con el medio, dar lugar a una experiencia estética en otros. En cuanto a la recepción, también hay matices en cada caso, subrayo que la intervención supone la *presencia* del público y de cierto público, ya que los sonidos sólo son relevantes para quien identifica su historicidad. Aún cuando la *performance* está ávida de un destinatario que sea activo exegeta, avanza y despliega un modo de “estar en el espacio” que permite que aquel la omita, la ignore, o se detenga a escuchar alguno de sus fragmentos. Precisamente, esta libertad inherente a la recepción de la obra del arte contemporáneo plantea una paradoja: se necesitan receptores activos, pero se expone a que se pase por alto las acciones estéticas con indiferencia, o no se las experimente como tales.

El sonido no deja huellas materiales -dicen quienes concibieron la intervención- sólo permanece en la memoria de los que estuvieron *presentes*. En directa vinculación con la importancia de generar experiencias en otros a través de esta *performance in situ*, los integrantes del grupo se oponen a la comercialización o a la edición de la *performance* para que pueda ser “montada” en salas u otras instituciones, porque atenta contra la centralidad que el espacio público posee en el montaje de la intervención y atrofiaría su esencia.

La duración, acotada, y el carácter excepcional de la intervención responden a una decisión estético-política. Liut sostiene que surgió antes de los acontecimientos de diciembre de 2001, cuando pensaban que el menemismo había vaciado de sentido a la Plaza de Mayo. Precizando la connotación política de su acción, advierte que a diferencia de los monumentos, la suya fue una interpretación más del pasado que no tenía la pretensión de agotarlo, ni imponer un sentido. *Mayo, los sonidos de la plaza* es un comentario más, que se suma a la fuente de múltiples sentidos que se han formulado

en dicho espacio, y donde nadie es dueño de la plaza. Esta necesidad de pensar el hacer memoria como algo plural es la que la intervención “materializa” a través del sonido.

Según indica Silvia Sigal en su libro *La Plaza de Mayo*, la plaza es un “lugar de memoria” “no es el lugar de memoria de la Patria, del Peronismo o de las Madres: significa sin referente, más allá de la heterogeneidad de los sentidos atribuidos o mejor dicho debido a ella” (Sigal, 2006: 340). Es esta forma de pensar la Plaza de Mayo, como un espacio sumido en significantes, donde ninguno tiene supremacía respecto del otro, el que encuentro interesante. En tal sentido, si hay una definición que esta práctica ha querido objetar es aquella que considera a los monumentos como hitos urbanos que los hombres han creado como símbolo de sus ideales objetivos y acciones. Así, por el contrario, el presente del arte -aún con sus controversiales transformaciones- posibilita la emergencia de evocaciones estéticas del pasado que captan el dinamismo de la memoria: sus texturas y sus contradicciones, enalteciendo ejercicios performáticos antes que objetos que corran riesgo de volverse paulatinamente invisibles.

Estas prácticas del arte contemporáneo interactúan con el medio e interpelan a los transeúntes enfrentándolos a su propia experiencia, advirtiéndoles con insistencia, pero desde lo efímero y antimonumental, que el pasado no viene al presente, sino que es preciso que haya sujetos predispuestos para *hacer memoria*.

4.5. Poéticas de lo monumental-contramonumental

4.5.a. El Parque de la Memoria

Respecto a las poéticas memoriales es preciso retomar lo referido a la representación, y al modo de remitir al acontecimiento que se conmemora²⁷². Se advierte la posición sostenida por ciertos sectores al interior de los organismos de Derechos Humanos: Madres definió su oposición a cualquier tipo de acción negativa tajante que se extendió también a la construcción de memoriales, a los que se opuso al tiempo que denunciaba esas intervenciones como una deformación del sentido de las luchas de sus hijos. Esta imposibilidad es señalada en virtud de que condiciona el debate

²⁷² En relación con el relevamiento de la memoria en el espacio público se destacan las siguientes publicaciones: AAVV (2000), *Escultura y memoria*. AAVV (2006), *Treinta ejercicios de memoria. A treinta años del Golpe*; AAVV (2009), *Memorias en la ciudad. Señales del Terrorismo de Estado en Buenos Aires*; AAVV (2009a), *Arquitectura y memoria*; AAVV (2009b), *Arquitectura y memoria*.

sobre las formas de hacer memoria. Así, las Madres de Plaza de Mayo, entre las que se encuentra Hebe Bonafini, no participaron en el proyecto del Parque. Para ellas, construir cualquier metáfora material de la memoria - trátase de un parque o de un paseo- es una manera de “consolidar la muerte en la piedra”. Esta posición se ubicaría en torno a las denominadas “retóricas de la inexpresabilidad o del silencio”, presentadas en el capítulo 2, para las cuales, cualquier intento de aproximación al pasado traumático mediante la representación estética del mismo, resultaría en vano.

Ha sido destacado que los monumentos son usualmente cuestionados como instrumentos de cristalización de la memoria. Como realizaciones estáticas, se los opone a una memoria que se reelabora en función de los desafíos que el presente plantea para quienes quieren pensar acontecimientos del pasado en un sentido de aprendizaje histórico. Patricia Tapatta deValdez (2003) considera que es vital que los monumentos y memoriales se afirmen entonces como los lugares de homenaje y recuerdo, distintos de otros destinados a reflexionar críticamente sobre la historia reciente y al aprendizaje y la comprensión de ese pasado, como los sitios históricos o los museos.

En relación a las poéticas en torno a lo monumental, a los intentos de representar lo irrepresentable, destaco el Parque de la memoria y todas las discusiones que éste generó, pues ellas resumen las distintas posiciones sobre lo irrepresentable.

Desde su inauguración, se han propuestos diversas lecturas del parque y del monumento; así cabe destacar posiciones críticas como la de Graciela Silvestri (1999), (2000), Hugo Vezetti (2010) y Cecilia Macón, (2002); otras posiciones han recuperado aspectos del Parque mientras han cuestionado otros como es el caso de Estela Schindel (2008), Victoria Langland (2003), María Silvina Persino (2008); y otras miradas que lo celebran como una valiosa iniciativa, ubico en esta dirección a Andreas Huyssen (2000), Florencia Battiti (2001), (2007), (2010), Patricia Tappata de Valdez (2003), Paola Di Cori, (2002), entre otros.

En lo que respecta a este trabajo, el análisis del Parque de la memoria que a continuación presento cristaliza la deriva de mi propia posición sobre el tema, ya que inicialmente leí con escepticismo la propuesta, posición que ahora interpelo en virtud del análisis retrospectivo del Parque, ya que desde su inauguración éste viene proponiendo numerosas actividades y propuestas en pos de fortalecer tanto la conmemoración como la educación en la memoria, por lo que considero relevante

evaluarlo críticamente e identificar no sólo sus riesgos y problemas sino también sus aciertos.

Al igual que ocurría en relación con los debates que generaban las propuestas memoriales en torno al Holocausto, con la iniciativa del parque también es preciso narrar su génesis. En diciembre de 1997, representantes de diez organismos de Derechos Humanos presentaron a los legisladores de la ciudad de Buenos Aires la iniciativa de construir un monumento y emplazar un grupo de esculturas junto al Río de la Plata para recordar a los detenidos-desaparecidos y asesinados por el Terrorismo de Estado de la última dictadura militar²⁷³. La Legislatura aprobó la Ley 46, que disponía un espacio para que fuera construido el Parque de la Memoria que albergaría monumentos y esculturas. La propuesta del Parque de la Memoria fue introducida en las bases del “Concurso Parque de la Ciudad Universitaria” convocado por el Gobierno de la Ciudad y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Resultó ganador el proyecto del estudio Varas-Lestard asociados con Ferrari y Becker.

Además del “Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado”, el proyecto prevé también la construcción de un Monumento a los Justos entre las Naciones, y de un Monumento a las víctimas del atentado a la sede de la AMIA. El Parque fue parcialmente inaugurado el 31 de agosto de 2001 (**Imagen N°100-101: véase Anexo, p. 373**) y hasta el momento, hay nueve esculturas construidas.

El “Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado” (**Imágenes N° 102-103: véase Anexo, pp. 373-374**) (inaugurado en 2007) es una herida abierta sobre una colina artificial de seis metros cubierta de césped que atraviesa el Parque; dicha cicatriz desemboca en el río y está jalonada por dos plazas ceremoniales donde el paseante puede detenerse. El parque cuenta también con una sala de exposiciones, denominada sala PAYS (Presentes Ahora y Siempre) que fue inaugurada en 2010 (**Imagen N° 104: véase Anexo, p. 374**); enterrada en la colina allí se realizan muestras itinerantes, talleres, conferencias, y se alberga el archivo con los nombres de las víctimas del Terrorismo de Estado.

²⁷³ Hugo Vezzetti (2010) señaló, por ejemplo, el modo en que las fuerzas con representación en la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires se desentendieron en su momento, en el caso del Parque de la Memoria, de su responsabilidad en el programa del sitio, descargando sobre los organismos de Derechos Humanos todas las decisiones: la indiscutible autoridad moral de los organismos parece funcionar para las fuerzas políticas como una suerte de coartada que las exime de proponer políticas autónomas de la memoria capaces de ampliar el debate y las audiencias, más allá de la militancia de los Derechos Humanos.

En el “Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado” se encuentran los nombres de los detenidos-desaparecidos y/o asesinados por el accionar represivo perpetrado por el Estado en el periodo 1969-1983. La intención de los arquitectos ganadores del concurso era desplegar una cicatriz con forma de *zig-zag*²⁷⁴. Claudio Ferrari -uno de los arquitectos involucrados en el proyecto– afirmó que el Parque es un espacio público y no un epitafio, es un lugar que tiene que expresar la imposibilidad del duelo, la cicatriz abierta.

El monumento posee en sus laterales rampas cavadas en la colina con las que se accede al volumen en el que están señalados los nombres. Para los arquitectos era preciso representar materialmente la ausencia como un modo de enunciar el pasado, a partir de espacios desprovistos de funcionalidad, “vacíos” que están para ser inteligidos en sí mismos.

En relación a la propuesta general del Parque, Patricia Tappata Valdez (2003) subraya que el proceso de discusión involucrado en su realización fue inédito:

Se trata de la interacción entre actores del sector público estatal y actores no gubernamentales para realizar una intervención en política cultural que plasma un modo de representar y recordar hechos de la historia reciente. Plantea asimismo desafíos claros vinculados con el mensaje a transmitir –un espacio público construido y financiado por el Estado- con los modos elegidos para acompañar el mensaje central –el arte contemporáneo- así como con las posibilidades de sostener en el tiempo a través de la gestión del parque y el monumento una presencia que no diluya el objetivo primigenio de la iniciativa y preserve el reconocimiento estatal explícito de lo ocurrido. (Tappata de Valdez, 2003: 104).

Según fue indicado, Tappata celebra la propuesta del parque al que concibe como una ambiciosa intervención en el espacio urbano que en su concreción pone en relación elementos de particular relevancia: “el arte y la cultura en un espacio público, la recuperación del río -bello y siniestro a la vez- y la posibilidad de sostener, a través de las actividades que allí se desarrollen, un ejercicio de memoria que genere vínculos ciudadanos resistentes a cualquier autoritarismo futuro” (Tappata de Valdez, 2003: 110).

²⁷⁴ Los arquitectos advierten que dicho concepto fue extraído del Museo Judío de Berlín, ideado por Daniel Libeskind en el que se inspiraron, tomando a su vez, los vacíos provistos de cierta materialidad para representar la ausencia. En los trabajos de Cecilia Macón y de Andreas Huyssen se trazan vínculos entre ambos edificios. Véase: (Macón, 2002), (Huyssen, 2000).

Considero el debate público un componente esencial para el éxito de cualquier proyecto memorialístico, para captar la atención colectiva y convertirse en parte de un imaginario nacional. El Parque de la Memoria ha generado múltiples controversias. Se criticó el hecho de que un mismo parque albergue contenidos simbólicos de distintos órdenes, cuestionando así, la construcción del Monumento a la AMIA y al de los Justos entre las Naciones. Por su parte, Silvestri (1999)²⁷⁵ señala respecto a esta dispersión de objetivos, que ninguna experiencia anterior indica que en un único lugar se puedan superponer memorias de esta manera aleatoria, como si se quisiera arrumbar en un *apéndice* de la ciudad las diferentes tragedias que hablan tan dolorosamente.

En relación con el Parque de Esculturas, proyecto que ha sido muy cuestionado, se integró la Comisión Pro-Monumento, en la que se llamó a un Concurso de Esculturas; fueron presentados 665 proyectos escultóricos de artistas de todo el mundo compilados en un libro titulado *Escultura y memoria*²⁷⁶. De las catorce esculturas previstas el Parque, ocho corresponden a los proyectos ganadores del concurso, las restantes son de artistas invitados por la Comisión Pro-Monumento²⁷⁷.

A su vez, se objetó la propuesta de un parque de esculturas, de que se llenara al parque con diversos soportes conmemorativos; así, la decisión de “llenar de esculturas el parque” es para Macón (2002) una contradicción radical a la esencia del Parque en sí mismo pues: ¿por qué “vaciar el vacío” (Macón, 2002)? ¿por qué elegir esculturas para representar el genocidio argentino? ¿por qué insistir en la presencia radical del espacio tridimensional para expresar una ausencia? Por ello, advierte esta autora que al llenar el Parque de artefactos -que no parecen establecer ningún vínculo con el espacio abierto- lo transforman en un “paseo” (Macón, 2002).

Para Huyssen, en cambio, es errado tomar determinadas obras como modelos o antimodelos de conmemoración correcta pues, según él, la efectividad de las políticas de la memoria depende de su multiplicidad, de su forma coral (Huyssen, 2002).

²⁷⁵ Hugo Vezetti (2010), expone esta misma crítica.

²⁷⁶ Cabe destacar el valor documental del mencionado libro editado por el Estado en el 2000, el cual contiene la descripción de cada uno de los proyectos, exhibiendo las más variadas posiciones respecto al arte contemporáneo y su intento por recordar el pasado. A su vez, en el 2010 se publicó un nuevo libro sobre el Parque con un registro fotográfico así como las memorias descriptivas de los proyectos ganadores realizados y los pendientes de realización.

²⁷⁷ La comisión del monumento está compuesta por veintisiete miembros en representación de los poderes legislativo y ejecutivo de la ciudad, un representante de la Universidad de Buenos Aires y un representante de cada uno de los diez organismos de Derechos Humanos que promovieron la ley para el emplazamiento del Parque (Tappatá Valdez, 2003).

Por su parte, también el emplazamiento del Parque generó múltiples controversias. Para algunos, su ubicación “marginal” da cuenta del poco interés político en recordar el pasado por parte del gobierno que promovió esa iniciativa; pues si hubo un rasgo que definió las estrategias de rememoración de la última dictadura militar fue anclar las mismas en espacios públicos densamente constituidos como la Plaza de Mayo, o la señalización y demás intervenciones urbanas de centros clandestinos de detención, que están ubicados en el entramado urbano de la ciudad.

María Silvina Persino (2008) observa que la funcionalidad de un memorial depende de su lugar de emplazamiento y que la ribera del río no está presente en la vida cotidiana de la mayoría de los porteños. El aeroparque metropolitano lleva a algunos de vez en cuando a ella, para inmediatamente separarse por aire. La larga secuencia de restaurantes no están sobre el río, sino en la vereda de enfrente, divorciados completamente de él por una avenida amenazante para el peatón; es cierto que las Facultades de Ciencias Exactas y de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires están situadas junto al río. Son quizás los alumnos de estas carreras los únicos que tienen una diaria conciencia de habitar la zona. El Parque forma parte entonces de un itinerario sólo para quienes recorren la bicisenda por la costanera en una actividad de esparcimiento. Si se tiene en cuenta que las prácticas estéticas en el espacio público sólo cobran sentido en un espacio de circulación constante, es justa la crítica a la ubicación del Parque.

Pero considero también que, a diferencia de espacios que son ruinas del pasado, este es un espacio que apuesta al futuro, que se encuentra en construcción. Como señala Florencia Battiti, coordinadora de artes visuales del Parque de la Memoria, los usos del parque se fueron conformando con los años, ya que se trata de una propuesta novedosa y emergente. Asimismo, resulta interesante el lugar que el diseño del parque le confirió al río, dado que el río fue el destino final de muchos detenidos-desaparecidos que fueron arrojados vivos en los llamados “vuelos de la muerte”.

Si bien son pertinentes las críticas al parque que tienen que ver con las esculturas y la compleja relación que plantean con el monumento, encuentro interesante reparar en la diversidad de los 665 proyectos escultóricos presentados en el concurso de esculturas ya que materializan todas las tendencias del arte contemporáneo²⁷⁸, y que refuerzan la

²⁷⁸ Cabe señalar que en muchos proyectos escultóricos está presente la problemática inherente a la recepción de la obra de arte contemporánea, que debe explicarse a sí misma, y que deviene entonces,

necesidad de que haya pluralismo conmemorativo, antes que condensaciones absolutas de sentido²⁷⁹. A mi juicio, el estudio de las propuestas presentadas en aquel concurso expone distintos modos de hacer memoria y la necesidad de rebatir las formas canónicas. Se advierte que muchos de los artistas del concurso señalaron la necesidad de resemantizar el término “monumento” para preservarlo del peligro de reificación del pasado. Así, en la memoria descriptiva de su proyecto escultórico titulado *Antimonumento*, Perla Badjer enuncia que “el monumento debe ser negado, no puede concebirse a la manera habitual, como sinónimo de glorias o triunfos pasados (...) debe aparecer como un recordatorio de vergüenza” (Badjer en AAVV, 200: 59)²⁸⁰.

En este sentido, la propuesta crítica enmarcada en el concepto “contra-monumento” logra incluir el vacío de la ausencia evitando falsas conciliaciones con el pasado; el arte, con sus posibilidades simultáneas de distancia y acercamiento y su potencialidad evocadora, despliega espacios reflexivos, huellas, trazos, márgenes.

Así, hay esculturas interactivas, espacios ideados para ser transitados, e incluso espacios escultóricos arquitectónicos²⁸¹ que disuelven las distinciones entre escultura, instalación y monumento, recreando un espacio heterogéneo que participa de estos términos, desplegando a su vez, su propia especificidad. Por ello, la obra del arquitecto Clorindo Testa -con la que obtuvo la cuarta mención en el concurso- resulta hostil a los encasillamientos, conformando un “lugar de memoria” antes que una escultura o una instalación; lo mismo ocurre con el proyecto el danés Per Kirkeby, *Memoria espacial*, en el cual se propone “Narrar mediante la percepción espacial” (Kirkeby en AAVV, 2000: 361)²⁸².

Una de las propuestas más interesantes, por su rescate filosófico y elevado simbolismo, es la del colombiano Germán Botero, titulada *Huaca* (**Imagen N° 105:**

dependiente del soporte escritural. Cfr. (AAVV, 2000: 362). A su vez, otros proyectos, caen en lugares comunes y en la repetición sintomática de símbolos: pañuelos de las Madres, cicatrices, epitafios mudos, obedientes del lenguaje figurado. Cfr.(AAVV, 2000: 157, 165, 285, 303, 126, 104, 485, 639); otros proyectos en cambio, han intentado extrapolar anacrónicamente conceptos que provienen de otras culturas y contextos: Antígona (AAVV, 2000: 47) el Ave Fénix (AAVV, 2000: 67). Por otra parte, muchos proyectos resultan interesantes por atender a aquello que Christian Boltanski llama, “pequeña memoria”, Cfr. (AAVV, 2000: 366, 665).

²⁷⁹ Cfr. “Lo que hay es un conjunto de obras, dentro de las cuales se pueden identificar estrategias diversas con respecto a los modos de representación, y la relectura crítica de la idea de monumento.”(Nicolás Guagnini en Dossier Ramona 9-10).

²⁸⁰ Por su parte, el proyecto de Marjetica Potrč (ganador en el concurso) también trabaja el tópico de la antimonumentalidad. Cfr. (AAVV, 2000: 530).

²⁸¹ Véase: (AAVV, 2000: 126, 356, 362, 371, 201).

²⁸² A su vez, el proyecto de Carlos Rubén Cardenas puede ser pensado en estos términos; Cfr. “Un recuerdo y homenaje a esta presencia-ausencia simbólica materializada en ese espacio-cosa que se mueve entre los volúmenes de chapa”, (Cardenas, en AAVV, 2000: 121).

véase Anexo, p. 374). Para las culturas andinas, la huaca es el sitio donde se concentra el intercambio simbólico entre la vida y la muerte. Tomando dicho concepto para referirse a los desaparecidos, Botero afirma:

La ausencia de un rito funerario crea una dislocación, rompe los tejidos afectivos que nos relacionan y unen como personas, pero también con nuestra necesaria relación con el cosmos, con los espacios y temporalidades que nos dan un *continuum*. El rito funerario nos estructura y nos ayuda a aceptar la separación de nuestros seres inmediatos. (Botero en AAVV, 2000: 91).

La escultura de Botero es un fragmento horizontal que evidencia el espacio a través de direcciones y de un vacío que habla de un cuerpo ausente, pero explícito. Este intento de “materializar un vacío” o de evocar “un cuerpo ausente pero explícito”, esta decisión de trabajar con antinomias, de afianzar el hiato entre el acontecimiento y su representación, está presente en el parque, tanto en el monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado como en ciertos proyectos presentados en el concurso de esculturas. De este modo, estos artefactos del arte público se convierten en espacios de indeterminación en donde el transeúnte cual exegeta interpela, hace decir a la piedra.

Lo que es preciso advertir, y reconocer a las críticas a las esculturas, es el vínculo que trazan con el Monumento. La sobreabundancia de esculturas atenta contra la capacidad expresiva del parque. Es acertada la crítica a la decisión de sumar catorce esculturas que acompañan al monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado pues, en definitiva, las mismas vuelven redundante, o lo pretenden en su sobreabundancia, al espacio memorial; incluso se han referido al parque como un “cementerio de esculturas” (Silvestri, 1999). También se observó que si lo que el monumento procuró fue enaltecer el espacio en tanto que vacío, las esculturas desafortunadamente lo llenaron, es decir, vaciaron el vacío pretendido por el monumento.

Cabe subrayar, también, las críticas que recibió la propuesta presentada por el GAC para el Parque, que consiste en el emplazamiento de 53 carteles de señalización en los que se jugaba con los recursos de los carteles viales pero que indicaban el mapa subterráneo de la ciudad de Buenos Aires, aquel signado por la impunidad. Así, la Gráfica de los escraches, ya analizada en este capítulo (véase: 4.3 c), consiste en carteles que subvierten el código vial simulando ser una señal de tránsito habitual (**Imagen N° 106: véase Anexo, p. 374**) que indica, por ejemplo, la proximidad de un ex

CDD (El Olimpo 500 mts), o el domicilio de un ex represor (a 50 mts Jorge Rafael Videla genocida Cabildo 639).

El traslado de esta señalización al Parque de la memoria fue criticado²⁸³ debido a que al sacarlos de contexto los carteles perdían su eficacia, ya no señalan *algo* sino que están allí como inertes objetos privados de su intención original.

No obstante, hay que reconocer que en el presente, la intención pedagógica de la propuesta, despierta mucho interés en los jóvenes que visitan el parque. A su vez, sin saberlo, el grupo propuso una iniciativa de interés histórico, ya que al haberse iniciado un nuevo período de juicios, no se realizan escraches, por lo que los carteles son un recurso para la trasmisión del pasado reciente.

Sobre el Monumento, en cambio, las lecturas al respecto son en gran parte positivas²⁸⁴. Así, se le reconoce la riqueza de una poética monumental en su contramonumentalidad ya que es un espacio recorrido, que se encuentra abierto, debido a que se siguen agregando nombres permanentemente; se trata de un espacio que interactúa con el río y que busca generar en los destinatarios un acontecimiento, es decir, una experiencia.

En similar dirección trabaja la sala PAyS, la cual merece ser destacada debido a que las comisiones que allí se desempeñan se ocupan permanentemente de la transmisión, invitando a que el Parque sea un lugar de encuentro. En entrevista con Florencia Battiti (enero 2013), ella hace referencia a la necesidad de comprender que el Parque debe ser un espacio abierto que requiere estrategias flexibles. Destaca que no a todo el mundo le interesa la memoria de nuestro pasado reciente, “hay gente que va por el sándwich y los mates mirando al río, hace uso del espacio público” agrega. Por ello, considera que se debe procurar respecto al espacio público una actitud respetuosa pero no solemne. Señala que tiene pensado hacer una intervención que dialogue con las esculturas. Retomando la objeción de Macón respecto al riesgo de convertir el parque en un paseo destaca que es un destino interesante para el parque, ya que permite circulación de personas que no necesariamente llegaron a la zona por la visita al Parque y pueden tomar contacto con nuestro pasado reciente.

²⁸³ Véase: (Gorelik, 2005), Schindel (2006), (2008), (Silvestri, 2000).

²⁸⁴ Cfr. “Podremos enunciar algunas objeciones no menores al parque de una larga lista: su escala monumental, el sentido escenográfico de su lenguaje, la dureza en el tratamiento arquitectónico o sus connotaciones a cementerio, pero al mismo tiempo no podemos negar su contundencia en el intento de medir con esas paredes y sus nombres frente al río” (Conte, 2012: 74).

Para finalizar, hago referencia a lo que señala Estela Schindel en relación con las fotos colgadas por familiares de desaparecidos en la cerca que rodea el Parque, que para la autora:

ilustran la convivencia de ambos soportes del recuerdo –uno inmediato, literal y urgente; el otro, deliberado, mediado por la reflexión y el gesto del artista– como si la memoria de los crímenes de la dictadura siguiera ardiendo con sus símbolos de lucha y, al mismo tiempo, aspirara a hacerse un lugar en la historia e instalarse de forma permanente en el paisaje de la ciudad (Schindel, 2008: 420).

Lo consignado por Schindel muestra la importancia de que haya distintas formas de concebir la memoria, exhibiendo las tensiones opuestas inherentes a las diversas estrategias de conmemoración, a las poéticas involucradas. Al igual que ocurre con los debates referidos al futuro de la ESMA, se trata de destacar la necesidad de no “llenar” el espacio de un modo definitivo²⁸⁵, como en algún sentido lo plantean muchas de las esculturas, sino en proponer acciones permanentes de recuerdo, evitando fosilizar los espacios, ceder ante la advertencia de Wajcman respecto a la invisibilidad de los monumentos tradicionales. En este sentido, la sala PAyS trabaja en pos de lograr que el Parque sea un espacio abierto con actividades permanentes que garanticen la preservación del pasado en el presente.

Por ello, la indagación de la propuesta del Parque permite disolver la aporía respecto a la imposibilidad de representar el pasado reciente a través el arte y al equívoco de pensar que una obra, una acción, puede agotar la vastedad del acontecimiento al que remite; asimismo, también disuelve la disyunción planteada en términos excluyentes: pedagogía o conmemoración, sino que persigue atender a ambas. Por otra parte, subrayo que recuperar el aporte del Parque, e incluso, según señalé, rectificar mi visión respecto al mismo -conforme pasan los años y se vislumbran los efectos de las poéticas involucradas en el medio en el que se proponen- implica destacar sus alcances y limitaciones.

²⁸⁵ Vezzetti (2012) afirma en esta dirección que el conflicto no se dirime entre la oposición “memoria-olvido” sino entre diversas y a veces contradictorias memorias. A su vez, consultado sobre el Parque de la memoria, advierte sobre la importancia de pensar que la posibilidad de establecer políticas institucionales y públicas con respecto a los conflictos en torno a la memoria pueden pasar por abrir nuevos espacios que amplíen y renueven ese conflicto, que se mantengan en proceso sin congelarlo, aun a costa de perder algunos aspectos de las formas clásicas que han adoptado en el pasado dichos conflictos.

4.6. Reflexiones finales

En el presente capítulo se procuró exponer las cuestiones referidas a la evocación estética de nuestro pasado reciente, sus agudos interrogantes. Se tematizó lo irrepresentable del acontecimiento, buscando destacar las posibilidades del arte para expresar lo indecible. Desde este lugar, el arte despliega poéticas, recursos que dan cuenta de “pequeñas memorias”, intersticios por donde pensar el pasado, subrayando que resulta decisivo atender al *modo*, esto es, las poéticas, los procedimientos con los que desafiar lo inexpressable. Según fue señalado en la introducción, la filosofía cumple un rol imprescindible porque permite pensar los *modos* como el arte desafía dicha imposibilidad.

Al igual que ocurrió respecto al Holocausto, la cuestión de la monumentalidad emergió en las discusiones sobre el pasado reciente argentino debido a que los criterios tradicionales de conmemoración han sido fuertemente cuestionados. En este sentido, intenté recalcar que ante la encrucijada sobre los medios memoriales, no se trata de plantearlos agonizantes sino de reconocer la necesidad de una reconfiguración en torno de lo procedimental. Así, la disyunción pedagogía o conmemoración no debe ser abordada de modo excluyente, sino que son importantes ambas. Proyectar objetos antimemoriales que ofrezcan espacios de reflexión y transmisión de la memoria, pero también es importante proponer acciones efímeras, performáticas, que junto a aquellos otros elaboren un mapa de la memoria fiel a su poliforme fisonomía.

Los dilemas conmemorativos, las preguntas que se plantearon al inicio del capítulo, interpelan y estructuran los diversos intentos evocativos del ayer: ¿cómo hacer hablar a las ruinas? Dar respuesta a esta pregunta implica atender a retóricas persuasivas, dejar espacios de diálogos abiertos, no “llenar los lugares de memoria”; esto ha sido destacado en relación con el Parque de la Memoria, y también respecto al debate sobre el futuro de la ESMA. No hay un modo paradigmático de recuerdo, hay modos de recuerdo paradigmáticos. Así, en esta tarea de reconstrucción es inexorable la mediación temporal, el trabajo con huellas²⁸⁶, ya que la memoria pone el pasado en

²⁸⁶ En relación a la huella, ruina, vestigio, insisto en la riqueza filosófica de tales conceptos para dar cuenta de la condición ontológica actual del desaparecido, como lo que está en el modo del no estar (Terán, 2000). A este respecto, el presente capítulo se detuvo en el análisis del dispositivo fotográfico, por su condición de huella, presencia de la ausencia, y su elocuencia para dar cuenta de las poéticas de la acción, ausencia, y de lo antimemorial, como lo ponen de manifiesto las fotografías de Lucía Quieto, Gustavo Germano y los avisos publicados en el *Página 12* respectivamente.

presente desde el presente; por lo que las nuevas generaciones tienen un legado, pero también un presente desde donde llevar a cabo tal reconstrucción.

Por otra parte, las manifestaciones seleccionadas para su análisis pusieron de manifiesto el impacto de las transformaciones iniciadas por las vanguardias históricas en la forma de concebir lo que es el arte, el artista y el público. Se destacó que la pregunta por el arte es retomada con insistencia, particularmente debido a que muchos de los gestos que se analizan no tienen rasgos específicos que exhiban su fisonomía estética. Según fuera subrayado en el capítulo 1, en la actualidad “cualquier cosa puede ser considerada arte”²⁸⁷, lo que impacta en las prácticas artísticas que involucran la representación del pasado, generando posiciones de adhesión y rechazo. Las manifestaciones artísticas analizadas en este capítulo -particularmente aquellas referidas a las poéticas de la acción- ponen en juego el principio de indiscernibilidad planteado por Danto y señalado en el capítulo 1. La impertinencia de la pregunta por el arte: si ciertas prácticas son o no artísticas, su hibridez, emerge en acciones que no tienen intención de ser artísticas, como las baldosas, el proyecto *Vestigios*, o los avisos de *Página 12*, por citar sólo algunos ejemplos.

En referencia a esto, hago alusión a lo que Nicolás Bourriaud advierte respecto a que el arte ya no busca representar utopías sino construir espacios concretos, y “sólo puede definirse como un lugar de importación de métodos y de conceptos, una zona de hibridaciones” (Bourriaud, 2006, 128).

Las poéticas de la acción son las que mejor definen el modo de plantear las estéticas de memoria en la ciudad de Buenos Aires. Si bien se examinaron distintos tipos de acciones, aquellas que prevalecen son las de espíritu combativo ya que la calle ocupa un lugar clave respecto a la evocación de nuestro pasado reciente como el ámbito donde se entrecruzan la militancia y los recursos artísticos.

Asimismo, en este capítulo fue destacada la importancia, por tratarse de un pasado reciente, de la deriva temporal de dicho acontecimiento, que en el plano de las estéticas de la memoria tiene que ver con el destino de las poéticas implementadas, a lo que ocurre con ellas. Las mismas deben acompañar el dinamismo de la memoria de un pasado que no deja de pasar. Así, en agosto de 2014, tres nietos recuperaron su identidad sumando ciento dieciséis nietos recuperados; uno de ellos, es Guido, nieto de Estela Carlotto. A mi juicio, esta vertiginosidad impide asir el pasado en una

²⁸⁷ Cfr. (Danto, 2003).

determinada representación, ya que se encuentra en resignificación permanente; esto debe traducirse en acciones estéticas que acompañen el devenir de la memoria. Así, se requiere que se diseñen estrategias estéticas para difundir y contribuir en la restitución de más nietos, o trabajar en la búsqueda de Julio López, desaparecido hace ocho años, desde *performances* e intervenciones que exhiban su desaparición a la comunidad.

A menos de un año para que se cumplan los 40 años del golpe, fecha decisiva, ya que el transcurso de cada una de las décadas anteriores generó debates, conmemoraciones, publicaciones, entre otras reacciones, lo deseable es que se mantengan las memorias en tensión, memorias abiertas. Por ello, acuerdo con lo consignado por Adrián Gorelik (2014) sobre la necesidad de que se discuta el futuro de la memoria, no apropiarla desde un único marco político de enunciación, sino que se den debates públicos sobre el destino de de ciertas ruinas de la memoria como reclama Hugo Vezetti (2010). En este sentido, las acciones que involucran poéticas de lo monumental-contramonumental están expuestas a la manipulación política debido a que se trata en su mayoría de iniciativas promovidas y financiadas por el Estado, lo que explica el riesgo señalado en relación con nuestro pasado reciente a que se de una institucionalización de la memoria y de ciertas memorias.

Para finalizar, quiero retomar el lema de H.I.J.O.S “Si no hay justicia, hay escrache”, en la medida en que, según advertí, ilustra el recorrido de las poéticas de acción que ocuparon un rol decisivo en lo que tiene que ver con transformar el arte en una herramienta de batalla en un contexto histórico que así lo requería. Según fue destacado, con la iniciación de los juicios actuales ya no hay escraches. Sin embargo, es imprescindible que se trabaje para mantener presente el pasado, atendiendo a sus avatares y a sus contextos presentes, como ocurre con el GAC y las acciones que planifican en la actualidad, que ya no aspiran al escrache sino a la elaboración de acciones estéticas que materializan la *ausencia presente* de los desaparecidos.

Cabe entonces introducir a modo de consigna para dar cuenta de este desplazamiento, el lema de la agrupación H.I.J.O.S en la ciudad de México: “Hacer de la memoria un verbo”, afirmación que ilumina el proceder de la conmemoración, siempre en movimiento; la memoria como verbo, supone intentar responder a la pregunta de *cómo* evocar artísticamente nuestro pasado reciente haciendo y desde el presente, pero también, apuntando a que haya respuestas en el futuro. Dicha pregunta permanece incólume.

CONCLUSIÓN

Por tratarse de una investigación teórica aplicada luego al análisis concreto de manifestaciones artísticas, esta tesis planteó esenciales articulaciones entre la primera parte -abocada a la indagación de la irrepresentabilidad de los pasados límites desde el arte y a las transformaciones en la esfera artística que inciden en las formas de memoria contemporáneas- y la segunda parte, donde se examina el impacto de los mencionados tópicos en el tratamiento específico de acciones que evocan el Holocausto y nuestro pasado reciente.

Así, respecto a la representación estética de acontecimientos límite, resultó decisiva la cuestión del *modo*, es decir, las estrategias con las que enfrentar lo inexpresable. La consideración en el capítulo 2 del *dictum* de Adorno puso de manifiesto el alcance de tal aporía, a la vez que los diversos intentos que al destacarla la contradicen; de allí la interpretación en sentido figurado que esta tesis propone de dicha sentencia, ya que la abrumadora condición del acontecimiento plantea desafíos y necesarias reestructuraciones al concepto “representación”. Al igual que Didi-Huberman (2004) hablaba en referencia a la representación del Holocausto de las imágenes “pese a todo”, se trata de parafrasear esta intención y plantear la representación “pese a todo”.

Por su parte, el análisis de manifestaciones concretas llevado a cabo en la segunda parte, se propuso exponer una nueva vinculación entre la teoría y la práctica, estableciendo giros en la forma de concebir la filosofía; no se trata meramente del análisis de casos concretos sino de la elaboración de un marco crítico de reflexión sobre los pasados límites y el arte. La consideración de las distintas poéticas expuso en qué medida cada una tiene sus aspectos reivindicables y aquellos que resultan problemáticos. También mostró el peligro de fosilizar e institucionalizar la memoria, como ocurre con las formas que abordan la monumentalidad, aun cuando lo hagan desde estéticas antimonumentales. Estas formas, o bien porque resultan efímeras, como muchas poéticas de la acción y de la ausencia que al ser performáticas, no están disponibles en el tiempo, o bien plantean consignas indescifrables para quienes no están al tanto del gesto, lo que las vuelve herméticas y poco accesibles: instalándose la paradoja de que surgieron para contrarrestar la ineficaz invisibilidad de los monumentos canónicos y, por distintas razones, terminan adoleciendo de lo mismo que combatían.

Como se advirtió, tal necesidad de producir desplazamientos semánticos en torno al concepto de obra de arte se presenta con el concepto de monumento, el cual es reemplazado por el de contramonumento, antimonumento, monumento negativo, *Denkezeichen* dando cuenta de la incomodidad que existe respecto al término. Monumento móvil, monumento de papel, palabras que exponen la demanda de establecer una distinción, una diferencia esencial respecto a los monumentos tradicionales, a la vez que indican otro dinamismo.

Asimismo, el conceptualismo de ciertas propuestas se inscribió en lo que fue destacado en el capítulo 1 respecto al giro que experimentó el arte. El examen de dichas transformaciones, a la vez que la consideración de ciertos diagnósticos respecto al modo de ser del arte contemporáneo, arroja luz sobre las problemáticas de las formas de memoria actuales, debido a que ofrecen un marco con el que leerlas.

Si bien se destacó *que lo irrepresentable puede desafiarse desde prácticas artísticas concretas*, también se advirtió *que fue imperioso cambiar la forma de concebir la representación en el arte y que las acciones artísticas dan cuenta de esta transformación resultando en distintos sentidos contramonumentales*, y por ello, los aspectos considerados en el capítulo 1 respecto a la obsolescencia de la idea de obra en sentido tradicional, así como el concepto de “artista” y de “público”, inciden de un modo determinante en estas prácticas memoriales contramonumentales. Por lo mismo, la indagación de lo que el arte deba ser después de todas estas transformaciones lo enfrentó a una nueva conformación, atravesada por la hibridez, la fusión de técnicas y la transdiscipliniedad, “el arte está fuera de sí”, lo que explica por un lado, que gestos como las baldosas de los distintos barrios de Buenos Aires (4.3 d), los escraches (4.3 c), las piedras con las que tropezarse *Stolpersteine* (3.5 b), o los avisos del diario *Página 12* (4.2 c) sean considerados “arte”, a la vez que por otro lado, esta ausencia de límites, esta indiscernibilidad hace que la pregunta ¿esto es arte?, ¿por qué esto es arte? emerja con insistencia tanto en los realizadores como en los destinatarios. Cada gesto, parece negar la pertinencia de la pregunta por el arte, pero a la vez, esboza con su estética una posible respuesta a dicha pregunta de la cual el gesto es su cristalización.

El criterio holista es el que resulta obsoleto, ya no pueden reivindicarse una teoría, paradigma de lo considerado artístico; por tal razón, tampoco un monumento que agote y hable del pasado de un modo totalizante, sino que es posible destacar la

constelación de formas posibles, “pequeñas memorias” (Boltanski), intersticios (Bourriaud) con los que desafiar lo irrepresentable.

Los artistas aquí presentados trabajaron con la pregunta por el arte como norte, la indagaron en forma permanente y lo mismo ocurre con la irrepresentabilidad, todo el tiempo se la plantea desde una interpretación determinada del *dictum*, desde una idea de lo que el arte pueda ser: ontologías del arte; tal pluralidad no es una contradicción en los términos sino una nueva dimensión del pensamiento filosófico.

Los diagnósticos indagados respecto al presente del arte ofrecen una clave teórica con la que leer las manifestaciones que se analizan en la segunda parte y el pensamiento filosófico es permite establecer una autocrítica del arte de la memoria.

Así como la vanguardia fue un punto de inflexión para el arte post Holocausto en la medida en que se impugnaron los procedimientos monumentales en un eco de la impugnación que las vanguardias llevaron a cabo con la idea de obra, en el pasado reciente, el legado vanguardista tiene que ver con los procedimientos, la exploración de los medios artísticos; el arte es acción de protesta, un escrache, una bomba de pintura son gestos artísticos atravesados por la política donde se recalca el registro performático de poner el cuerpo. En el caso argentino, el entrelazamiento entre arte y política es esencial y lo es también la indistinción entre lo artístico, su impureza e hibridez. Ni la politización del arte ni la estetización de la política, sino “artivismo” como lo llama Anne Taylor (2012), reparando en la necesidad de encontrar un nuevo nombre para una nueva realidad.

Esta tesis ha subrayado en qué medida en los dos ejes temáticos que la vertebran, por un lado, el arte y, por otro, los pasados límites -el Holocausto y el pasado reciente argentino en este caso-, prevalece un pensamiento fuertemente dicotómico: Muerte del arte o resurrección, posibilidad o imposibilidad del arte después de Auschwitz, en relación con las estéticas de memoria, conmemoración o pedagogía. Resulta imperioso, a mi juicio, desandar tales oposiciones.

Respecto a lo irrepresentable, en particular del Holocausto, se subraya que tal imposibilidad plantea el cuestionamiento filosófico de los límites (Buchenhorst), y la escenificación permanente de los cuestionamientos. Prevalece la imposibilidad y su contrario en simultáneo, estableciendo una paradoja como fue indicado por Lang (2007).

Asimismo, la exploración de la memoria como concepto al que el arte remite, permitió destacar la importancia de las dimensiones de la temporalidad a la vez que los inexorables mecanismos de mediación, las poéticas involucradas en todo hacer memoria, y en qué medida el presente de la memoria debe atender al aspecto transgeneracional.

Por su parte, los interrogantes consignados en cada capítulo de esta tesis acechan el problema de investigación, por lo que urge retomarlos y reanalizarlos en forma permanente. Sobre todo porque la mayoría pueden ser respondidos considerando sus opuestos, y también porque el dinamismo de la memoria se encuentra atravesado por una configuración temporal que está en permanente metamorfosis.

Respecto al espacio público como soporte para la memoria, se hizo hincapié en la necesidad de que haya alternativas plurales de rememoración artística; en relación con las poéticas de lo monumental contramonumental tal necesidad incide en propuestas como el Museo Judío, o el Monumento a los judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial, en Berlín, así como el Parque de la Memoria, o las decisiones que se toman respecto al destino de la ESMA, en Buenos Aires; se requiere que propongan políticas museísticas y curatoriales novedosas, que logren persuadir a los destinatarios. Asimismo, es preciso que haya otro tipo de gestos tales como los analizados en las poéticas de la acción y de la ausencia en ambas ciudades, gestos itinerantes, acciones en plural que planteen la memoria en construcción.

Cabe consignar que en Berlín, a diferencia de lo que ocurre en Buenos Aires, donde lo político “artista” ocupa un rol fundamental, prevalecen las discusiones sobre lo monumental, y que dada la dimensión temporal que separa el Holocausto, los debates públicos que tuvieron lugar, fueron una pieza importante. De todos modos, el peligro de sepultar el pasado en múltiples proyectos memoriales, la desconfianza que despierta la obsesión conmemorativa, es una amenaza real y actual que acecha a las sociedades contemporáneas.

Esta tesis hizo hincapié en la textura de ambas ciudades como palimpsestos. Por eso, resulta interesante la advertencia que tiene que ver con evitar “llenar el vacío” de la presencia del pasado en Berlín y en Buenos Aires, evitando la saturación y banalización de la memoria, según fue apuntado en el capítulo 3. Propuestas como las proyecciones de Shimon Attie (3.4 b) plantean la conmemoración como una acción evanescente y efímera. Asimismo, la intervención sonora *Mayo. Los sonidos de la plaza* expone las

distintas capas de pasado que hay en los espacios públicos, y exhibe que no es posible arrogarse una determinada dirección o exégesis.

Por otra parte, en relación con nuestro pasado reciente, la reflexión acerca de la tipicidad de la desaparición como concepto permite abordar lo inenarrable del pasado. La fusión entre lo desaparecido y la representación, como representación de una ausencia, adquiere un lugar determinante. En esta dirección, cabe destacar la propuesta de Horst Hoheisel de que el verdadero monumento sea el río de la Plata.

A diferencia del Holocausto, la cercanía temporal del pasado “reciente” argentino hace que haya procesos de elaboración y rememoración que aún se están llevando a cabo; la dimensión combativa del arte activista fue fundamental en relación con las poéticas que se propusieron, donde la coyuntura política y social marcó el *tempo* de las estrategias poéticas. Y en los últimos años hubo desplazamientos proponiéndose estéticas de memoria que no apuntan a la denuncia sino a la conmemoración. En este sentido, como fue subrayado en el capítulo 4, las políticas del Estado en términos de conmemoración precipitaron procesos cuyos debates y discusiones deberían mantenerse en el tiempo, debido precisamente a la cercanía temporal con el acontecimiento. En este caso, la obsesión conmemorativa se visualiza en el rol del Estado en los últimos años con todas las recuperaciones e inauguraciones que se llevaron a cabo. Según fue advertido por Vezetti (2010) y por Gorelik (2014) prevalece la ausencia de debates públicos²⁸⁸ respecto al futuro de estos lugares de memoria y a las estrategias con las que conmemorar el pasado.

A este respecto, retomo la indagación del film *Tabula rasa* (4.1) de Jonathan Perel en donde el director registra una demolición en el predio de la ESMA en 2012. Dicha demolición fue realizada con el objetivo de hacer lugar para el emplazamiento del Museo de Malvinas, inaugurado el 2 de junio de 2014, ubicado en el Espacio para la Memoria y Derechos Humanos. Se trata de un edificio moderno construido respetando las características de los museos modernos, interactivos y educativos. Cabe consignar que no hubo debates que precedieran su acelerado emplazamiento, tampoco un concurso de ideas, se trata de poéticas monumentales atravesadas por políticas de Estado que se empeñan en “llenar el vacío”, desde formas monumentales y pedagógicas en sentido canónico.

²⁸⁸ Asimismo, deben incorporarse y retomarse aspectos vinculados a otras esferas del pasado reciente, tales como la lucha armada, la figura del exilio, entre otros tópicos.

Esta situación pone de manifiesto que los cambiantes contextos histórico-políticos y las políticas de la memoria pueden conducir a una resematización de los acontecimientos. Estos procesos llevan a que lo recordado pueda ser instrumentado para la autolegitimación sesgada y para ofrecer una visión del pasado que en vez de abrirnos a lo recordado a través de la experiencia estética, conduzca a un *canon* oficial que no pueda ser revisado. En este sentido, el riesgo de manipulación de la memoria de los pasados traumáticos acecha en forma implacable a las poéticas promovidas por el Estado.

Por otra parte, es importante evitar la banalización de la memoria, ya que muchas ciudades fagocitan la memoria a través del denominado “turismo de memoria”, y también es necesario apuntar, por un lado, a la instauración de estrategias curatoriales que se quiten el lastre monumental canónico en pos de generar y proponer acontecimientos estéticos en los destinatarios. Por otro lado, se subraya la necesidad de que haya otras poéticas de la acción, de la ausencia, que tematizen la contramonumentalidad desde recursos performáticos, efímeros, descentralizados. Unas y otras plantean aciertos y también dificultades, pero lo que resulta fundamental es garantizar una mirada aguda, una memoria crítica según la tipificación de Robin (2012), y también, garantizar un futuro para la memoria, esto es: proponer ejercicios que no agoten el pasado sino que, amarrados a su presente, deban continuarse, proseguirse, superarse.

En relación con el éxito o fracaso de las formas memoriales y cómo esto está sujeto a lo que ocurre con ellos, considero que la eficacia tiene que ver la transferencia, que los gestos que se propongan den que pensar, que no pasen desapercibidos, que generen adhesión, rechazo, eso expone si son o no *visibles*.

Finalmente, subrayo también, respecto a las poéticas de lo monumental contramonumental, que no culminan con lo que estas tienen para ofrecer desde su inmanencia, sino que la atención debe estar puesta en lo que ocurre con ellas, es decir, en el tipo de *acontecimiento estético de memoria* que despierta en sus destinatarios, de allí el necesario enlace que a mi juicio debe establecerse entre lo conmemorativo y lo pedagógico, afianzando la cuestión interactiva, generando procesos y emociones en los destinatarios.

Los gestos artísticos contemporáneos se inscriben en estas mismas dinámicas relacionales, interactivas. *Bibliotek* (3.4 c) requiere que los destinatarios lo encuentren,

detengan su paso y descubran qué hay detrás de esos anaqueles vacíos, hundidos bajo tierra y sólo perceptibles a través de un vidrio. Gestos como este requieren destinatarios críticos, inquietos, activos. Lo mismo ocurre con los “*Stumbling blocks*” (3.5 c), que además de plantear una memoria descentralizada depositan en los destinatarios una importancia fundamental tratándose de una acción donde los vecinos formaron parte del proceso genealógico que tiene lugar, que interpela y cuestiona en el espacio urbano, al igual que la intervención que Hoheisel junto a Henning Langeheim realizó en la Puerta de Brandeburgo (3.5 a).

Respecto a nuestro pasado reciente, y a la necesidad de que junto a las marcas de memoria monumentales existan formas de memoria itinerantes, se subrayan las acciones en papel realizadas por el GAC (4.3 c), que acentúan las derivas del recuerdo en el presente; se recalcan también gestos de memoria que aluden al presente de la memoria de su pasado, como las intervenciones en el espacio público que buscan volver visible la desaparición de Julio López²⁸⁹.

Resta decir, que para evaluar las estéticas sobre pasados límites hay que pensarlas en su complejidad, en su articulación entre los aspectos rescatables y los que no lo son y que esas obras no pueden pensarse por afuera de una historia del arte y por afuera del problema de la representación, por afuera de una filosofía del arte.

De la historia del arte, porque se trata de reconocer los cambios en el estatuto del artefacto artístico, el impacto de las vanguardias históricas en el arte posterior. El problema de la representación que atraviesa el *dictum* de lo irrepresentable, en la medida en que representar es brindar elementos con los que acceder a una metáfora, a una aproximación a lo representado, el cual, se muestra esquivo, inasible, pero “a pesar de todo”, *representable*. Pensar la representación como la acción de representar que involucra, sujetos, subjetividades, mediaciones, poéticas. A su vez, fue preciso pensar filosóficamente en el arte, para determinar el alcance de las poéticas de la memoria. La filosofía permitió exponer en qué medida formular interrogantes, destacarlos, es un *modo* de pensamiento afirmativo y asertórico en el modo interrogativo.

El arte es memoria, la memoria es arte. Las poéticas son los recursos de los que se sirve el arte para evocar el pasado. La poética alude al *cómo* de la representación, a

²⁸⁹ Entre los artistas contemporáneos que en los últimos años propusieron intervenciones sobre la desaparición de Julio López se destaca: Pablo Russo, Hugo Vidal, Lucas Di Pascuales, Juan Carlos Romero, Javier del Olmo, Leo Ramos junto a H.I.J.O.S, el colectivo Siempre, entre otros.

las decisiones que se toman; la acción, la ausencia, la contramonumentalidad son *locus* posibles desde donde abordar el pasado.

Finalmente, en relación con la posibilidad de acceder a pasados considerados límites a través de reconstrucciones, aproximaciones, se advierte que esta tesis hizo hincapié en lo formulado en el epígrafe, que pertenece a Robert Bresson (1997) a saber: que *poner el pasado en presente, es magia del presente*. No obstante, cabe consignar que resulta inexorable que las poéticas que se propongan tengan en cuenta que habrá otros presentes para ese pasado, nuevos interrogantes, nuevos desafíos.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre Estética

ADORNO, Theodor (1992), *Teoría Estética*, Madrid, Taurus.

ALBARRÁN, Diego Juan (2011), “Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: Génesis de un paradigma”, Documento 266, París-Madrid, Madrid- León, (Formato electrónico: <http://es.scribd.com/doc/67470467/Albarran-Esplendor-y-Ruina-de-Un-Paradigma>).

ALCARAZ, María José (2005), “Los indiscernibles y sus críticos”, en: AAVV., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Visor, pp. 73-92.

ALLIEZ, Eric (2006), “Capitalismo, esquizofrenia y consenso de la estética relacional”, en: *Nómadas*, 25, Universidad Central Colombia, pp. 178-183.

ALMELA, Ramón (2004), “El regreso de la belleza”, en: Revista *Observaciones filosóficas*, N° 5, Universidad Complutense de Madrid, (Formato electrónico: www.observacionesfilosoficas.net).

AUERBACH, Eric (1993), *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

BADIOU, Alan (2004), “Quince tesis sobre el arte contemporáneo”, en: Revista *Ramona*, n° 41, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).

BAUDRILLARD, Jean (2007), *El complot del arte*, Buenos Aires, Amorrortu.

BAUMAN, Zygmunt (1999), *La globalización. Consecuencias humanas*, 1999, FCE, Buenos Aires.

———, (2000), *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, FCE.

———, (2007), *Arte ¿líquido?*, Madrid, Sequitur.

BECKER, Howard (2008), *Los mundos del arte*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

BENJAMIN, Walter (1994), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en: *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta, pp. 15-57.

———, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en: *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, pp. 43-62.

BISHOP, Claire (2004), “Antagonism and Relational Aesthetics”, en: Revista *October*, N° 110, Nueva York, pp. 51-79.

BODEI, Remo (1998), *La forma de lo bello*, Madrid, Visor.

- BOURRIAUD, Nicolás (2004), *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , (2009 a), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , (2009b), *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, Cendeac.
- BOURDIEU, Pierre (2010), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BOZAL, Valeriano (ed.) (2000), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Barcelona, La Balsa de la Medusa. Volumen 1 y 2.
- BÜRGER, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- BYRNE, David (2011), *Diario de bicicleta*, Buenos Aires, Sudamericana.
- CARRIER, David (1995), “Gombrich and Danto of defining art?”, en: *Journal of Aesthetics and criticism*, n°54.
- CHATEAU, Dominique (2005), “Arthur Danto: filosofía del arte, filosofía en el arte”, en: AAVV, *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Visor, pp. 41-56.
- CLARK, T. J (2002), “Modernismo, posmodernismo y vapor”, en: Revista *Mil palabras*, n° 4, pp. 47-62.
- COSTA, Flavia (2009), “De qué hablamos cuando hablamos de “arte relacional”: de la forma rebelde a las ecologías relacionales”, en: Revista *Ramona*, N° 88, pp. 9-17.
- DANTO, Arthur (1964), “The artworld”, en: *Journal of Philosophy*, vol. 61, N° 19, pp. 571-584.
- , (1995), “El fin del arte”, en: Revista *El paseante*, N° 22-23.
- , (2000), *Más allá de la caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Barcelona, Akal.
- , (2002), *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós.
- , (2003), *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.
- , (2005), *El abuso de la belleza*, Buenos Aires, Paidós.
- , (2006), “Kallifobia en el arte contemporáneo. O ¿qué le sucedió a la belleza?”, en: Revista *Ramona*, n°64, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2007), *Unnatural wonders. Essays from the gap between art and life*, New York, Columbia University Press.

- , (2011), *Andy Warhol*, Madrid, Paidós.
- , (2013), *Qué es el arte*, Buenos Aires, Paidós.
- DAVIS, Steven (1991), *Definitions of art*, Ithaca, Cornell University Press.
- DE MICHELI, Mario (1995), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- DICKIE, George (2005), *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós.
- ECO, Umberto (2010), *Una historia de la belleza*, Barcelona, Debolsillo.
- , (1979), *La obra abierta*, Barcelona, Ariel.
- , (1998), *La definición del arte*, Madrid, Visor.
- EXPÓSITO, Marcelo (2009), “Lecciones de historia. Walter Benjamin productivista” trabajo presentado en: *Coloquio El arte en diálogo con las transformaciones sociales y culturales y sociales del mundo contemporáneo*, Trienal de Arte, Santiago de Chile.
- , (2009), “Lecciones de historia. El arte entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento”, en: *VII Simposio internacional de Teoría sobre arte contemporáneo*, México.
- FERNÁNDEZ VEGA, José (2000), “Arte y política desde una perspectiva filosófica: del rechazo tradicional a la indiferencia poshistórica”, en: *Actas de las IV Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp.603-618.
- , (2001), “Plácidos domingos: la política del fin del arte”, en: *Revista Ramona*, n°19-20, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2005), “La belleza ya no es lo que era”, en: *Revista Ñ*, Buenos Aires, N° 76, pp. 6-11.
- , (2006), *Lo contrario de la infelicidad*, Buenos Aires, Prometeo.
- , (2006), “Hegel (a quien Ramona encontró una vez) asegura que el arte se convertirá en filosofía”, en: *Revista Ramona*, N° 61, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2011), *Lugar a dudas. Cultura y política en la Argentina*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- FERRARI, León (2005), *Prosa política*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- FOSTER, Hal (2001), *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.

- , (2003), “Funeral para un cadáver equivocado”, en: Revista *Milpalabras* N° 5, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.revistaotraparte.com).
- , (2005), “Arte festivo”, en: Revista *Otraparte* N° 6, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.revistaotraparte.com).
- , (2008), *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- GADAMER, H. G. (1990), “¿El fin del arte?” en: *La herencia de Europa*, Península, Barcelona.
- , (1991), *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- , (1998), *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós.
- , (1996), *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Tecnos.
- , (2001), *Los límites del lenguaje*, Ficha de cátedra de Estética, traducida por Laura Carugati, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- , (2003), *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós.
- GILLIK, Liam, (2006), *Contingent Factors: A Response to Claire Bishop’s “Antagonism and Relational Aesthetics”*, en: *Revista October*, N° 115, Nueva York, pp. 95–10.
- GIUNTA, Andrea (2009), *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , (2011), *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GOMBRICH, E. H. (1999), “Un alegato a favor del pluralismo”, en: *Ideales e ídolos*, Madrid, Debate, pp. 184-204.
- , (2010), *La historia del arte*, Londres, Phaidon.
- GOODMAN, Nelson (1990), *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor.
- GREENBERG, Clement (2002), *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Madrid, Paidós.
- , (2006), *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela.
- GUASCH, Anna María (1997), *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Del Serbal.
- , (2008), “La belleza entre lo político, lo ético y lo cultural. El retorno de la belleza según Danto”, en: *Revista d’Art*, N° 6-7, Barcelona, pp. 327-344.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A. (2006), “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”, en: *Revista Observaciones filosóficas*, N° 2, Universidad Complutense de Madrid, (Formato electrónico: www.observacionesfilosoficas.net).

- HICKEY, Dave (1995), *The invisible dragon. Four essays on beauty*, Lon Angeles, Art Issues Press.
- HOBBSAWM, Eric (1999), *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- HOLMES, Brian (2007), “La performance especulativa. Los futuros financieros del arte”, *Instituto Europeo para políticas culturales progresivas*, (Formato electrónico: eipcp.net/transversal/0507/holmes/es).
- HUYSEN, Andreas (2010), *Modernismo después de la Posmodernidad*, Buenos Aires, Gedisa.
- JAMESON, Fredric; HABERMAS, Jürgen, y otros (1998), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- JAMESON, Fredric (1995), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- , (1999), *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial.
- JAQUES PI, Jéssica (2005), “Reflexión y experiencia artística: el camino hacia la intersubjetividad artística”, en: AAVV., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Visor, pp. 257-274.
- JARQUE, Vicente (2005), “Danto, Adorno, Hegel: El arte como cosa del presente”, en: AAVV, *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Visor, pp. 119-145.
- JAUSS, Hans Robert (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- , (2002), *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós.
- JIMÉNEZ, Marc (1999), *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Idea Books.
- , (2010), *La querella del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Amorrortu.
- JIMÉNEZ, José (2010), *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza.
- KOSUTH, Joseph (1969), “El arte después de la filosofía”.
- KRAUSS, Rosalind (1985), “La escultura del campo expandido”, en: AAVV, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- , (1996), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza.
- LADAGGA, Reinaldo (2006), *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- , (2010), *Estética de laboratorio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- LANG, Berel (1984), *The death of art*, Nueva York, Haven Publishers.
- LIPPARD, Lucy (2004), *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1972 a 1976*, Akal, Madrid.
- LUCIE-SMITH, Edward (1979), *Movimientos en el arte desde 1945*, Buenos Aires, Emecé.
- MELENDO, María José, HAKIM, Patricia (2011), “El arte después de su fin. Reflexiones acerca de experiencias artísticas autorreflexivas en el escenario contemporáneo”, en: Revista *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, CEAPEDI, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, N° 2, diciembre, (Formato electrónico: www.ceapedi.com.ar/otroslogos).
- MICHAUD, Ives (1997), *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF.
- , (2002), *El juicio estético*, Barcelona, Idea Books.
- , (2007a), *El arte en estado gaseoso*, México, FCE.
- , (2007b), “Arte, trasgresión y excesos hoy”, en: *UNIA. Arte y pensamiento*, Universidad Internacional de Andalucía, (Formato electrónico: www.ayp.unia.es).
- , (2009), “Filosofía del arte y estética”, en: Publicación del Master en Estética y Teoría del arte contemporáneo, *Disturbis*, N° 7, Barcelona, (Formato electrónico: www.disturbis.net).
- MICHELL, Jorge (2010), “Hipótesis para un arte posthistórico: acto performativo, flujo y sentido”, en: Revista *Observaciones filosóficas*, N° 11, Universidad Complutense de Madrid.
- OLIVERAS, Elena (2005), *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel.
- , (ed.) (2008), *Cuestiones de arte contemporáneo*, Buenos Aires, Emecé.
- , (ed.) (2013), *Estéticas de lo extremo*, Buenos Aires, Emecé.
- Olmo, Santiago (2002), “El cambio de paradigma del paisaje urbano”, en: Revista *Lápiz*, n° 176, Madrid, pp. 36-53.
- PAREYSON, L. (1988), *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor.
- PINEDA REPIZZO (2011), “Terapia a la pregunta filosófica ¿qué es el arte?”, en: Revista *Calle 14*, Volumen 5, n° 7, Facultad de Artes, Universidad Distrital, Colombia. (Formato electrónico: <http://200.69.103.48/comunidad/grupos/calle14/>).
- PLATÓN (1996), “Ión”, “Hipias Mayor” en: *Diálogos México*, Porrúa, pp. 95-104 y 229-247.

- POE, E. Alan (1997), “Método de composición” en: *Obras completas*, Buenos Aires, Claridad, pp. 727-738.
- PRESAS, Mario (1997), *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- , (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- RIBALA, Jorge (2005), “Mediación y construcción de públicos”, en: Revista *Ramona*, N°55, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- SARLO, Beatriz (2009), *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , (2000), *Siete ensayos sobre Benjamin*, Buenos Aires, FCE.
- SCHAEFFER, Jean Marie (2012), *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, Buenos Aires, Biblos.
- SCHWARZBÖCK, Silvia (2005), “A propósito del esclavo: el arte contemporáneo y su público” en: Revista *Punto de Vista*, N° 83, Buenos Aires, pp. 1-6.
- SONTAG, Susan (2002), “An argument about beauty”, en: *Daedalus Journal of American Academy of Arts and Sciences*, Fall, pp. 21-26.
- SMITH, Terry (2012), *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SOLANAS, Piedad, (2004), “Lo real como copia múltiple”, en: Revista *Lápiz*, N° 195, Madrid, pp. 36-45.
- TAYLOR, Diana (2012), *Performance*, Buenos Aires, Asunto impreso.
- THORNTON, Sarah (2008), *Seven days in the art world*, New York, Norton.
- TILGHMAN, B.R. (2005), *Pero ¿esto es arte?*, Universitat de Valencia.
- TROS DE ILARDUYA, Sofía (2001), “La postsublimidad”, en: Revista *Lápiz*, N° 163, Madrid, pp. 15-21.
- VATTIMO, Gianni (1986), *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa.
- , (2006), “Arte ya sabes que la verdad te hace mal”, en: Revista *Ramona*, N° 61, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- VILAR, Gerard (2005a), *Las razones del arte*, Madrid, La balsa de la Medusa.
- , (2005b), “Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de A. Danto”, en: AAVV., *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Visor, pp. 185-208.
- VIRILIO, Paul (1998), *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama.
- WAJCMAN, Gérard (2001), *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu.

WELLMER, A; GÓMEZ, V (1994), *Teoría crítica y teoría estética*, Valencia, Universidad de Valencia.

Bibliografía sobre la representación de pasados límites

AAVV (2002), *Situaciones. Mesa de escrache popular*, Buenos Aires, Mano a mano.

AAVV (2000), *Escultura y memoria*, Buenos Aires, Eudeba.

AAVV (2006), *Treinta ejercicios de memoria. A treinta años del Golpe*, Buenos Aires, Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología de la Nación.

AAVV (2009a), *Memorias en la ciudad. Señales del Terrorismo de Estado en Buenos Aires*, realizado por Memoria Abierta Buenos Aires, Eudeba.

AAVV (2009b), *Arquitectura y memoria*, realizado por Memoria Abierta Buenos Aires, Eudeba.

AAVV (2009c), *GAC. Pensamientos, prácticas, acciones*, Buenos Aires, Tinta Limón.

AAVV (2010), *Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado. Parque de la memoria*, Buenos Aires, Latingráfica.

ADORNO, Theodor (1975), *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid.

———, (1975), *Mínima moralía*, Caracas, Monte Avila.

———, (1993), “La educación después de Auschwitz”, en: Revista *Delito y sociedad*, N° 3, pp. 39-53.

ACTIS, Munú ET AL (2006), *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres en la ESMA*, Buenos Aires, Altamira.

AGAMBEN, Giorgio (2002), *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos.

AMADO, Ana y DOMINGUEZ, Nora (2004), *Lazos de familia*, Buenos Aires, Paidós.

AMIGO CERISOLA, Roberto (1991), “La Plaza de Mayo, Plaza de las Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano”, en: AA.VV., *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, pp. 89-99.

———, (2008), “Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos”, en: Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.) (2008), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 203-252.

ALONSO, Luciano (2013), “Monumentalidad, acción contenciosa y normalización en el movimiento argentino por los derechos humanos. Tendencias generales y casos locales”, en: Bresciano, Juan Andrés (comp.), *La memoria histórica y sus*

configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, pp. 409-441.

ARFUCH, Leonor (2000), “Arte, memoria y archivo” en: Revista *Punto de vista*, N° 68, pp. 34-37.

———, (comp.) (2002), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo.

———, (2006), “Las construcciones del recuerdo”, en: Revista *Puentes*, La Plata, N° 18, pp. 58-63.

———, (2008), “Arte, memoria y experiencia: políticas de lo real”, en: Arfuch, Leonor; Catanzaro, Gisela (comps.), *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 111-127.

ARFUCH, Leonor; CATANZARO, Gisela (2008), “Introducción”, en: Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela (comps.), *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 9-15.

ATTIE, Shimon (1994), *The writings on the wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter*, Heidelberg, Braus.

AUSTER, Paul (1994), *La invención de la soledad*, Barcelona, Anagrama.

BAER, Ulrich (2000), “To give Memory a place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition” en: *Revista Representations*, N° 69, pp. 38-62.

BAL, M.; CREWE, J.; SPITZER, L. (1999), *Acts of memory. Cultural recall in the present*, Hanover, University Press of New England.

BARRET DUCROCQ, F. (comp.), (2002), *¿Por qué recordar?*, Barcelona, Granica.

BARTHES, Roland, (2006), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.

BATTITI, Florencia, (2001), “Proceso de retrospectiva nacional”, en: Revista *Ramona*, N° 9-10, Dossier sobre el Parque de la Memoria, Buenos Aires (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).

———, (2003), “El arte tiene la palabra” en: Revista *Puentes*, N° 9, La Plata, pp. 56-59.

———, (2007), “Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la postdictadura”, en: Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph, *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*, Buenos Aires, Gorla, pp. 309-320.

———, (2010), “El arte en las paradojas de la representación”, en: *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, N° 41, Buenos Aires, Universidad de Palermo, edición digital.

BAUDRILLARD, Jean; NOUVEL, Jean (2001), *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, Buenos Aires, FCE.

BELAY, Raynald, BRACAMONTE, Jorge, DREGREGORI, Carlos y JOINVILLE VACHER, Jean, (edits.) (2004), *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*, Perú, Instituto de Estudios Peruanos.

BENJAMIN, Andrews (1997), *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism*, Londres y Nueva York, Routledge.

———, (2000), *Architectural Philosophy*, Londres, The Athlone Press.

BENJAMIN, Walter (1973), “Experiencia y pobreza”, en: *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid.

———, (1991), *Para una crítica de la violencia*, Madrid, Taurus.

BENTIVEGNA, Antonio (2008), “La estética de los nuevos monumentos. Estrategias de desvíos, injertos y palimpsestos sociales” en: Revista *Observaciones Filosóficas*, Universidad Complutense de Madrid, N° 6, (Formato electrónico: www.observacionesfilosoficas.net).

BERGMAN-CARTON, Janis (2001), “Christian Boltanski’s Dernières Années”, en: *History and Memory*, Vol. 13, pp. 3-18.

BIALAKOWSKY, Alejandro (2008), “Narrativas contemporáneas en instalaciones artísticas y *performances*: identidad, espacio y cuerpo”, en: Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela, (comps.), *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 165-183.

BODEI, Remo (1998), *Libro de la memoria y de la esperanza*, Buenos Aires, Losada.

BOURDIEU, Pierre (2003), *Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba, Aurelia.

BRAUER, Daniel; CRUZ, Manuel (comps.) (2005), *La comprensión del pasado. Escritos sobre Filosofía de la Historia*, Barcelona, Herder.

BRAUER, Daniel, “La textura del recuerdo. La relación entre memoria y narrativa histórica: reflexiones en torno a la Shoá”, s/d.

———, (2007), “El arte como memoria. Reflexiones acerca de la dimensión histórica de la obra de arte” en: Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (eds.), *Políticas de la memoria*, Buenos Aires, Gorla, pp. 261-275.

BRESCIANO, Juan Andrés (comp.) (2013), *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur.

BRESSON, Robert (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora Ediciones.

- BRODSKY, Marcelo (2001) “Génesis y evolución de una idea”, en: Revista *Ramona*, N° 9-10, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2001), “Silencios ruidosos. Christian Boltanski” en: Revista *Ramona*, N° 19-20, Buenos Aires (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2001), *Buena memoria. Un ensayo fotográfico*, Buenos Aires, La Marca.
- , (2004), “Dossier sobre el Museo de la memoria”, en: Revista *Ramona*, N° 42, Buenos Aires (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (comp.) (2005), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, La Marca.
- BRUZZONE, Gustavo (2000), “Dossier Escraches H.I.J.O.S y Blaquier”, en: Revista *Ramona*, N° 5, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2001), “La obra de Boltanski ya realizada por Página 12”, en: Revista *Ramona*, N° 19-20, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- BUCHENHORST, Ralph “Adorno, Auschwitz, Arte. Reflexiones acerca de un veredicto”, s/d.
- , (2003), “¿Qué forma tiene la memoria consensuable? Sobre el intento de Ilustración del genocidio” en: Actas del Centro Argentino de Investigaciones de Arte, CAIA, Buenos Aires, Septiembre, pp. 527-540.
- , (2007a), “Testigos, científicos, artistas ¿Cómo crear una foto de la memoria del terror?” en: Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires, Gorla, pp. 23 1-246.
- , (2007b), “La memoria procedimental. Los múltiples discursos sobre la Shoá” en: Revista *Nuestra Memoria*, Fundación Memoria del Holocausto, N° 28, Buenos Aires, pp. 61-72.
- BURUCÚA, José Emilio (2001), “Después del Holocausto ¿qué?”, en: Revista *Ramona*, N° 24 y N°25, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2004), “El kitsch proyectado sobre la muerte. Polémica Nicola Constantino”, en: Revista *Ramona*, n° 46, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2006), *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*, Buenos Aires, Biblos.
- BURUCÚA, José, KWIATKOWSKI, Nicolás (2009), “Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones”, en: Mudrovcic, María Inés (ed.), *Pasados en conflicto*, Buenos Aires, Prometeo.

- BUTNIK, Gustavo (1993), “Desapariciones forzadas/resurrecciones”, en: AA.VV., *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA, pp. 236-255.
- CALVEIRO, Pilar (2006), *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires, Norma.
- , (2007), “Puentes de la memoria: Terrorismo de Estado, sociedad y militancia” en: *Lucha Armada*, año 1, N° 1, Buenos Aires, pp. 71-77.
- CAMPHAUSEN, Gabriele (2010), “Lugares de memoria en Berlín”, en: Birle, Peter; Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Obra Completa, pp.75-83.
- CAPARRÓS, Martín (2008), *A quien corresponda*, Barcelona, Anagrama.
- CASANGNA, Mercedes (coord.) (2004), *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, Fundación ArteBa.
- CONTE, Gonzalo (2012), “Densidad y fragmentación de la memoria en la ciudad de Buenos Aires”, en: Huffschmid, Anne y Durán, Valeria (eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*, Buenos Aires, Trilce, pp. 63-80.
- CRANE, Susan (1997), “Memory, Distortion, and History in the Museum”, en: *History and theory*, n° 4, Wesleyan University, pp. 44-63.
- , (2000), *Museums and Memory*, Standford, Standford University Press.
- CRENZEL, Emilio (2007), “El exterminio como desafío a la memoria y la transmisión”, en: Revista *Nuestra Memoria*, Fundación Memoria del Holocausto, N° 28, Buenos Aires, pp. 165-172.
- , (2010), “Introducción”, en: Crenzel, Emilio (coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Biblos, Buenos Aires, pp. 11-23.
- CRUZ, Manuel (2007), *Cómo hacer cosas con recuerdos*, Buenos Aires, Katz.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (1993), *Historia del presente*, España, Ediciones de la Universidad Complutense.
- , (comp.) (1998), *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons.
- , (2008), *La odisea de la memoria*, Madrid, Alianza.
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2001), *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Al Margen.

———, (2009), “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina”, en: Feld, Claudia; Sties Mor, Jessica (comps.), *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, pp. 337-361.

DEKOVEN EZRAHI, Sidra (1996), “Representing Auschwitz”, en: revista *History & Memory*, Vol. 7, N° 2, pp. 121-154.

———, (2007), “‘La tumba en el aire’: metáforas indefinidas en la poesía posterior al Holocausto”, en: Friedlander, Saúl (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes pp. 387-414.

DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2006), “Los chicos crecen. La generación de los hijos y el cine de la posdictadura”, en: Macón, Cecilia, (comp.) (2006), *Trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Ladosur, pp. 100-117.

DÍAZ, Diego (2002), “El mapa de la memoria” en: revista *Puentes*, N° 7, julio, pp. 34-39.

DI CORI, Paola (2002), “La memoria pública del Terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires” en: Arfuch, Leonor (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Prometeo, Buenos Aires.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.

DÍEZ FISHER, Agustín (2010), “La ciudad vivida”, en: Revista *Afuera*, n° 8, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.revistaafuera.com).

DILLON, Marta (2001), “Del escrache como una de las bellas artes”, en: Revista *Ramona*, n° 15, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).

DOLFF- BONEKÄMPER, Gabi (2010), “Topografías del recuerdo y topografías de memoria”, en: Birle, Peter, Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Obra Completa, pp. 27-37.

DURÁN, Valeria (2008), “Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales”, en: Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela (comps.), *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 129-143.

———, (2012), “La vecindad del horror. Pasado y presente en el entorno de los (ex)centros clandestinos de detención”, en: Huffschmid, Anne y Durán, Valeria (eds.),

Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa, Buenos Aires, Trilce, pp. 293-304.

DUSSEL, Inés (2001), “La transmisión de la historia reciente”, en: Guelerman, Sergio (Comp.), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Buenos Aires, Norma, pp. 67-96.

EISENMAN, Peter (1997), en: Revista *El Croquis*, N° 83, Madrid, p. 151.

———, (2003), *Blurred Zones*, The Monacelli Press, Italia.

FANTONI, Guillermo (2000), “Del Di Tella al Tucumán arde”, en: Revista *Ramona*, n° 3, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).

FEINSTEIN, Stephen (ed.) (2000), *Witness and Legacy. Contemporary art about the Holocaust*, Minnesota, Lerner Publications.

FELD, Claudia (2012), “Las capas memoriales del testimonio. Un análisis sobre los vínculos entre espacio y relatos testimoniales en el Casino de oficiales de la ESMA”, en: Huffschmid, Anne y Durán, Valeria (eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*, Buenos Aires, Trilce, pp. 335-365.

FELDMAN, Yael (2007), “Al fin y al cabo es mi historia. Ideología y psicología en la representación de la Shoá en la literatura israelí”, en: Friedlander, Saúl (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 335-358.

FELSHIN, Nina (1995) “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, Traducción al español del original: “But is it art? The spirit of Art as activism”, Seattle, Bay Press.

Felstiner, John (2007), “Traducir ‘Todesfugue’ de Paul Celan: ritmo y repetición como metáforas”, en: Friedlander, Saúl (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 359-385.

FINKIELKRAUT, Alain (1990), *La memoria vana. Del crimen contra la humanidad*, Barcelona, Anagrama.

———, (2002), *Una voz viene de la otra orilla*, Buenos Aires, Paidós.

FORTUNY, Natalia (2010), “Ante los restos. El espacio de desaparición en las fotos de Juan Travnnik”, en: Revista *Afuera*, N° 8, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.revistaafuera.com).

- FRANCO, Marina y LEVÍN, Florencia (comps.) (2007), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.
- FRANK, Anna (1985), *Diario*, México, Editores Mejicanos Unidos.
- FRIEDLANDER, Saúl (2000), “History, Memory and the Historian: Dilemmas and responsibilities”, en: *New German Critique*, N° 8.
- , (2007), “Introducción”, en: Friedlander, Saúl (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes pp. 21-46.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie (2005), “Después de Auschwitz” en: *Boletín de Estética*, año 1, N° 3, pp. 2-24.
- GARCÍA NAVARRO, Santiago (2008), “El fuego y sus caminos”, en: Longoni, Ana; Bruzzone, Gustavo. (comps.) (2008), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 333-364.
- GELLER, Federico (2001), “Lux Lindner: en el planeta memoria. Parque de la Memoria. Polémica”, en: Revista *Ramona*, n°13, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- GIANERA, Pablo (2004), “Las huellas cuentan la historia”, en: Revista *Puentes*, n° 11, La Plata, pp. 26-33.
- GIANNONI, Virginia (2007), *Poesía diaria. Porque el silencio es mortal*, Buenos Aires, Retina.
- GIUNTA, Andrea (2001), “Chile y Argentina: memorias en turbulencia”, en: Richard, Nelly y Moreriras, Alberto (eds.), *Pensar en la posdictadura*, Santiago, Cuarto Propio, pp. 261-282.
- , (2005), “Cita con la vanguardia. Imaginarios del arte argentino de los sesenta”, en: Oyarzún, Pablo, Richard, Nelly y Zaldívar, Claudia (comps.), *Arte y Política*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, pp. 116-126.
- GONZÁLEZ COBELO, José Luis (1996), “La arquitectura y su doble. Idea y realidad en la obra de Daniel Libeskind”, en: Revista *El croquis*, N° 80, Madrid.
- GORELIK, Adrián (2005), “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”, en: Revista *Punto de Vista*, N° 82, Buenos Aires, pp. 6-12.
- , (2014), “Materiales de la memoria”, en: *Informe Escaleno*, Buenos Aires, Abril, (Formato electrónico: www.informeescaleno.com.ar).

- GRIERSON, Karla (2001), “Palabras que hacen vivir: comentarios sobre el lenguaje en las narraciones de deportación”, en: Dreizik, Pablo (comp.), *La memoria de las cenizas*, Buenos Aires, Patrimonio Histórico, pp.119-33.
- GRYGLEWSKI, Elke (2010), “El memorial y centro educativo de la ‘Casa de la Conferencia Wansee’”, en: Birle, Peter, Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Obra Completa, pp. 181-188.
- GRÜNER, Eduardo (2001), *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma.
- , (2002), *El fin de las pequeñas historias*, Buenos Aires, Paidós.
- , (2008), “La invisibilidad estratégica o la redención política de los vivos. Vilencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones”, en: Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.) (2008), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 285-308.
- Haidu, Peter (2007), “La dialéctica de lo inefable: el lenguaje, el silencio, y los relatos de des-subjetivación”, en: Friedlander, Saúl (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes pp. 415-445.
- HANCEVICH, Malka y SOLER, Lorena (2010), “Sobre lo (im) posible de recordar. La representación de los desaparecidos en el cine (1995-2003)”, en: Crenzel, Emilio (coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Biblos, Buenos Aires, pp. 99-111.
- HESSEL, Stéphane (2011), *Indígnate! Un alegato contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica*, Buenos Aires, Destino.
- HIRSCH, Marianne (2002), *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*, Massachusetts, Harvard University Press.
- HOHEISEL, Horst (2005), “La destrucción de la Puerta de Brandeburgo”, en: Revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 83, pp. 18-22.
- , (2007), “Algunas reflexiones sobre el arte de la memoria y la memoria del arte”, en: Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Horst (eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires, Gorla, pp. 121-124.
- , (2010), “Algunas reflexiones sobre el arte de la memoria y la memoria del arte”, en: Birle, Peter, Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.),

Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires, Buenos Aires, Obra Completa, pp. 259-266.

HUFFSCHMID, Anne (2012a), “Introducción”, en: Huffschmid, Anne y Durán, Valeria (eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*, Buenos Aires, Trilce, pp.13-19.

———, (2012b), “Los riesgos de la memoria. Lugares y conflictos de memoria en el espacio público”, en: Huffschmid, Anne y Durán, Valeria (eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*, Buenos Aires, Trilce, pp. 369-387.

HUYSEN, Andreas (2000), “El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos”, en: revista *Punto de Vista*, 68, pp.

———, (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE.

———, (2004), “Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público”, ponencia presentada en el XXVII Congreso Brasileiro de Ciencias de la comunicación, Puerto Alegre, 31 de agosto de 2004.

———, (2006), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

JAKUBSON, Claudia (2007), “Los museos de la memoria”, en: Revista *Nuestra Memoria*, Fundación Memoria del Holocausto, n° 28, Buenos Aires, pp. 123-128.

JASPERS, Karl (1998), *El problema de la culpa*, Barcelona, Paidós.

JELIN, Elizabeth y KAUFMAN, Susana (comps.) (2005), *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI.

JELIN, Elizabeth (2001), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.

———, (comp.) (2002), *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas “in-felices”*, Madrid, Siglo XXI.

———, (2005), “Las luchas por la memoria” en: *Revista Tela*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, Año II, N° 2-3, pp.17-25.

JELIN, Elizabeth y LONGONI, Ana (2005), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI.

JUREIT, Ulrike (2007), “Generación y memoria. El monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional”, en: *Istor. Revista de Historia Internacional*, Año VIII, N° 30, Méjico, pp. 50-70.

- KAES, Anton (2007), “El Holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine”, en: Friedlander, Saúl (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 311-335.
- KANSTEINER, Wulf (2006), *In pursuit of german memory. History, Television and Politics after Auschwitz*, Estados Unidos, Ohio University Press.
- KAUFMAN, Alejandro (2001), “Memoria, horror, historia”, en: Guelerman, Sergio (comp.), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Buenos Aires, Norma, pp. 11-34.
- KOSSELEK, Reinhart (1999), “La discontinuidad del recuerdo”, en: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (Berlín), vol.47, N° 2 pp. 213-222.
- , (2012), *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- KEILBACH, Judith (2009), “Photographs, symbolic images and the Holocaust: on the (im)possibility of depicting historical truth”, en: *History and theory*, n° 47, Wesleyan University, pp. 54-76.
- LA CAPRA, Dominick (2005), *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- , (2006), *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, FCE.
- , (2007), “Representar el Holocausto: reflexiones sobre el debate de los historiadores”, en: Friedlander, Saúl (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp.171-198.
- , (2008), *Representar el Holocausto*, Buenos Aires, Prometeo.
- LADD, Brian (1998), *Ghosts of Berlín*, Chicago, University of Chicago Press.
- LANG, Berel (2007), “La representación de los límites”, en: Friedlander, Saúl (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes pp. 447-468.
- LANGLAND, Victoria y JELIN, Elizabeth, (comp.) (2003), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, España, Siglo XXI.
- LANZMANN, Claude (1995) “The obscenity of undestanding. An evening with Claude Lanzmann”, Maryland, The Johns Hopkins University Press.

- LENARD, Patricio (2010), “Entender o recordar”, en: Revista *Mil palabras*, n° 20, Buenos Aires, pp. 54-58.
- LEVI, Primo (1988), *La Tregua*, Barcelona, Muchnik.
- , (1989), *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik.
- , (1995), *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik.
- , (2000), *Entrevista a sí mismo*, Buenos Aires, Leviatán.
- , (2006), *Deber de memoria*, Buenos Aires, El Zorzal.
- LIBESKIND, Daniel (1997), “Between the lines”, en: AAVV., *Radix-Matrix: Works and writings of Daniel Libeskind*, Prestel Verlag, Nueva York.
- , (2001), *The space of encounter*, Italia, Thames & Hudson.
- LIPRANDI, Ignacio (2008), “Claves interpretativas del Siluetazo”, en: Longoni, Ana; Bruzzone, Gustavo A. (comps.) *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, pp. 365-406.
- LIUT, Martín (2008), “Arte sonoro en el espacio público”, en: Revista *Afuera*, Buenos Aires, N° 4, 2008, (Formato electrónico: www.revistaafuera.com).
- LLANES, Lilian (2001), “Parque de la memoria: las obras ganadoras”, en: Revista *Ramona*, n°11, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- LONGONI, Ana (2005a), “La legitimación del arte político”, en: Revista *Brumaria*, Madrid, pp.43-51.
- , (2005b), “¿Tucumán sigue ardiendo?” en: en: Revista *Brumaria*, Madrid, pp. 228-244.
- , (2005c), “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico políticas en la Argentina de los sesenta y setenta”, en: Oyarzún, Pablo y Richard, Nelly; Zaldívar, Claudia (comps.), *Arte y Política*, Santiago de Chile, Universidad Arcis, pp.127-138.
- , (2005d), “Ejercicios para un balance del proyecto ex Argentina”, en: Revista *Ramona*, N° 55, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2006), “La teoría de la vanguardia como corset”, en: Revista *Confines*, n°18, Buenos Aires, pp. 61-68.
- , (2007), “Encrucijadas del arte activista” en: Revista *Ramona*, N° 74, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2009), “Caleidoscopio. Acerca de *No reconciliados* de Marcelo Expósito”, (Formato electrónico: http://marceloexposito.net/pdf/analongoni_noreconciliados.pdf).

- , (2010a), “Fotos y siluetas: Políticas visuales en el movimiento de Derechos Humanos de Argentina”, en: *Afterall Journal*, Revista de arte Contemporáneo, N°25, Universidad Internacional de Andalucía, (Formato electrónico: www//ayp.unia.es/).
- , (2010b), “Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos”, en: Crenzel, Emilio (coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Biblos, Buenos Aires, pp. 43-63.
- , (2010c), “El Siluetazo en las fronteras entre el arte y la política”, en: Birle, Peter, Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Obra Completa, pp. 211-226.
- , (2011a), “Sobre Lucila Quieto. Arqueología de la ausencia. Apenas, nada menos”, en: Quieto, Lucila (2011), *Arqueología de la ausencia. Ensayo fotográfico 1999-2001*, Buenos Aires, Casa Nova, pp. 5-10.
- , (2011b), “¿Qué queda hoy del activismo artístico?”, en: Revista *Ñ*, Buenos Aires, 17 de diciembre, pp. 22-23.
- , (2012), “Todos somos López. Activismo artístico en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”, en: Huffschmid, Anne y Durán Valeria (eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*, Buenos Aires, Trilce, pp. 183-208.
- LONGONI, Ana y DAVIS, Fernando (eds.) (2009), Dossier “Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate”, en: *Katatay*, n° 7, septiembre de 2009.
- LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo. (comps.) (2008), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- LÓPEZ, Osvaldo (coordinador general) (2011), *Baldosas por la memoria*, Buenos Aires, Instituto Espacio para la memoria.
- LÓPEZ IGLESIAS, Carlos (2008), “Siluetas”, en: Longoni, Ana; Bruzzone, Gustavo. (comps.) (2008), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 309-332.
- LORENZ, Federico (2004), “Lo que está en juego, Qué debería contar el Museo de la ESMA”, en: Revista *Puentes*, La Plata, n° 11, pp. 20-22.
- , (2010), “La ESMA, un espacio en construcción. Estado y actores sociales en un sitio de memoria”, en: Birle, Peter, Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Obra Completa, pp. 161-178.

- LORENZANO, Sandra (2007), “No aportar al silencio. A modo de introducción”, en: Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires, Gorla, pp.11-14.
- LYOTARD, J. F. (1998), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2004), “Los monumentos, una forma de olvido”, en: Revista *Ñ*, 24 de julio, pp. 12-13.
- MCEWAN, Ian (2005), *Sábado*, Barcelona, Anagrama.
- MACÓN, Cecilia (2001a), “Arte después del Holocausto”, en: Revista *Ramona*, n°18, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- , (2001b), “Arte e historia: la memoria como traducción del presente”, en: Dreizik, Pablo (comp.) *La memoria de las cenizas*, Buenos Aires, Patrimonio Histórico, pp. 169-177.
- , (2002), *Voiding the void. Memory, space and genocide in contemporary Argentina*, (inédito), trabajo final presentado en: Foundation of Urban Studies, London School of Economy, Londres, s/n.
- , (comp.) (2006a), *Trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Ladosur.
- , (comp.) (2006b), *Pensar la democracia, imaginar la transición*, Buenos Aires, Ladosur.
- MALUSARDI, María (2003), “Los conjuros contra el horror” en: revista *Puentes*, N° 10, pp. 48-51.
- MARTINEZ DE AGUIRRE, Elizabeth (2002), “Un espejo en la historia: miles de fotos. Aproximaciones al estudio sobre fotografías de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar”, en: Cristina Godoy (comp.), *Historiografía y memoria colectiva*, Buenos Aires, Niño y Dávila.
- MAZZEI, Marcela (2014), “Lugares vacíos, espacios para la memoria”, en: Revista *Ñ*, 14 de enero, (Formato electrónico: www.revistaenie.clarin.com).
- MEDALLA CONTRERAS, Tania (2010), “Las fotografías que hieren: de la memoria de la ausencia a la memoria de la posibilidad”, en: Revista *Afuera*, n° 8, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.revistaafuera.com).
- MELENDO, María José (2003), “‘Arte público’ en tiempos de memoria: reflexiones sobre una controversia” en: *Revista del Instituto Hemisférico*, N° 8, Universidad de Nueva York, (Formato electrónico: www.hemi.nyu.edu).

- , (2004), “En torno a la arquitectura de la Shoá en Berlín: alcances del término ‘contramonumento’”, en: Revista *Nuestra Memoria*, Año X, número 23, Fundación Memoria del Holocausto, Buenos Aires, pp. 20-23.
- , (2005), “La pequeña memoria y lo irrepresentable” en: Revista de Artes Visuales *Ramona*, N° 51, Buenos Aires, pp. 88-94.
- , (2006), “Acontecimientos estéticos ejemplares en el presente de la memoria”, en: Macón, Cecilia (comp.), *Trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Ladosur, pp.76-97.
- , (2008a), “Formas de la memoria en el arte postdictatorial”, en: Revista de Artes Visuales *Ramona*, N° 78, Buenos Aires, pp. 24-27.
- , (2008b), “Consideraciones estéticas en torno al presente de la memoria del pasado reciente argentino”, en: Revista *Espacios*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, N° 39, pp. 76-81.
- , (2009a), "El arte de la memoria de la dictadura militar y la elocuencia de lo antimonumental" en: Borsani, María Eugenia, Gende, Carlos E. y Padilla, Elizabeth (eds.), *La diversidad: signo del presente. Ensayos de Filosofía, Crítica y Cultura*, Buenos Aires, Del Signo, pp. 75-83.
- , (2009b), “Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual”, en: Revista *Afuera*, año IV, N° 7, Buenos Aires, formato digital. (Formato electrónico: www.revistaafuera.com)
- , (2010), “¿Agonía o reconfiguración? Algunas reflexiones sobre el destino de los monumentos” en: catálogo de la muestra *La obsolescencia del monumento*, publicado por el Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- , (2013), “Los monumentos contemporáneos frente al desafío de lo irrepresentable: Berlín y la memoria del Holocausto”, en: Juan Andrés Bresciano, (comp.), *Las dimensiones de la memoria histórica en un mundo globalizado. Una aproximación interdisciplinaria*, Montevideo, Cruz del Sur Ediciones, pp. 349-366.
- MENDOZA GARCÍA, Jorge (2010), “Los escenarios de la memoria”, en: Revista *Afuera*, n° 8, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.revistaafuera.com).
- MILMANIENE, José (2001), “La memoria como mandato ético”, en: Dreizik, Pablo (comp.) *La memoria de las cenizas*, Buenos Aires, Patrimonio Histórico, pp. 99-104.
- NANCY, Jean-Luc (Director) (2001), *L’art et la mémoire des camps. Représenter Exterminer*, París, Seuil.

- , (2007), *La representación prohibida*, Buenos Aires, Amorrortu.
- ONCINA, Faustino; CANTARINO, María Elena (2011), *Estéticas de la memoria*, Valencia, Universitat de Valencia.
- PAMPINELLA, Silvia (2002a), “Entrelíneas y entrecruces, el Museo Judío de Berlín”, Ponencia presentada en las *II Jornadas Nacionales: espacio, memoria, identidad*, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, octubre.
- ,(2002b), “Museo y Anamnesia. Temporalidades diversas en el Museo de Arte”, en: Cristina Godoy (comp.), *Historiografía y memoria colectiva*, Buenos Aires, Niño y Dávila, pp. 143-156.
- PASTORIZA, Lila (2004), “ESMA, modelo para armar”, en: Revista *Puentes*, La Plata, N° 11, pp. 11-16.
- PÉREZ ROCCA, J. P. (2008), “El árbol del desexilio”, Revista de Artes Visuales *Ramona*, N° 78, pp. 28-31, Buenos Aires.
- PERLOFF, Marjorie (2002), “Lo que realmente pasó” en: revista *Mil palabras*, N° 2, pp. 36-51.
- PERSINO, María Silvina (2008), “Memoriales, museos, monumentos: La articulación de una memoria pública en la Argentina postdictatorial”, en: *Revista Iberoamericana*, N° 22, <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/>.
- POLLAK, Michael (2002), *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*, La Plata, Al Margen.
- QUIETO, Lucila (2011), *Arqueología de la ausencia. Ensayo fotográfico 1999-2001*, Buenos Aires, Casa Nova.
- RAVE, Ana María (2011), “El arte y la creación de futuras memorias. Monumento e intervención artística en espacios urbanos”, en: Oncina, Faustino y Cantarino, María Elena, *Estéticas de la memoria*, Universitat de Valencia, Valencia.
- RABINOVICH, Silvana (2007), “Memoria por venir (primeras reflexiones ético literarias)” en: Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (eds.), *Políticas de la memoria*, Buenos Aires, Gorla, pp. 95-103.
- REATI, Fernando (2007), “El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos” en: Lorenzano, Sandra; Buchenhorst, Ralph (eds.), *Políticas de la memoria*, Buenos Aires, Gorla, pp. 159-170.
- RICHARD, Nelly, (1994), *La insubordinación de los signos*, Chile, Cuarto Propio.

- , (2000), “Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas”, en: *Revista Punto de vista*, n° 68, pp. 29-33.
- , (ed.) (2006), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Cuarto Propio.
- , (2007), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- RICHARD, Nelly y MOREIRAS, Alberto (eds.) (2001), *Pensar en la postdictadura*, Chile, Cuarto Propio.
- RICHARD, Nelly, OYARZÚN, Pablo y ZALDÍVAR, Claudia (eds.) (2005), *Arte y política*, Chile, Universidad de Arcis.
- ROBIN, Régine (2012), *La memoria saturada*, Buenos Aires, Waldhuter editores.
- RODRIGUEZ MARINO, Paula, SHTIVELBAND, Ernesto y TERRILES, Ricardo (2004), “La dimensión del recuerdo. Fotografía y desaparición”, en: *Revista Puentes*, La Plata, n° 11, pp. 51-56.
- ROSENBAUM, Ron (1998) “Claude Lanzmann and the War against Why”, en: *Explaining Hitler*, Nueva York, Random House, pp. 251-276.
- ROSENFELD, Gavriel (1997), “The architects’ debate”, en: *History and memory*, Vol. 9, pp. 189-225.
- ROSENTONE, Robert (1997), *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel.
- ROSSI, Paolo (1993), *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- RUDOREN, Jodi (2014), “El Holocausto es una palabra repetida seis millones de veces”, en: *Revista Ñ*, 29 de enero, (Formato electrónico: www.revistaenie.clarin.com).
- RUSSO, Sebastián; ZAMPIERI, Daniela (2010), *Fotografiando memoria (s). Huellas latinoamericanas*, Buenos Aires, Latingráfica.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2004), “Equívocas sombras. La obstinada actualidad de Auschwitz” en: *Revista Anthropos*, Barcelona, N° 203, pp. 110-124.
- SANTNER, Eric (2007), “La historia más allá del principio del placer: algunas ideas sobre la representación del trauma”, en: Friedlander, Saúl (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes pp. 219-236.
- SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , (2009), “El dilema del monumento”, en: *Diario La Nación*, 15 de agosto, (Formato electrónico: www.lanacion.com).

SCHWARZBÖCK, Silvia (2001), “La memoria frente al espectador: cómo representar en el cine lo que nunca debiera haber sucedido”, en: Dreizik, Pablo (comp.) *La memoria de las cenizas*, Buenos Aires, Patrimonio Histórico, pp. 135-142.

SCHINDEL, Estela (2002), “Las ciudades y el olvido” en: revista *Puentes*, N° 7, pp. 26-33.

———, (2005), “No me olvides. O cómo hablar en voz baja a los muertos en Berlín”, en: Revista Ramona, n° 52, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).

———, (2006), “Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín”, en: Cecilia Macón (comp.), *Trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Ladosur, pp. 52-73.

———, (2008), “Siluetas, rostros, escraches: memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos”, en: Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 411-426.

———, (2010) “Lugares de memoria en Buenos Aires” en: Birle, Peter, Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Obra Completa, pp.83-100.

———, (2011), “¿Hay una ‘moda’ académica de la memoria? Problemas y desafíos en torno del campo”, en: Revista *Aletheia*, volumen 2, N° 3, La plata, (Formato electrónico: www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar).

———, (2013), “Ahora los vecinos van perdiendo el temor”, en: *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, N° 13, Talca, Chile, (Formato electrónico: www.bifurcaciones.cl).

SCHLINK, Bernhard (1997), *El lector*, Barcelona, Anagrama.

———, (2002), *Amores en fuga*, Barcelona, Anagrama.

SCHMUCLER, Héctor (2000), “Las exigencias de la memoria” en: Revista *Punto de Vista*, N° 68, pp. 5-9.

———, “La inquietante relación entre lugares y memorias”, Publicación de memoria abierta.

SEMIN, D., GARB, T y KUSPIT, D (1997), *Christian Boltanski*, Phaidon, Londres.

SEMPRÚN, Jorge (1998), *La escritura o la vida*, Barcelona, TusQuets.

SIGAL, Silvia (2006), *La Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Siglo XXI.

SILVESTRI, Graciela (1999), “Memoria y monumento”, en: Revista *Punto de Vista*, n°64, Buenos Aires, pp. 42-44.

- , (2000), "El arte en los límites de la representación", *Punto de Vista*, N° 68, Buenos Aires, pp.18-24.
- SNEH, Perla (2001), "Recordar lo inolvidable", en: Dreizik, Pablo (comp.) *La memoria de las cenizas*, Buenos Aires, Patrimonio Histórico, pp. 91-96.
- SONTAG, Susan (1980), "Fascinating Fascism" en: *Under the Sign of Saturn*, New York, pp. 73-105.
- , (2003), *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara.
- SPIEGELMAN, Art (1994), *Maus*, Buenos Aires, Emecé, Tomo I, "Mi padre sangra historia" y Tomo II "Y aquí comenzaron mis problemas".
- SPIEKER, Sven (1994), "Living Archives, Grafted Monument: Memory in the Public Sphere (Libera, Haacke, Wodiczko" en: *Art- Omma*, n° 7, (Formato electrónico: www.art-omma.org).
- STEINBERG, Michael (2004), "El espacio público y sus marcas", en: Revista *Puentes*, La Plata, n° 12, pp. 14-21.
- SZTULWARK, Pablo (2005), "Ciudad-memoria. Monumento, lugar y situación urbana" en: revista *La Biblioteca*, N° 1, pp. 200-205.
- SZURMUK, Mónica; Irwin, Robert M. (2009), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI.
- TAPPATÁ DE VALDEZ, Patricia (2001), "Tiempo óptimo para la memoria", Publicación de Memoria Abierta, (Formato electrónico: www.memoriaabierta.org.ar).
- , (2003), "El Parque de la memoria", en: Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI, 2003, pp. 97-111.
- , (2004), "Culturas, memorias y traumas nacionales: Memoriales en Washington y Buenos Aires", Publicación de Memoria Abierta, (Formato electrónico: www.memoriaabierta.org.ar).
- , (2004), "El museo que se debe", Publicación de Memoria Abierta, (Formato electrónico: www.memoriaabierta.org.ar).
- , (2010), "Memoria Abierta: diez años de construcción y desafío", en: Birle, Peter, Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Buenos Libros Editorial / Heinrich Böll Stiftung, pp. 313-324.

- TERÁN, Oscar (2000), “Tiempos de memoria”, en: revista *Punto de Vista*, N° 68, Buenos Aires, pp. 10-12.
- TODOROV, T. (1993), *Frente al límite*, México, Siglo XXI.
- , (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- , (2002), *Memoria del mal, tentación del bien*, Barcelona, Península.
- TRAVERSO, Enzo (2007), “Historia y memoria. Notas sobre un debate”, en: Franco, Marina y Levín, Florencia (comps), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, pp. 67-96.
- USUBIAGA, Viviana (2003), “Memoria histórica y memoria pictórica en el arte argentino de la redemocratización”, en: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, CAIA, Buenos Aires, pp. 75-88.
- VALÉRY, Paul (1987), *Cementerio marino*, Madrid, Alianza.
- VAN ALPHEN, Ernst (1997), *Caught by history*, Standford.
- VAN DEMBROUCKE, Celina (2007), “Con los ojos bien abiertos”, en: www.rayandolosconfines.com.ar
- VERZERO, Lorena (2010), “Ejercer la memoria. La literatura y las artes visuales a través de la Academia”, en: *Revista Afuera*, n° 8, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.revistaafuera.com).
- VEZZETTI, Hugo (1996), “Variaciones sobre la memoria social”, en: *Revista Punto de Vista*, N° 56, Buenos Aires, pp. 2-5.
- , (2002), *Pasado y presente*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- , (2006), “Memoria histórica y memoria política: las propuestas para la ESMA” en: *Revista Punto de Vista*, N° 86, formato digital.
- , (2007), “Conflictos de la memoria en la Argentina”, en: *Revista Lucha Armada*, año 1, N° 1, febrero, pp. 46-63.
- , (2010), "Memoriales del Terrorismo de estado en Buenos Aires: representación y política", en: Birle, Peter, Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Buenos Libros Editorial / Heinrich Böll Stiftung, pp.105-119.
- VIDAL FOCH, Ignacio (2007), “Sobre Ausencias” en: *Diario El país*, 27 de octubre.
- WEINRICH, Harald (1999), *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999.
- WHITE, Hayden (2003), *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós.

- , (2007), “El entramado histórico y el problema de la verdad”, en: Friedlander, Saúl (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp.69-91.
- WIEVIORKA, Annette (2006), *The era of the witness*, Ithaca, Cornell University Press.
- WIEDMER, Caroline (1999), *The claims of memory*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- WINTERS, Jay (2000) “The generation of memory: Reflections on the ‘memory boom’ in contemporary Historical studies”, en: *Bulletin German Historical Institute*, N° 27, Washington.
- WISE, Michael (1998), *Capital Dilemma*, Nueva York, Princeton.
- YOUNG, James (1993), *The texture of Memory*, Estados Unidos, Yale University Press.
- , (1997), “Toward a received history of the Holocaust”, en: *History and theory*, n° 4, Wesleyan University, pp. 21-43.
- , (2000), *At memory 's edge*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- ZARECKA, Iwona Irwin (1993), *Frames of remembrances. The dynamics of collective memory*, Nueva York, Transaction Publishers.

Entrevistas citadas

- ALMEYDA, Taty (2001) (Por Gustavo Bruzzone), “Quiero tocar el nombre de mi hijo”, en: Revista *Ramona*, n° 9-10, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- BATITTI, Florencia, OPPENHEIM, Dennis y FONTES, Claudia (2001), “Conversación”, en: Revista *Ramona*, n° 21-22, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- BELTING, Hans (2004) (Por José Fernández Vega), “El arte universal es una quimera”, en: Revista *Ramona*, n° 40, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).
- BISHOP, Claire (2010) (Por Ana María Battistozzi), “¿Cuál es hoy el arte comprometido?” en: *Revista Ñ*, Buenos Aires, 13 de enero, (Formato electrónico: www.revistaenie.clarin.com).
- , (2010) (Por Dolores Curia), “Compromiso comprado”, en: *Corneta*, Caracas, 31 de marzo, (Formato electrónico://www.corneta.org).
- BAUDRILLARD, Jean (1998) (Por Catherine Francblin), “La comedia del arte”, en: Revista *Lápiz*, N° 128, Madrid, pp. 52-57.

BOURRIAUD, Nicolás (2003) (Por Karen Moss), “Conversations”, en: *Stretcher*, San Francisco, (Formato electrónico: www.stretcher.org/features/nicolas_bourriaud_and_karen_moss/).

———, (2004) (Por Rafael Cippolini), “París-Tokyo” en: Diario *Página 12*, Buenos Aires, 21 de marzo, (Formato electrónico: www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-982.html).

———, (2009) (Por Bartholomew Ryan), “Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud”, (Formato electrónico: *Art in America*, 17 de marzo, (<http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/>)).

DANTO, Arthur (2001), “Entrevista con el filósofo Arthur Danto”, en: Diario *El país*, Madrid, 28 de julio, (Formato electrónico: www.elpais.com).

———, (1999) (Por Clío E. Bugel), “La alegría de vivir después del fin del arte”, en: *Inter Press Services*, (Formato electrónico: www.ips.org).

———, (2003) (Por Ana María Guasch) “Plano Contraplano. Entrevista a Arthur Danto y Donald Kuspit”, en: Revista *Lápiz*, N° 210-211, Madrid, pp. 104-123.

EXPÓSITO, Marcelo (2009), “Generación Hamlet”, 17 de diciembre, (Formato electrónico: www.lavaca.org).

GERZ, Jochen (1999) (Por Alexander Puhlinger), “Todo es cultura”, en: Revista *Lápiz*, N° 142, Madrid, pp. 19-29.

HAACKE, Hans (1999) (Por Pierre Bourdieu), “Libre cambio”, en: *Acción paralela*, (www.acccpar.org/numero4/haacke.htm).

HOHEISEL, Horst (2003) (Por Laura Malosetti Costa), “Los monumentos, una forma de olvido”. *Revista Ñ*, p. 13.

HOLMES, Brian (2004) (Por Marcelo Expósito), “Estéticas de la igualdad jeroglíficos del futuro”, en: *Documentos 1969*.

———, (2005) (Por Ana Longoni, Daniela Lucena, Julia Risler y otros), “Un sentido como el de Tucumán arde lo encontramos hoy en el zapatismo”, en: Revista *Ramona*, n° 55, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).

HUYSEN, Andreas (2002), “El arte puede plantear nuevas preguntas”, en: Revista *Puentes*, La Plata, N° 8, pp. 26-29.

———, (2010) (Por Santiago Bardotti), “La memoria no debe ser victimología”, en: *Revista Ñ*, Buenos Aires, 16 de mayo (Formato electrónico: www.revistaenie.clarin.com).

KUGELMAN, Cilly (2010) (Por Matilde Sánchez), “Los museos y el porvenir de la memoria”, en: *Revista Ñ*, Buenos Aires, 16 de marzo, (Formato electrónico: www.revistaenie.clarin.com).

LICHENSTEIN, Jacqueline; WAJCMAN, Gérard (2007), “Entrevista a Jochen Gerz”, en: Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (eds.), *Políticas de la memoria*, Buenos Aires, Gorla, pp. 125-139.

MICHAUD, Ives (2004) (Por Eugenia Montalván Colón), “El arte como industria”, en: *Réplica 21*, Méjico, (Formato electrónico: www.replica21.com).

———, (Por Vicente Valero) (2008), “El arte es hoy una experiencia estética difusa”, en: *La Miranda*, Diario de Ibiza, (Formato electrónico: blog.diariodeibiza.es/lamiranda/2008/04/04/yves-michaudel-arte-es-hoy-una-experiencia-estetica-difusa).

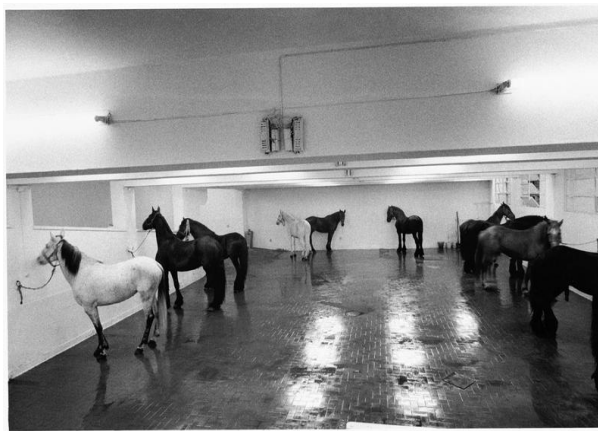
VATTIMO, Gianni (2006) (Por José Fernández Vega), “En el arte contemporáneo se intensificó mucho más la experiencia de la forma que del contenido”, en: *Revista Ramona*, n° 61, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar).

ANEXO IMÁGENES



1

IMAGEN Nº 1:
Piero Manzoni *Caca de artista*, 1961.



2

IMAGEN Nº 2:
Jannis Kounellis, expuso en una galería de Roma doce caballos vivos, 1969.



3

IMAGEN Nº 3:
Joseph Beuys, *Me gusta América y a América le gusta yo.* 1974.



4

IMAGEN N° 4:
Nicolás García Urriburu, tiñó de verde las aguas del Gran Canal de Venecia, durante la Bienal de Arte, 1968.



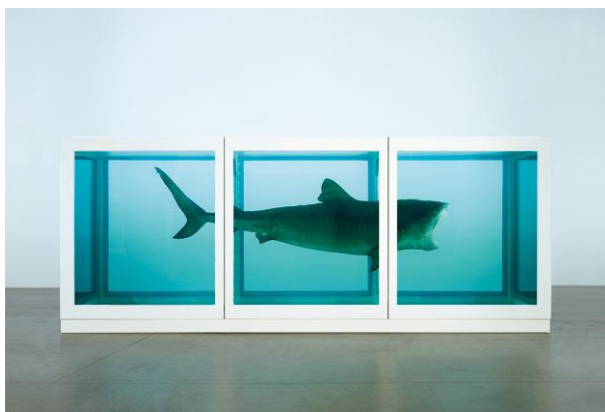
5

IMAGEN N° 5:
Ives Klein, *Sculpture aérostatique*, (lanzó en París 1001 globos azules), 1957.



6

IMAGEN N° 6:
Jake y Dinos Chapman intervinieron grabados originales de Goya con payasos, 2003. Imagen del original y la copia.



7

IMAGEN N° 7:
Damien Hirst, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, 1991.



8

IMAGEN N° 8:
Martin Creed, *The lights going on and off*, 2000.



9

IMAGEN N° 9:
Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.



10

IMAGEN N° 10:
René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1928.



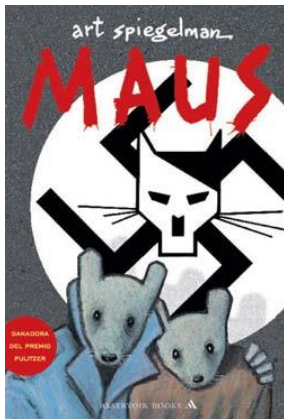
11

IMAGEN N° 11:
Rene Magritte, *Serie La llave de los sueños*, 1927-1930.

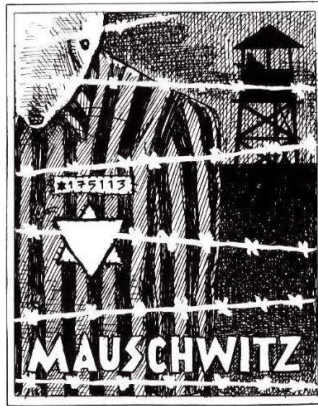


IMAGEN Nº 12:
Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965.

12



13



14

IMÁGENES Nº 13 a 15: Art Spiegelman, *Maus*, 1986 y 1991.



15



16

IMÁGENES Nº 16 y 17:
Jochen Gerz en colaboración con Esther Shalev, *Monumento contra el nazismo*, Hamburgo, 1986.



17



18

IMAGEN N° 18:
Jochen Gerz en colaboración
con Esther Shalev,
*Monumento contra el
nazismo*, Hamburgo,
Fotografías tomada en Mayo
de 2011.



19

IMÁGENES N° 19 y 20:
Jochen Gerz en colaboración
con Esther Shalev, *2146
Stones -Monumento contra el
Racismo*, Saarbrücken,
Alemania 1993.



20

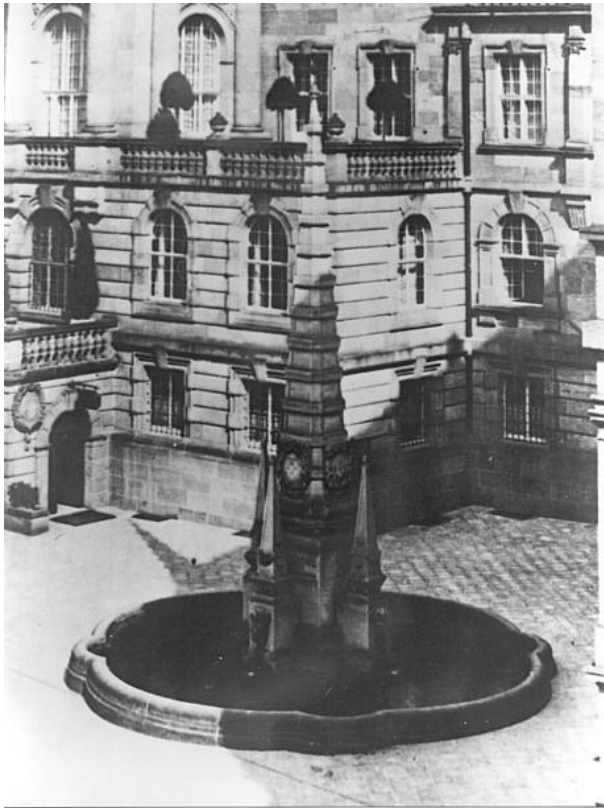


21



22

IMÁGENES Nº 21- 22:
Horst Hoheisel; Andreas
Knitz, *A memorial to a
memorial*, Buchenwald,
1995.



23



24

IMÁGENES Nº 23 a 25:
Horst Hoheisel, *Negative*
Memorial Aschrottbrunnen,
Kassel 1986-87.



25



26

IMÁGENES Nº 26:
 Horst Hoheisel, *The Artist as
 Katalysator of Memory
 Thought-Stones-
 Collection*, Kassel, Berlin,
 Munich, 1986-1990.



27

IMÁGENES Nº 27-28:
 Horst Hoheisel; Andreas
 Knitz, *Moving Monuments*,
 Ravensburg y otros lugares,
 desde 2006.



28



29

IMÁGENES N° 29-30:
Christo y Jeanne Claude,
Envoltura del Reichstag,
Berlín, 1995.



30



31

IMÁGENES N° 31 a 35:
Daniel Libeskind, *Museo
Judío de Berlín*, 1999.



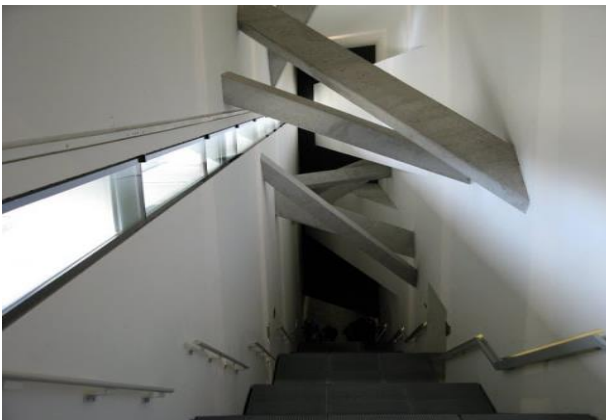
32



33



34



35

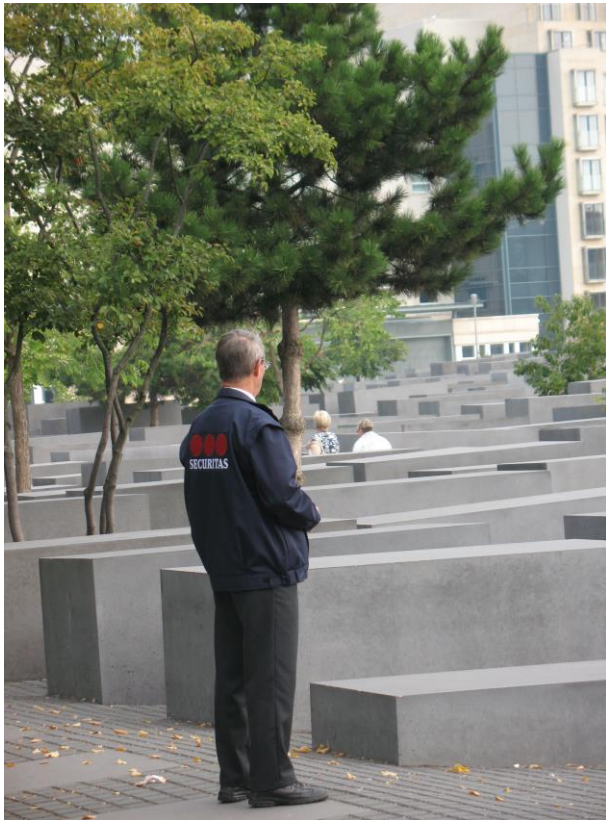


36



37

IMÁGENES N° 36 a 40:
Peter Eisenman, *Monumento
a los Judíos Asesinados en la
Segunda Guerra Mundial,*
Berlín, 2005.



38

39



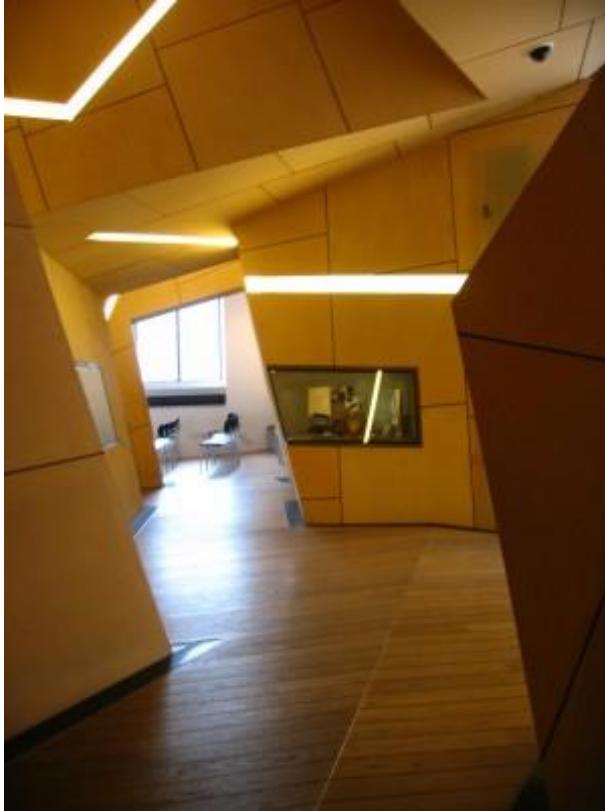
40



41



IMÁGENES Nº 41-42:
Daniel Libeskind, Museo
judío de Dinamarca,
Copenhague. 2002.



42



43

IMAGEN N° 43:
Michael Elmgreen y Ingar
Dragset, *Monumento a los
homosexuales perseguidos
por el nazismo*. Berlín. 2008.



44

IMÁGENES N° 44-45:
Dani Karavan, Monumento
en memoria de los gitanos
víctimas del nazismo, Berlín,
inaugurado en octubre de
2012.



45



46

IMÁGENES Nº 46 a 48:
Christian Boltanski, *The missing house*, Berlin, 1990.



47



48



49



50

IMÁGENES N° 49-50:
Shimon Attie, *Sites unseen*,
Berlín, 1991-1993.



51

IMÁGENES Nº 51 a 53:
Micha Ullman, *Bibliotek*,
Berlín, 1995.



52



53



54

IMÁGENES N° 54-55:
Horst Hoheisel, Proyección
en la Puerta de Brandeburgo,
Berlín, 1997.



55



56

IMÁGENES N° 56-57:
Gunter Deming,
Storpelsteine, Berlin, 1994 y
continúa.



57

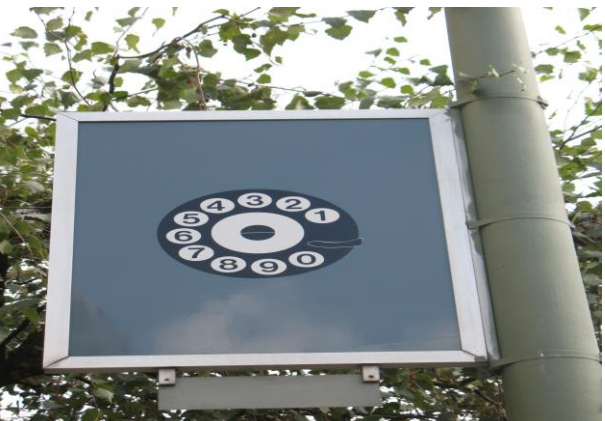


58

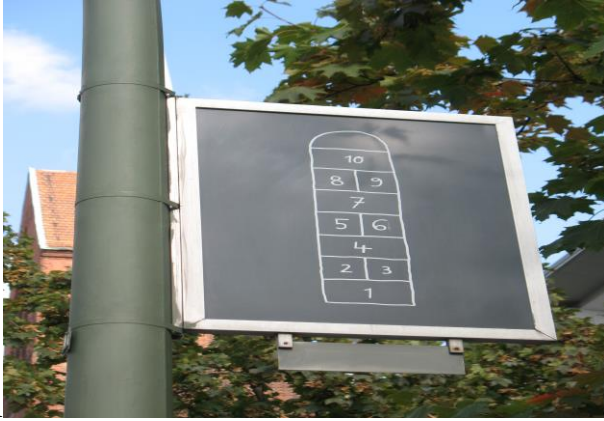
IMÁGENES Nº 58 a 62:
Renata Stih; Frieder
Schnock, *Places of
remembrance*, Berlin, 1993.



59



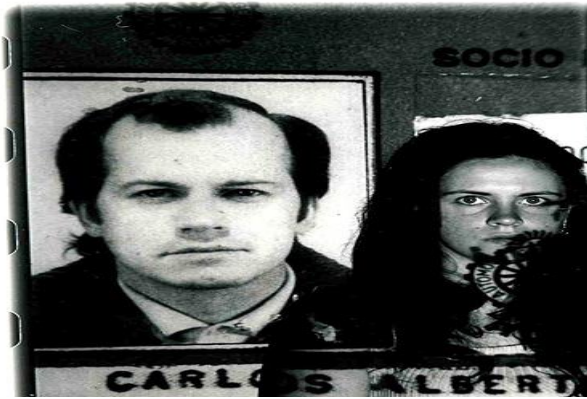
60



61



62



63



64

IMÁGENES N° 63-64:
 Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001.
 Lucila Quieto y su papá
 Carlos Alberto Quieto.



65

IMAGEN N° 65:
Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001.
Marta junto a su madre,
Marta Taboada.



66

IMAGEN N° 66:
Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001.
Lucía junto a su padre
Alberto Evaristo Comas.



67

IMAGEN N° 67:
Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001.
Verónica junto a sus padres
Graciela Valdueza y
Fernando Villanueva.



68

IMAGEN N° 68:
Gustavo Germano,
Ausencias, 2007. Maria Irma
Ferrerira junto a su hermana
Susana. En la foto actual,
Susana se ubica a la derecha.



69

IMAGEN N° 69:
Gustavo Germano,
Ausencias, 2007. En la foto
en blanco y negro Raúl María
Caire junto a su esposa Luisa
Inés, en la iglesia el día de su
boda. En la foto actual, sólo
el sacerdote y Luisa Inés.



70

IMAGEN N° 70:
Gustavo Germano,
Ausencias, 2007. En la foto
en blanco y negro cuatro
hermanos Gustavo,
Guillermo, Diego y Eduardo
Germano. En la fotografía
actual falta Eduardo.

FERNANDO SALVADOR MEROLLA
Desaparecido el 18 de octubre de 1977



Desfiguraron tu cuerpo.
Reemplazaron tu identidad por N.N.
No pudieron borrar tu rostro ni tu
nombre. No pudieron terminar
con tu lucha.

Exigimos verdad. Exigimos justicia.
Exigimos castigo a los asesinos.

Como lo querían nuestros padres.

Querido hermano, querido cuñado,
querido tío, querido compañero.

Si conociste a Fernando, o podés aportar datos sobre su secuestro,
por favor comunicate a treintamilhermanos@yahoo.com.ar

71




NÉSTOR Y CRISTINA MORANDINI
*Los dos hermanos desaparecidos en Buenos Aires
el 18 de septiembre de 1977*

Los treinta años de ausencia nos han hecho entender que el sacrificio de Néstor y
Cristina, como el de tantos otros debe servir para que los argentinos descubramos
el valor profundo de la convivencia democrática, basada en una auténtica cultura
de Derechos Humanos, que no son otra cosa que el respeto a la dignidad y la liber-
tad. Ese es nuestro compromiso. Por ellos y por todos nosotros.
Su madre, hermanas, sobrinos y todos los que a través del ejemplo de Rosa aprendi-
erón a amarlos.

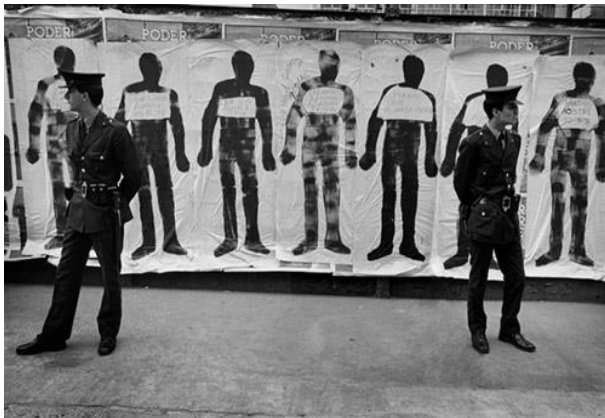
72

IMÁGENES N° 71-72:
Avisos *Diario Página 12*.



73

IMÁGENES N° 73 a 76:
Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel,
Siluetazo, 21 de Septiembre de 1983.



74



75



76



77

IMÁGENES N° 77-80:
Reedición del siluetazo,
diciembre de 2004.



78



79

IMÁGENES N° 79 a 82:
GAC, *Gráfica de los*
Escraches, desde 1998.



80



81



82



83

IMAGEN N° 83:
GAC, Facultad de Derecho,
Universidad de Buenos
Aires, Marzo de 2002.



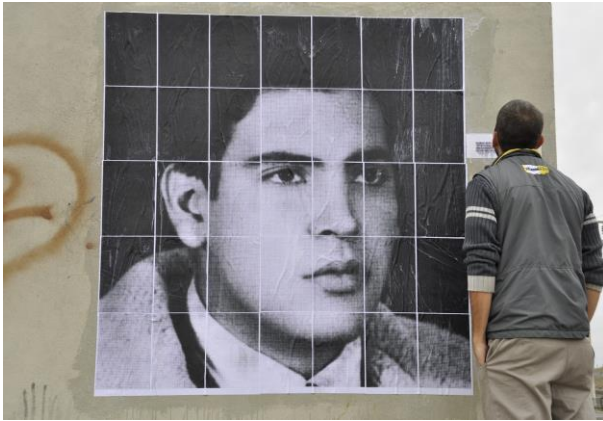
84

IMAGEN N° 84:
GAC, Comisión
Antimonumento, 2004.



85

IMÁGENES N° 85 a 87:
GAC, Juicios por la Masacre
de Trelew, Trelew, Mayo de
2012.



86



87



88

IMÁGENES N° 88-89:
GAC, Mes de la Juventud,
ESMA, Septiembre de 2012.



89



90

IMÁGENES N° 90 a 92:
Baldosas por la memoria,
Barrios X Memoria y
Justicia.



91



92



93

IMAGEN N° 93:
Mercedes Fidanza, *Árbol del
desexilio*, Parque 3 de
febrero, Buenos Aires, 2003.



94

IMAGEN N° 94:
Química de la memoria,
María Antonia Sánchez,
Marga Steinwasser, Horst
Hoheisel, 2005/2006/2007/...



95

IMAGEN N° 95:
Vestigios, Cuadro sin
terminar de Alejandra
Lapacó. Alejandra pintaba en
la casa de su profesor porque
en la suya no había espacio
suficiente. Éste es el cuadro
que quedó inconcluso cuando
fue secuestrada de su casa, el
16 de marzo de 1977.



96

IMAGEN N°96:
Vestigios, Guitarra criolla de
Celso Cruces que su padre le
había mandado a hacer
especialmente en su
adolescencia. Celso fue
secuestrado el 27 de octubre
de 1976. Tenía 23 años.
Continúa desaparecido.



97

IMÁGENES N° 97 a 99:
Intervención urbana sonora
*Mayo. Los sonidos de La
Plaza*, que tuvo lugar en
2003 y 2006 en la Plaza de
Mayo y fue diseñada por el
colectivo “Buenos Aires
Sonora”.



98



99

100



IMAGEN N° 100-101:
Parque de la Memoria,
Buenos Aires.

101



102



IMÁGENES N° 102-103:
Parque de la Memoria,
Buenos Aires, Monumento a
las víctimas del Terrorismo
de Estado, inaugurado en
2007.

103



104



IMAGEN N° 104:
Parque de la Memoria,
Buenos Aires, Sala PAyS,
inaugurada en 2010.

105



IMAGEN N° 105:
Parque de la Memoria,
Buenos Aires, proyecto de la
Escultura *Huaca*, Germán
Botero. Proyecto aún no
emplazado.

106



IMAGEN N° 106:
Parque de la Memoria,
Buenos Aires. Señales
realizadas por el GAC.