ramona

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar
buenos aires
marzo 2008
10 pesos

78

Arte y Memoria
Preguntas vigentes

El Parque y la Escuela > Marcelo Brodsky
Humanrigths / Copyrights > Cristian Gómez
El árbol del desexilio > Juan Pablo Pérez Rocca
Formas de la memoria en el arte postdictatorial > María José Melendo
Usos de la memoria en Santoro > Mariano Oropeza
Museo de la defensa de Madrid > Tom Lavin
Territorios en disputa > María Rosa Gómez
El legado como exterminio > Luis Ignacio García

Textos clave
El arte de la instalación y su herencia > Claire Bishop

Reseña de libro
Mario Gradowczyk sobre Actividad de uso, de Leandro Tartaglia, Pablo Accinelli y otros

Reseña de muestra
Alejandro Zuy sobre La Ola, de Nora Cherñajovsky

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 2

ramona
revista de artes visuales
nº 78. marzo 2008
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Concepto
Roberto Jacoby

Editora
Guadalupe Maradei

Asesora de edición
Ana Longoni

Colaboradores permanentes
Xil Buffone**,** Diana Aisenberg,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Melina Berkenwald, M777,
Diego Melero, José Fernández Vega

Coordinación
Guadalupe Maradei

Rumbo de diseño
Ros

Diseño gráfico
Silvia Canosa

Suscripciones y ventas
Josefina Infante

Prensa y publicidad
Carla Lucini

Archivo y donaciones
Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramona**web**
www.ramona.org.ar

Concepto
Roberto Jacoby

Coordinación
Patricia Pedraza

Agenda y secciones
Paula Bugni
Claudia Reali

Corrección
Dolores Curia

Desarrollo web
Leonardo Solaas

Fundación START
Bartolomé Mitre 1970 5ºB
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As

Coordinación general
Patricia Pedraza

Administración
Guadalupe Marrero Gauna

Relaciones institucionales y proyectos
Hernán Monath
Julieta Regazzoni

contacto **ramona@ramona.org.ar**

**START cuenta con el apoyo de
American Center Foundation**

índice

EDITORIAL
9 **ramona novus**

ARTE Y MEMORIA
10 **El parque y la escuela**
Marcelo Brodsky

14 **Humanrigths/Copyrights**
Cristian Gómez Moya

18 **El legado como exterminio**
Luis Ignacio García

24 **Formas de la memoria en el arte postdictatorial**
María José Melendo

28 **El árbol del desexilio: reparación de las identidades**
Juan Pablo Pérez Rocca

32 **Territorios en disputa: monumentos, museos y sitios de memoria**
María Rosa Gómez

37 **Museo de la Defensa de Madrid**
Tom Lavin

42 **El mundo peronista de Daniel Santoro**
Mariano Oropeza

TEXTO CLAVE
46 **El arte de la instalación y su herencia**
Claire Bishop

ENTREVISTA - TALLER DE FOTOGRAFÍA PH15
53 **El primer rollo es impresionante**
Daniela Lucena

RESEÑA DE LIBRO
56 **Una propuesta radical**
Mario Gradowczyk

RESEÑA DE MUESTRA
59 **Dinámica de la memoria**
Alejandro Zuy

RAMONA EN PRENSA
60 **Se dice de mí...**

64 **Pequeño Daisy Ilustrado**
Diana Aisenberg

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 4

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE

Inaugura la temporada 2008.

26 de marzo al 3 de mayo

FLAVIA DA RIN
El día del niño muerto

nuevo**espacio**

LEOPOLDO ESTOL
La mañana del mundo

Florida 1000. C1005AAT
Buenos Aires Argentina
T 54 11 4313 8480
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com

Muestra itinerante

2007 - 2008

Centro Cultural Recoleta
Sala 6

Inauguración: **06 de marzo, 19 hs**
Cierre: **23 de marzo**

PREMIO FUNDACION ANDREANI 07 08

FUNDACION ANDREANI

Fundación Andreani - Suipacha 272 - CP C1008AAF - Ciudad de Buenos Aires
Tel 011 - 4328-3993 - info@fundacionandreani.org.ar
www.fundacionandreani.org.ar

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 6

ramona está en los cien barrios porteños… ¡Conseguila ya!

Almagro
Otra lluvia - Bulnes 640
Puesto de Fernando Molle - Puesto 28 - Feria Parque Centenario
Belgrano
Caleidoscopio - Echeverría 3268
Librogal Cabildo - Av. Cabildo 1852
Boedo
El Gato Escaldado - Av. Independencia 3548
Librería LGC - Gallegos 3570
Caballito
Biblos - Puán 378
Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras - Puán 480 - PB
Santiago Arcos - Puán (frente a la facultad) - 1° piso
Gambito de Alfil - José Bonifacio 1402
Librogal Caballito Shopping Center - Rivadavia 5108 - Loc. 207
Roho (peluquería) - República de Indonesia 66
Centro
Guadalquivir - Callao 1012
Paidós del Fondo - Santa Fe 1685
Zival´s - Callao 395
Hernández - Av. Corrientes y Uruguay
Asunto Impreso - Pasaje Rivarola 169
De la Mancha - Av. Corrientes 1888
Gandhi - Av. Corrientes 1743
Antígona - Corrientes 1555
Librería de las Madres - Hipólito Yrigoyen 1584
Danilo Vergara - Tucumán 1545
Flores
CeDInCI - Fray Luis Beltrán 125
Liniers
Librogal Plaza Liniers Shopping Center - R. Falcón 7115 - Loc. 305
Palermo
Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes - Rufino Elizalde 2831
MALBA - Av. Figueroa Alcorta 3415
Boutique del Soho - Thames 1762
Prometeo - Honduras 4912
La internacional Argentina - Honduras 5270
Eterna cadencia - Honduras 5574
Espacio Prometeo - Malabia 1720 - Loc. 5
Boutique del libro Palermoshop - Av. Bullrich 345 - Loc. 1013
El Faro libros - Uriarte y Gorriti
Museo Sívori - Av. Infanta Isabel 555
La Barca - Scalabrini Ortiz y Las Heras
Sonoridad Amarilla - Fitz Roy 1987
Recoleta
Museo Nacional de Bellas Artes - Av. Libertador 1473
Norte - Av. Las Heras 2225
El Rayo Rojo - Av. Santa Fe 1670 - Loc. 20-22 - Galería Bond Street
Garage Land - Av. Santa Fe y Paraná
Rincón del Anticuario - Junín 1270
San Telmo
Fedro - Carlos Calvo 578
Materia Urbana - Defensa 707 - 1° piso
Wussmann - Venezuela 570
Villa del Parque
Librogal - Del Parque Shopping Center - Nazarre 3175 - Loc. 119/120
Villa Urquiza
Librería El Gualeguay - Olazábal 4884
Villa Crespo
Safiras - Loyola 514

Puntos de venta en provincias argentinas y ciudades del mundo:
www.ramona.org.ar/conseguir

Números anteriores:
Fundación START - B. Mitre 1970 5to B - Cap. Fed. - Tel/Fax: 4953-2696

RIAA
Residencia Internacional de Artistas en Argentina

TERCERA EDICIÓN - DEL 2 AL 16 DE MARZO 2008
www.proyectoriaa.org

CRONOGRAMA
Lunes 3 y martes 4 de marzo, de 14:00 a 20:00 hs (intervalo a las 17hs)
Presentaciones audiovisuales de los artistas participantes.
CCEBA, Centro Cultural España en Buenos Aires - Paraná 1159, Buenos Aires

Del miércoles 5 al domingo 16 de marzo
Los artistas trabajarán en Ostende, Viejo Hotel Ostende, Pinamar

Sábado 15 de marzo, de 15:00 a 19:00 hs
Tarde abierta en Ostende para visitar a los artistas y ver la obra realizada
Viejo Hotel Ostende - Av. Biarritz esquina Cairo, Ostende, Pinamar

ARTISTAS PARTICIPANTES DE ARGENTINA Y DEL EXTERIOR
Rodrigo Cañás (Tucumán), Tulio De Sagastizábal (Misiones, vive en Buenos Aires), Marula Di Como (Buenos Aires, vive en Berlín), Mariano Giraud (Buenos Aires), Mónica Giron (Río Negro, vive en Buenos Aires), Nicolás Guagnini (Buenos Aires, vive en NY), Adriana Minoliti (Buenos Aires), Cecilia Szalkowicz (Buenos Aires), Sophie Dubosc (Francia), José Gabriel Fernández (Venezuela, vive en NY), Philippe Gruenberg Inurritegui (Perú), Tom Molloy (Irlanda), Gemma París Romia (España), Bogdan Perzynski (EEUU), Gerardo Pulido (Chile), Tomás Rivas (Chile), María Isabel Rueda (Colombia), Raquel Schwartz (Bolivia), Rommulo Vieira Conceição (Brasil).

Los artistas argentinos fueron seleccionados por el grupo coordinador de RIAA, mientras que los artistas extranjeros fueron seleccionados juntos a distintos asesores entre los que se encuentran Cecilia Brunson (por Chile), María Mercedes González y María Iovino (por Colombia), Martín Grossmann y el equipo de curaduría del Centro Cultural San Pablo (Brasil), Espacio Kiosko (Bolivia), Pippa Little (Irlanda), Martí Peran (España), Gabriel Pérez Barreiro (EEUU), Jean-François Gueganno (Francia), Gabriela Rangel (Perú y Venezuela).

PRODUCCIÓN EJECUTIVA
Melina Berkenwald, Graciela Hasper

COMITÉ DE SELECCIÓN Y ORGANIZACIÓN GENERAL
Diana Aisenberg, Melina Berkenwald, Graciela Hasper, Roberto Jacoby

RIAA ha sido posible gracias a la ayuda de: Arts Council / An Chomhairle Ealaoin, Basso Brovelli Agencia de Ideas, Casa de Tucumán, Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Centro Cultural de España en Lima (CCE), Centro Cultural São Paulo (CCSP), Asociación de Amigos del Centro Cultural São Paulo (AACCSP), Centro Cultural de España en São Paulo (CCESP), Asociación de Amigos del Centro Cultural da España en São Paulo (AECID), Champagne Mercier, Embajada de España, Embajada de Francia, Espacio Fundación Telefónica de Argentina, Estudio Mazzocchi de traducción e interpretación, Fundación START y American Center Foundation, Grupo Plaza, Grupo Gastronómico de Buenos Aires, Municipalidad de Pinamar, Revista ramona, Triangle Art Trust de Inglaterra, University of Texas at Austin, Viejo Hotel Ostende, Galería Ruth Benzacar, Galería Daniel Abate, Henrique Faria Fine Art, Galería Dabbah Torrejón, coleccionistas de arte, y otros colaboradores particulares.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 8

arteBA'08

17 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO
29 DE MAYO AL 02 DE JUNIO
LA RURAL, BUENOS AIRES
www.arteba.org

PETROBRAS

ramona novus

¿Por qué una selección de textos sobre las relaciones posibles entre artes visuales y memoria histórica? ¿Por qué una vez más?
El proceso de revalorización de la memoria y de su práctica social que tuvo lugar a partir del último cuarto del siglo XX en Occidente ha sido trabajado con insistencia por las ciencias humanas y sociales desde los enfoques más variados. Lo mismo sus causas, entre las que se cuentan la incidencia de los procesos de descolonización; los nuevos movimientos sociales que buscaron historiografías alternativas y revisionistas; el debate sobre el holocausto y la muerte de los últimos testigos de ese hito.
Algunas posturas, como la de Paolo Virno, sostienen que este interés tiene como correlato un ánimo generalizado de "detención de la historia o, más radicalmente, el de su final"[1], una sensación de *déjà vu*, un estado de ánimo "típico de quien se prepara para mirarse vivir: apatía, fatalismo, indiferencia por un devenir que parece prescrito hasta en los detalles"
Nuestra la historia reciente ha sido generosa en ejemplos opuestos a esa propensión nostálgica hacia el pasado, mostrando que un profundo proceso de reflexión y lucha colectiva puede habilitar la incorporación de la experiencia histórica como valor y no como obstáculo en el intento de visualización de las condiciones de existencia presentes y futuras.
En su relación con el arte –aunque en nuestro medio la desinformación permita dar por saldadas la discusiones sobre la relación entre arte y política, tachándolas de "teorías disparatadas, discusiones bizantinas, paranoias irreversibles"– el debate sobre la memoria tiene alcances que cuestionan el modo de pensar el propio estatuto de la práctica artística, porque tales abordajes no se restringen al tratamiento del problema como tema sino que cuestionan los protocolos críticos y las categorías de análisis y proponen, en muchos casos, el pasaje de la concepción del arte como representación a la idea de la obra como construcción, como producción (y no re-producción) de sentido/s.
ramona, fiel a esa convicción, ha acompañado de cerca estos debates, desde los primeros pasos de los proyectos de creación y recuperación de espacios públicos para la memoria (ver especialmente **ramona** 10, 11 y 42). Por eso mismo, no podía dejar de reavivar la discusión en el año en que los actos de homenaje y repudio, cuantos sean, tienen nuevas celebraciones en agenda. El 29 de septiembre pasado, los treinta y cuatro edificios del ex Liceo Naval de la ESMA** dejaron de pertenecer a la Armada. El 31 de enero de este año se concretó el "desembarco" de las Madres al predio en donde funcionará desde de abril el Centro Cultural Nuestros Hijos. Recientemente también, el 7 de noviembre, se inauguró el Parque de la Memoria y el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, luego de un sostenido trabajo de diez años (ver discurso de inauguración en **www.ramona.org.ar**).
Como aseguró un colaborador de este número a **ramona**, el debate sobre la memoria no es el mismo desde que se conquistaron estos espacios y monumentos: se impone ahora una reflexión sobre las políticas de la memoria. Más que nunca, los interrogantes sobre la posibilidad de recordar a través del arte nos involucran en problemas más amplios que el de la representación y nos trasladan al terreno de la praxis desde los modos de participación y de gestión. Las ocho colaboraciones producidas exclusivamente para este número, dan cuenta de estas transformaciones en el ámbito local, internacional o desde una perspectiva comparada.
Pero no se acaba allí lo que **ramona** tiene para ofrecer en este nuevo comienzo. Calurosamente bienvenidas por los lectores, las secciones especiales no han parado de crecer. Las reseñas de novedades bibliográficas y de muestras actuales no dejan de convocar intervenciones originales sobre la producción actual del campo artístico local. Esta vez, es el libro *Actividad de uso…* el que ha generado elogios por su agudo trabajo de crítica grupal. La reseña de muestra, afín al eje del mes, interroga la memoria y la evocación de instrumentos lúdicos vinculados a la niñez en una muestra de Nora Cherñajovsky. No faltará tampoco un texto clave, de colección. Se trata de un artículo de Claire Bishop en donde desarrolla las diferencias que las instalaciones proponen en la relación obra-espectador, respecto de los medios tradicionales. Y hay más: docentes y alumnos del taller de fotografía ph15 cuentan en un reportaje qué es aquello que hace distinto al proyecto. Y, último en orden pero no en importancia, **ramona** toma la palabra y comparte con sus lectores un picante cruce de opiniones con reconocido artista plástico que no dudó en difamarla públicamente (¡envíen sus comentarios!).
ramona da inicio así a un año ardiente. Cardíacos, abstenerse.

1> VIRNO, PAOLO, *El recuerdo del presente*, Buenos Aires., Paidós, 2003, p.15

** Ver imágenes en **www.ramona.org.ar/notas**

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 10

El Parque y la Escuela

Marcelo Brodsky [1]

Las propuestas del campo de la cultura respecto del reconocimiento de una identidad común están determinadas por el momento en que se plantean, por las circunstancias sociales en que se crean y por la forma en que se hacen públicas. En ese marco general, las artes visuales juegan un rol específico, dado su protagonismo en los contenidos de las instituciones museísticas, en los centros culturales y en la producción editorial.
La repercusión mediática y la discusión que generan sus propuestas se integran en un debate social más amplio que trasciende la reflexión individual de cada autor.
El trabajo de memoria de nuestra sociedad respecto de las consecuencias de la última dictadura militar (1976-1983), la más sangrienta de todas, reconocen en los organismos de derechos humanos un rol protagónico en lo ético y en la búsqueda de justicia. La militancia de los organismos se concentra en su área específica, la acción política y social en favor de generar políticas públicas que reafirmen sus ejes de lucha por memoria, verdad y justicia.
La sociedad es una construcción compleja en la que interactúan muchos protagonistas. La elaboración de las consecuencias de la dictadura, la transmisión de esa experiencia a las próximas generaciones, trasciende a los organismos de derechos humanos e involucra a otros actores sociales, en los campos político, educativo y cultural. En ese marco, las artes visuales pueden cumplir un rol dinámico, ya que la memoria, la identidad y su representación constituyen parte de los ejes centrales de construcción y de debate de la escena artística contemporánea. El artista tiene además libertad para imaginar las cosas de otra manera, para construir discursos complejos sin esquemas rígidos ni ataduras formales o políticas. El artista puede construir su obra con libertad absoluta, no necesita someterla a la aprobación de sus colegas para concebirla y darla a conocer. El artista puede abordar temas sagrados para otros con cierta distancia, con la flexibilidad que le da el espacio creativo y la construcción de sentido. Así puede combinar experiencias, géneros y medios distintos, para interactuar a través de su obra con el proceso social del que participa. El artista tiene libertad para hacer preguntas incómodas, para poner el dedo en la llaga, absteniéndose de dar respuestas claras o precisas. La obra visual puede ser interpretada de distintas maneras por cada espectador, que la relaciona con su propia experiencia.
Además de con su propia obra, sus exposiciones y su interacción con el medio del arte, el artista puede participar del debate social a través de sus propuestas públicas (arte público, proyectos urbanísticos o de intervención urbana, escraches, monumentos, esculturas, proyecciones). El Parque de la Memoria, por ejemplo, surgió desde el inicio como una propuesta de artistas y militantes de derechos humanos de la generación afectada por la represión, que entendimos que era necesario actuar en el espacio público para recordar a los que faltan. No se pretendió una monumentalización de la historia, sino una aproximación sobria a la experiencia vivida que reconociera la responsabilidad del Estado y al mismo tiempo se abriera a interpretaciones amplias sugeridas por las obras de arte que desde un principio fueron parte de la iniciativa. El proyecto de arquitectura elegido para el Parque en un concurso organizado por la UBA tiene un fuerte contenido emocional y movilizador, a través de la profunda incisión que realiza en el territorio y a su interacción con el río, elegido por su fuerte carga simbólica. Las obras de arte se sitúan en medio de un paisaje marcado por la historia y por la acción del hombre, un paisaje íntimamente relacionado con nuestra identidad.
El asunto del Río de la Plata en particular es un elemento central del proyecto porque lo es de nuestra historia y de nuestra identidad. Vemos el río marrón que oculta todos los días, lo tenemos presente en la costa urbana, en el puerto, en el nombre de rioplatenses que llevamos. Precisamente allí los tiraron. Y el arte es una forma de comunicación que nos permite abordar la tragedia. La marca de sangre en nuestro nombre se puede mirar de frente con obras que desaten el pensamiento. Se pretende contribuir con el Parque a entender y a entendernos, saber qué somos, por qué se llegó a ese extremo de violencia, por qué luchaban para que fuesen asesinados así.
El hecho de que de modo sutil, lento, progresivo, la conciencia sobre nuestro río y su historia forme parte de nuestra discusión, de nuestra historia, es un aporte fundamental que el Parque hace al debate cultural, político e histórico argentino. Además de establecer un lugar donde los familiares de los que no tienen reposo de acuerdo con el rito ancestral, puedan recordarlos, homenajearlos, llorarlos, contarlos a los hijos.
Diecisiete obras de gran tamaño constituyen un plan ambicioso para el Parque de la Memoria. El objetivo de la Comisión que supervisa su ejecución es completarlas en su totalidad, desde las obras de artistas argentinos consagrados como Norberto Gómez y Juan Carlos Distéfano, hasta las de grupos como el de Arte Callejero, y artistas internacionales de la talla de Per Kirkeby, Marjetica Potrc o Jenny Holzer. Cuando el conjunto contenga todas las obras será el principal espacio de arte público de Argentina y de América Latina. Con el extenso paredón con los nombres y la extraordinaria sala de exposiciones junto al río, constituye un logro muy importante de la sociedad y de la cultura argentina en un sentido amplio y del movimiento de Derechos Humanos que lo supo impulsar. Bienvenido el debate sobre las obras, las palabras de Musil, la negativa de Boltanski a hacer una obra para el Parque, la crítica, el debate. Todo cuanto el Parque pudo generar y va a generar es porque hay vida en torno al desgarro, porque la herida no ha cerrado, porque los nombres no se han olvidado, sino que están inscritos en la piedra para muchos, muchos años.
Queda por resolver aún de dónde se obtendrán los recursos y cuál será el encuadre político-administrativo de la Sala de Usos Múltiples, un edificio enterrado bajo la colina artificial que ha creado el Parque de la Memoria y que cuenta con una sala de exposiciones de grandes dimensiones, dotada de condiciones museísticas y con una ubicación excepcional. Confío en que podamos asumir una programación sólida y de gran calidad, con pocas muestras al año, muy

1> Marcelo Brodsky estudió Economía y fotografía en Barcelona durante su exilio en los ochenta. Entre 1997 y 2007 editó y expuso sus ensayos fotográficos Buena Memoria, Nexo, Memory Works, Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA y Vislumbres en diversos museos y galerías en más de 25 países. Es autor de Los condenados de la tierra, de Las piedras de la AMIA y de Imágenes contra la ignorancia, instalaciones expuestas entre el 2003 y el 2007 en varios países. Su obra más reciente es Correspondencias, un diálogo fotográfico con su maestro catalán Manel Esclusa. Participó de la curaduría de Cuerpos Políticos, organizado por el Hemispheric Institute for Performance and Politics y como coorganizador del Forum Latinoamericano de Fotografía en SP. Es miembro del organismo de Derechos Humanos Asociación Buena Memoria y de la Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado que supervisa y coordina la ejecución del Parque de la Memoria junto al Río de la Plata y del Monumento por los desaparecidos y asesinados durante la dictadura militar. Web site: **www.marcelobrodsky.com**

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 12

contundentes. Integrar esta sala en el circuito cultural de la ciudad constituye un desafío interesante. Dirigirla y hacerla funcionar, otro. Confiamos en el interés que despertará el Parque una vez que la comunidad cultural tome consciencia de su existencia real.
En cuanto a las obras, además de las tres ya instaladas en la plaza de acceso – las tres figuras de bronce de Bobby Aizenberg, el "Monumento al Escape" de Dennis Oppenheim (EEUU) y "Victoria" de William Tucker (Británico) –tenemos lista "30.000" de Nicolás Guagnini, falta instalarla. También está en producción "Retrato de Pablo Míguez" de Claudia Fontes, la escultura está lista aunque su anclaje en medio de las aguas presenta aún dificultades técnicas que requieren de estudios adicionales. Están producidos los carteles inspirados en señales de tránsito modificadas del Grupo de Arte Callejero, pero falta terminar el camino costero en el que serán emplazados. Hemos producido una maqueta al 50% de tamaño del gran mazo medieval: "Torres de la memoria" de Norberto Gómez, que cuando visitó el parque no pudo pasar de los primeros metros, embargado por la emoción. También estamos produciendo "Pensar es un hecho revolucionario" de Marie Oresanz, en acero cortén. Quedan pendientes de realización las obras "Por gracia recibida" de Juan Carlos Distéfano, "El Olimpo" de Nuno Ramos (Brasil), "Presencia" de Leo Vinci, "Huaca" de Germán Botero (Colombia), "Pietá de la Argentina" de Rini Hurkmans (Holanda), "Memoria Espacial" de Per Kirkeby (Dinamarca), "La casa de la Historia" de Marjetica Potrc (Eslovenia) y una intervención paisajística y textos de Jenny Holzer (EEUU).
Seguimos reuniendo la Comisión e interactuando con el nuevo gobierno de la Ciudad, que en principio ha decidido dar continuidad y terminación a las obras en curso del Parque de la Memoria, que incluye la realización de todas las esculturas pendientes.
La ESMA es un asunto diferente. Es el sitio del horror, donde se cometieron los crímenes. Es un sitio duro cuyo sentido se pretende transformar. Está cargado de muerte, y se siente al pisarlo (a mí se me cayó la cámara en la última visita, y rodó por el suelo). La Esma es un problema a resolver, y tomará tiempo hacerlo. Se ha dividido en espacios asignados a distintos proyectos gubernamentales y no gubernamentales, y será dirigida por una Comisión Directiva en la que participan el Estado Nacional con la Secretaría de Derechos Humanos, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde el Instituto Espacio para la Memoria y los Organismos no gubernamentales de DDHH. Cada espacio contará con sus programas y procurará sus recursos, y la Comisión los coodinará y asignará los predios aún no asignados. La UNESCO dispondrá de un espacio educativo. Estamos en un momento inicial, todo está en discusión, desde el guión/itinerario del Museo de la Memoria, hasta el programa cultural en un espacio anexo al Archivo Nacional de la Memoria que dirigirá Eduardo Jozami. Se han hecho algunas jornadas con artistas y curadores, se han organizado debates, se han publicado libros y ensayos. Veremos evolucionar el espacio poco a poco a lo largo del tiempo, y en relación a los rumbos políticos del país. La política está presente en este espacio con mayor intensidad que en la Parque, el valor simbólico de la ESMA es distinto al del Parque, es un terreno en disputa simbólica, un testimonio vivo, un espacio enorme y difícil de abarcar, un lugar conflictivo.
Y sucede todo en un país, Argentina, donde la estructuración formal de los presupuestos del Estado para proyectos de largo plazo no tiene una tradición sólida. La dotación de los recursos necesarios para hacer funcionar estos espacios a la altura de las expectativas nacionales e internacionales que pueden generar es tal vez uno de los principales interrogantes que la dimensión del proyecto plantea. No disponemos de una tradición de políticas de estado en temas de memoria, como sería el caso del Estado Israelí con Yad Vashem. El segundo período de gobierno de Kirchner garantiza continuidad en la materia durante cuatro años, pero es necesario que el conjunto de la clase política argentina asuma la política de memoria como política de Estado, y eso es difícil en este momento, en que las complicidades civiles con la dictadura aún se manifiestan, aggiornadas como una reivindicación del olvido y de una reconciliación sin justicia.
La ESMA es un centro de tensiones simbólicas que acaba de transformarse. Fue un centro de muerte, un lugar de disputa, una escuela de guerra, un gran centro de exterminio en el centro de nuestra ciudad, en la ruta recorrida a diario por miles de personas. Hoy es un interrogante, un potencial, un desafío cuyo resultado es aún imposible de anticipar, ya que será la consecuencia del devenir histórico y cultural de las próximas décadas en un país imprevisible como el nuestro. Pero así como es imprevisible, puede dar sorpresas positivas, y el reconocimiento del Estado de su responsabilidad y el avance de la justicia pueden estar indicando que hemos madurado, que estamos aprendiendo a enfrentar lo que ha sucedido en el país con entereza y rigor intelectual, que se están sentando precedentes para las generaciones futuras.
La ESMA y el Parque de la Memoria contribuyen a integrar también a la producción cultural argentina en un debate global centrado en el sentido de la monumentalización de los hechos traumáticos del pasado y del presente y en la memoria como problemática del arte. Un debate que tiene centros importantes también en Alemania, en Colombia, en Estados Unidos y también en modo creciente en otros países europeos (España, Italia), africanos y latinoamericanos.
Los artistas argentinos podemos participar de este debate con experiencia y voz propias, ya que la nuestra es una de las experiencias más desarrolladas de América Latina en memoria, verdad y justicia, al tiempo que se ha desarrollado una importante producción artística y cultural en los últimos treinta años en torno a estos ejes. Producción que cambia con las generaciones, que se adapta y reinterpreta con el paso del tiempo, que está viva. Que dispara a veces imágenes inquietantes y desoladoras, como el retrato de Jorge Julio López realizado por Hallen Zout, la creación y generalización del siluetazo ideado por Julio Flores, Guillermo Krexel y otros artistas, la invención de los Escraches por H.I.J.O.S, una nueva generación de activistas urbanos, acompañados en su acción por grupos de artistas como Etcétera, G.A.C, T.P.S, que han sido integrados por el circuito internacional del Arte como aportaciones originales.
Las opciones para desarrollar una práctica artística ligadas a la experiencia personal permiten abordar los temas de un modo original y único. Es desde la profundización de la práctica concreta y de la experiencia de cada creador que se puede proponer un proyecto o acción original que contribuya a transformar –en pequeña escala– a las artes visuales, al medio elegido por cada artista y a la realidad social que enmarca su práctica.
¿De qué hablar? ¿Qué abordar con el arte? La elección es personal, íntima, trascendente. Nadie está obligado a hablar de lo que no le interesa. Pero muchos miles de argentinos cargan con un agujero en su cuerpo y en su ser, perdieron amigos, perdieron hermanos, y cuando adoptan el arte como lenguaje, tienen que hablar de ese agujero para poder hablar de cualquier otra cosa con honestidad.

Bibliografía

AA.VV, *Proyecto Parque de la Memoria*, GCBA/Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado Buenos Aires, 2005
Brodsky, Marcelo, *Memoria en Construcción*, Ed. Lamarca,

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 14

Humanrights / Copyrights

Del rostro del Che en la camiseta de Brodsky al rostro de Brodsky en la exposición del "CH∉!"

Cristián Gómez Moya[1]

Si las capturas fisonómicas se realizan bajo turbulencias tecnológicas, o bien, si la desgracia lumínica quema con irregularidad el registro, entonces la imagen del rostro vivo se diluye en un vestigio fantasma de fosas y concavidades sombrías, desdoblamientos de cabezas y narices; tenebrosos problemas que afectan la fijación de la imagen ecuménica.

El diseño de la imagen icónica, en cambio, ha servido para fijar la identidad, modular la memoria y naturalizar las fisonomías. Es por eso que la selección de un rostro deriva en capital cada vez que se progresa en la lógica del *designare* y en los regímenes de la ontología estética. A través de la vigilancia visual, la memoria de la rostrificación amplía sus registros archivando nuevos imaginarios acerca de la diferencia clandestina y encarnando nuevos recursos para la activación del mercado cultural;[2] de ahí entonces, que la ontología del *designare* no cambie y la gobernabilidad cultural permanezca.

Marcelo Brodsky, al describir una de las primeras fotografías domésticas que hizo a su hermano Fernando, mucho antes que éste desapareciera en las grises entrañas del centro de detención y tortura de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)[3], recordaba: "Estamos en la habitación que compartíamos. Su cara está borrosa. Sus movimientos, hoy inexistentes, le difuminan ante el objetivo. En cambio, las fotografías de la pared soportan mejor la larga exposición. Es la mejor imagen que me queda de él, de cuando vivíamos juntos".[4]

En esta nebulosa fotografía en blanco y negro se puede ver a Fernando Brodsky sentado, sobre la cama de su habitación, observando cabeza gacha sus manos entrelazadas y pegados, sobre la pared de tablas, diversos impresos y recortes de imágenes.

1> Artista visual e investigador sobre documentos visuales performativos. Es profesor de la Universidad de Chile, escribe su tesis doctoral en la Universidad de Barcelona y es co-editor del proyecto Tristestópicos.org, agencia de investigación crítica sobre los imaginarios de lo latinoamericano. E-mail: deform@mi.cl

2> Decir que el discurso de la diferencia ha sido absorbido por los mecanismos de liberalización de las imágenes y la nueva creatividad cultural, puede resultar evidente, pero no tanto los procedimientos de "corporativización" que subyacen en su gestión; así, por ejemplo, homogeneizando las memorias postdictatoriales y las subversiones políticas también se han diseñado nuevos campos de capitalización cultural en mercados deslocalizados.

3> Como se sabe la ESMA fue uno de los centros de tortura y detención durante la dictadura argentina entre 1976-1983. Durante los años de reparación oficial de la memoria, a partir del 2004, surgió un profundo debate en torno a la instrumentalización mnemónica del centro como enclave museológico.

4> Este relato corresponde a la fotografía titulada "Fernando en nuestra habitación", 1968, Buenos Aires, de la serie "Buena Memoria. Nando mi Hermano, 1964-1970" de Marcelo Brodsky.

Este registro familiar hace parte de una serie más amplia[5] que incluye: "Fernando de vacaciones en Chile con una camiseta del Che", fotografía realizada en un paseo costero de Viña del Mar en 1972 y también el retrato que le realizaron al propio Fernando en el interior de la ESMA en 1979 y que posteriormente Víctor Basterra, también prisionero y superviviente del mismo centro, lograría sacar al exterior en negativos clandestinos. Más tarde esta última fotografía no sólo serviría de prueba y testimonio de lo ocurrido en el campo de tortura argentino, también daría cuenta de los modelos de copiado, reproducción y falsificación de documentos de identidad que el propio Basterra se vería obligado a realizar: "sacaba fotografías a los oficiales para pasaportes y otros papeles. Sacaba fotografías a los asesinos de mis compañeros, a mis torturadores, a los violadores de mis amigas", diría.

Según una promiscua etimología de lo obsceno –referida al desarrollo dramático en la antigüedad– los episodios más crudos siempre quedaban fuera de la escena, ocultos en las sombras; eran considerados *ob scenus,* por lo tanto relegados a quedar fuera del marco, resguardando así la frontera entre lo público y lo privado. Los documentos fotográficos de Brodsky, así como el encuadre de la escena, también esbozan un acto obsceno que se oculta en la sombras de la memoria histórica, no se deja ver pero sí comprender o al menos imaginar. La nebulosa fotografía del joven Brodsky en su habitación, y especialmente la recuperada por Basterra, traen algo desde las sombras, devienen fantasmas des/aparecidos antes de entrar en escena.

La historia tecnológica del rostro des/aparecido posee una larga travesía iconográfica en América Latina, mucho antes que las caravanas de la muerte y las rapaces operaciones andinas gatillaran un código marcado por el alto contraste de las infinitas reproducciones ambulantes de la rostrificación pública; esta genealogía se fragua en las prácticas mnemónicas de copiado ostentadas por el rito de alfabetización estética de la cristiandad. Las vernáculas reproducciones artesanales, que permitieron expandir el significado evangélico colonial

5> De la serie documental "Fernando Rubén Brodsky, mi hermano, secuestrado el 14 de agosto de 1979, y desaparecido desde entonces", 2003, Argentina. El trabajo en torno a la memoria, desarrollado por el fotógrafo Marcelo Brodsky ha llevado una larga andadura por diversos centros de arte contemporáneo y de documentación generando, junto con la difusión de sus ensayos editoriales, un activo político-cultural. Véase Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires: La Marca Editora, 2005.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 16

hasta el retratismo militar de los héroes criollos para recalar en la solemne ilustración enciclopédica de los próceres de la modernidad eurocéntrica, es lo que en términos de Gruzinski se podría considerar como "la colonización del Nuevo Mundo a partir de la copia, de la imitación, del doble, de la reproducción o de la representación".[6] La copia del rostro fijo –siguiendo la economía cultural del signo– fue capaz de abrir una brecha de negociación transaccional a gran escala. La rostrificación bien pudo llegar a seducir los derechos de explotación naturalista antes que los sentidos cobijados en la borrosa memoria; de ahí que una modulación contemporánea del espectáculo visual no repare en la pérdida de huellas sufridas en el traspaso que va de las políticas de la memoria a los derechos de copia de la memoria misma.

La actual institucionalidad de la economía cultural del signo subvierte la imagen-documento de alcance biopolítico, confiscando los archivos testimoniales y haciéndolos más eficientes a través de la complacencia global. El documento fotográfico de Brodsky se negocia en la transferencia de un documento de *human-rights* a un documento de *copy-rights*. Este proceso, al límite de su desvanecimiento, lo podemos seguir en el encadenamiento discursivo que ofrece la visualización del rostro del Che en la camiseta de Brodsky al rostro de Brodsky en la exposición del "CH∈".[7]

El documento rostrificado de Fernando Brodsky en el interior de la ESMA, nos convulsiona con su idealismo fantasmático y nos interroga por el proceso de apropiación clandestina del acto de Basterra, así como por las repercusiones mnemotécnicas que arrastró consigo. Esta imagen del rostro des/aparecido, una mancha invisible y ausente de plusvalía, hoy se activa y a la vez se diluye como un *oxymoron* incluido en el contexto de la exposición transnacional –presentada recientemente en la ciudad de Barcelona– denominada "CH∈ Revolución y mercado". Esto es, el estadio en que la gestión de la memoria naturalista recupera un relato identitario local, reproduciendo, a partir de las tecnologías visuales de codificación, el plusvalor de la iconografía universal. Es en esta medida que la imagen del rostro fijo, siendo que su *designare* iconográfico opera como una política de la memoria transnacional –un activo capital–, diluye lo que la filosofía esquizoide anunciara: "si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino".[8]

Las tácticas de reproducción de los documentos clandestinos también sirvieron a Ernesto Guevara para entrar a Bolivia en 1967; con pasaporte falso y una fotografía con gafas, calvo y sin bigote, camufló su rostro en el viaje a su muerte. Una imagen que resultaría demasiado excéntrica y muy poco congruente para ser incluida en el catálogo iconográfico de la imagen única. Con todo, la imagen del rostro del Che en la camiseta de Brodsky pierde su condición de inocente deseo, revelando ahora su visualidad más rentable y el capital simbólico de un acto de sentido fijo: una imagen bien contrastada y bien definida por su sello *merchandising* de pura identidad gráfica. La abstracción *gestáltica* entre figura y fondo, estampada en la camiseta de Brodsky, resulta lo suficientemente adecuada –a pesar de su ínfimo tamaño– para ser incluida en la sección "Fetiches" de la ecuménica exposición del "CH∈". Esto gracias a que la famosa fotografía de Korda y sus infinitas (per)versiones sería, en palabras de Wally Olins, el experto consultor en *brand-design*: "un profundo, ingenioso e inteligente producto de marca. La fotografía de Korda es icónica [...] pero surgió de forma espontánea, y ahí reside su extraordinaria fuerza. Y es profundamente anti estatal y anti oficial. Es un símbolo muy contemporáneo de la sublevación internacional. Algo realmente extraordinario".[9]

El poder instituyente de una iconografía de mercadotecnia –en este giro performativo de la economía cultural– es capaz de sacar de escena las rayaduras del negativo y de silenciar los ruidos de la alteridad clandestina, o sea, disolver los actos político-subversivos asentados en un régimen cultural de visualidad otro. En estas especificidades de un régimen de signos es donde mejor se puede contrastar, siguiendo a Dusell, el "no-ser-parte de la comunidad de comunicación hegemónica". La imagen del rostro del Che, a medio ver en el fondo de la camiseta de Brodsky –citada a través del registro fotográfico *amateur–,* constituye un significante bien poco espectacular en la memoria local, pero en cambio, reformateada en el soporte expositivo transnacional, logra fijar la mirada en el icono, suprimiendo el tiempo adolescente de un paseo de playa. El ensayo aparentemente apolítico del estudio de marca en la exposición del "CH∈", centra su atención en el formalismo anecdótico de la *indexicalidad* asignificante de la huella *offset* –marcada a fuego de memoria política sobre la camiseta de Brodsky– para, finalmente, reproducir el formalismo iconográfico hasta acercarlo al imaginario universal del rostro más nítido y legible para la cultura visual etnocéntrica.

Si el rostro es una política, ¿qué tipo de política encarnaría el icono-rostro del Che en el contexto de la superestructura del espectáculo cultural de la pretendida postidentidad de la memoria global? Haciendo más afable el discurso, todas aquellas partes difusas, ojos y comisuras desenfocadas de esas descoloridas fotografías de Brodsky, se culturizan y recuperan así el lugar de la centralidad más dominante. Al reorientar el acto de la visualidad clandestina también se fija la obediencia civil de la memoria hegemónica, aquella que permite comprender más de cerca –como nos instruyera el socialista alcalde de la ciudad mediterránea– el "don de la ubicuidad" de un icono; en este caso, el don de globalidad que expande el *copy-right* del rostro del Che en la camiseta de Brodsky de cara a diseñar las nuevas marcas de *human-rights*, o bien, el devenir clandestino otorgado a una autoridad vicaria itinerante.

6> Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 125. [Versión original, *La pensée métisse*, París: Fayard, 1999].

7> La secuencia fotográfica de Brodsky se han incluido en la reciente exposición *¡CH∈ Revolución y mercado*, en el Palau de la Virreina de la ciudad de Barcelona, 25/10/07 al 20/01/08. Esta es una exposición itinerante que, bajo el título original "Narrativa de un retrato: el Che de Korda", ha sido presentada en diferentes ciudades del mundo a cargo de la comisaria británica Trisha Ziff. Ella ha venido explorando el proceso de iconización entre el tópico del "guerrillero heroico" y sus procesos de mercantilización a través de soportes de *merchandising* ideológicos y multiculturales.

8> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y squizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 2006, p. 192 [versión original, *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie),* París: Les Editions de Minuit, 1980].

9> Wally Olins es presidente de la *Saffron Brand Consultants con sedes en Londres, Nueva York y Madrid. Véase Wally Olins "Che: la creación de un icono político", en ¡CH∈ Revolución y mercado,* Catálogo La Virreina Exposicions, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Barcelona: Turner, 2007, p. 25.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 18

El legado como exterminio

La paradoja de representar los hitos que pusieron en crisis la categoría moderna de representación

Luis Ignacio García [1]

I. Arte, política, memoria. En lo que concierne a la relación "arte y memoria", el pasado año 2007 fue para Córdoba, el lugar desde donde escribo, un año significativo. Antes que nada, fue el año en que el Estado entregó a los organismos de derechos humanos el predio de La Perla, el principal centro clandestino de detención de todo el interior del país durante la última dictadura militar, para ser convertido en un espacio de la memoria. La Perla ingresa, así, junto a otros infiernos de tortura y muerte como la ESMA, en el delicado debate acerca de qué hacer con ellos, cómo garantizar las condiciones de ostensión que hagan de ellos soportes materiales de una memoria viva, etc. Pero lo que ahora me interesa fundamentalmente es este deslizamiento, ese espacio de negociación que se abre entre un Estado que toma decisiones políticas que afectan de lleno los avatares de la memoria colectiva, y un terreno eminentemente estético en el que se dirimen problemas acerca de qué, cómo, cuánto, para qué mostrar. Y en la intersección, el "museo" como territorio en disputa. ¿Qué es lo que está en juego en estas operaciones? ¿Cuál es ese centro problemático sobre el que se montan estos avatares estético-políticos de la memoria?

Este acontecimiento, el de mayor resonancia en el año para el tema que nos convoca, sólo comparable a la entrega de la ESMA, no se ha concretado aún en una decisión efectiva acerca de qué hacer con ese espacio. Pero no fue sin embargo el único avatar digno de mención. Otros acontecimientos ya operan con eficacia y ante un público masificado. Así, en octubre se inauguró en la ciudad de Córdoba el Museo Superior de Bellas Artes Evita en el recoleto Palacio Ferreyra, uno de los edificios más suntuosos de la ciudad. La inauguración de este museo provincial se realizó en momentos en que culminaba la campaña electoral que consagró al candidato oficialista como nuevo gobernador de la provincia. ¿Qué relación hay entre estos dos acontecimientos, más allá de la evidente intención proselitista que aquí no nos interesa? A su vez, en una de sus salas más significativas, el Museo muestra una serie de veintisiete obras "sobre la dictadura militar" del artista mendocino, radicado hace años en Córdoba, Carlos Alonso. En las paredes de la sala se puede leer en las grandes letras de los paneles de orientación: "El Gobierno de la Provincia adquirió esta colección para integrarla al patrimonio artístico de los cordobeses y favorecer así la construcción de la memoria de aquellos años". Nuevamente, ¿qué relación puede haber entre aquella colección de obras y esta presuntuosa leyenda? ¿Cómo comprender el nexo, evidentemente no natural, entre la serie campaña electoral-leyenda oficial y la serie museo-obra de arte? Ambas están atadas por un mismo anhelo que lleva estampado en su frente el sello de su fatalidad moderna: la *representación* (y el enorme problema teórico-político concomitante acerca del *sujeto* —también moderno— de esa representación). Pretendida representación política de un deseo comunitario incumplido. Anhelada representación artística de una laceración colectiva que no cicatriza. Ambas pretensiones cumpliéndose en un mismo espacio aparentemente neutro de negociación: el Museo.

Hablar de arte y memoria hoy implica entre otras cosas internarse en ese pantanoso territorio en el que, hundiéndose en el abismo de la representación moderna en crisis aparentemente terminal, confluyen pretensiones políticas y estéticas negociando duelos inconclusos, deseos colectivos en gestación, capital político y cultural de valor, cuyo precio preciso se decide en ese mercado de valores simbólicos que es aún el museo. Entonces imaginamos turistas del país o del extranjero asistiendo al museo, también contingentes de escolares en visitas guiadas, o las señoras paquetas que llenan las inauguraciones, todos admirando las obras de Alonso, viendo a través de ellas el terror que se re-presenta en estas obras que conviven en el espacio neutro del museo —el escenario de este teatro de la re-presentación— junto a aburridos paisajes del siglo XIX, cierto pop tardío, ambientaciones *fashion*, todo bajo el protector auspicio de un Estado que "finalmente" atendió las demandas de verdad y de justicia que ahora representa adecuadamente.

Y así, el desfile de la cultura parece seguir su marcha como si nada hubiese pasado con ese concepto tan transparente como la transparencia de experiencia que pretende él mismo garantizar: la representación. Esa representación que paradójicamente se reclama más que nunca precisamente en esa sala (no así en una sala de arte abstracto, por ejemplo) donde se asiste a los fundamentos históricos concretos del abismo final del régimen

1> Luis Ignacio García nació en Córdoba en 1978. Es licenciado en filosofía y doctorando en filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Desarrolla su investigación de doctorado como becario de CONICET sobre la temática de la recepción de la escuela de Frankfurt en la Argentina. Ha publicado en diversos medios estudios sobre la escuela de Frankfurt (en particular sobre Benjamin y Adorno), sobre problemas metodológicos de historia intelectual en general, y sobre historia intelectual argentina.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 20

de la representación. Un concepto definitivamente estallado, astillado en miles de fragmentos que ya nunca podrán reconstituir la totalidad original, la vieja promesa simbólica de reconciliación entre cosa y palabra, deseo y programa, experiencia e imagen, muerte y sentido. Sin embargo, me parece que esta crisis de la representación no nos obliga a recaer en cierta jerga en boga que demasiado rápidamente recita los salmos de lo "irrepresentable". Se trata en todo caso de pensar a fondo y sin complacencia ese fundamento que se sustrae, esa "representación" cuya pretensión de transparencia estalló precisamente en aquellos acontecimientos que ahora estamos diciendo que se pretenden "representar". Una crisis tras la cual resultan impensables en sus términos tradicionales la política, el arte, el museo, y que por tanto afecta de manera directa los avatares de lo que desde hace algunos años se ha venido llamando la(s) "memoria(s)".

El problema así planteado intenta señalar más allá de las paradojas tan reiteradas acerca de "la representación de lo irrepresentable", aporías que tienen el vigor de suscitar un instructivo estupor estético y ético, pero que en última instancia sólo se plantean porque pretenden aplicar categorías de un régimen de experiencia caduco a un nuevo régimen de la experiencia, inaugurado en las barbaries del siglo XX, que vino precisamente a poner en jaque el núcleo mismo de aquel régimen: la idea de la *presencia* como recuerdo de una experiencia originaria de plenitud a la vez que promesa de una reconciliación final: hubo y habrá presencia, por eso puede ser *re-presentada*. Más bien necesitamos conceptos acordes con un régimen de la experiencia cuyo centro ya no es la plenitud sino la sustracción, ya no la presencia sino la *ausencia* como materia traumática de una herida inmemorial a la vez que conciencia desgarrada de la ruptura de toda promesa definitiva: hubo y habrá ausencia, por eso…

II. Cultura, barbarie. En los comienzos de la segunda guerra mundial, el crítico alemán Walter Benjamin trazó un diagnóstico desesperado —similar al que Freud realizara algunos años antes en un tono resignado— cuya reiterada repetición en nuestros días creo que no le ha quitado aún el filo de su agudeza crítica: *todo documento de cultura es a su vez documento de la barbarie*. Las más elevadas realizaciones de la humanidad se alzan sobre las peores miserias del mismo hombre que pretendían exaltar. Y no sólo eso: no hay belleza, ingenio o sublimidad capaz de borrar las marcas indelebles de sufrimiento humano concreto que están a la base de su realización. Después de Benjamin no hay crítico cultural, o mejor, no hay cultura crítica que pueda pretender desentenderse de los platos rotos de la cultura, del reverso oscuro de todo proceso civilizatorio, de la marcha ruinosa de la historia.

En una sutil relectura del famoso dictamen bejaminiano, el ensayista argentino Nicolás Casullo —escritura esencial para estos debates— trazaba hace poco tiempo las líneas de un nuevo diagnóstico, mucho más sombrío aún que el de Benjamin, si es que podía haberlo. Casullo actualiza a Benjamin, en un presente que excedió sus agudas premoniciones, al afirmar que asistimos a la abrumadora posibilidad de que *todo documento de barbarie pueda a su vez convertirse en documento de cultura*. Nuestro presente tecno-mediatizado, de museificación generalizada y estetización masiva de la vida, ha dado lugar a una "cultura" que es una suerte de barbarie a la segunda potencia, en la cual pueden resolverse tranquilizadoramente —y hasta incluso rentablemente— las desgarradoras conmociones de las barbaries del pasado siglo y de las que cotidianamente continúan sucediendo y reproduciéndose ante nuestros distraídos ojos televidentes. La perspectiva no es menos ominosa que la planteada por Benjamin. Si éste diagnosticaba una cultura que sucumbía ante la barbarie, evaluamos ahora la posibilidad siniestra de una cultura que por el contrario se alimente de la barbarie. Si en el primer caso se mostraba la barbarie como el trasfondo de toda cultura, ahora tenemos que nuestra cultura tecno-mediática estaría en condiciones de absorber una barbarie que queda por tanto despojada de su capacidad interpeladora, de ese tono de resistencia que aún resonaba en la frase benjaminiana. Estamos ante la posibilidad de una cultura que abrace la barbarie en una perspectiva civilizatoria mayor que no se vea vulnerada en lo más mínimo por esa barbarie, sino todo lo contrario. Una suerte de teodicea tecno-mediática en la que todo mal puede aportar a la indeleble cadena del bien marchando por la historia, en virtud del generoso dispositivo de la estetización generalizada. Una máquina de alquimia técnica que transforma la injusticia, la marginación, el mal y la muerte en *history channel*, en espectáculo moral, en centro cultural o en parque temático.

Desde esta perspectiva, el diagnóstico benjaminiano era casi halagüeño para el arte y la crítica: de lo que se trataba era de mostrar esa barbarie que habitaba la cultura, y diversos medios podían converger en esa meta crítica fundamental. Hoy, es la maquinaria estatal-tecno-comunicacional la que se apropia de esa barbarie, dejando a la crítica el desaliento de saber del fraude de esa operación a la vez que sufrir la neutralización de sus tradicionales armas de desmontaje crítico.

Puede verse así que no sólo estamos ante las necesarias críticas al *voyeurismo* latente de toda imaginación del horror, más necesarias que nunca en un mundo como el nuestro en el que la proliferación mediática de la imagen saca tanto más rédito cuanto más cruenta y obscena sea la imagen. Aquí se plantea un llamado de atención aún más radical, se interpela incluso a los bienintencionados que pretenden algo tan sensato como hacer del exterminio un legado, esto es, hacer campañas de concientización, organizar muestras alusivas, enseñarlo en las escuelas, incluirlo en los manuales de historia, en una palabra, inscribir el episodio de la barbarie en un relato civilizatorio mayor en el que ese episodio queda resignificado, resuelto. Tan sensato pero tan problemático a la vez, pues al tratar de hacer de la barbarie cultura —metamorfosis sin la cual acaso se tornara inviable el propio concepto de cultura—, ¿cómo saber cuándo se construye memoria viva y cuándo se está aportando a esa perversa construcción de una "cultura" más bárbara que la propia barbarie?

III. Exterminio, legado. Así como en el siglo XIX la pregunta acerca de si la fotografía era o no un arte estaba mal planteada en la medida en que no se hacía cargo del modo en que la primera había trastocado el concepto del segundo, así también la necesaria pregunta acerca de "el legado del exterminio" está generalmente mal planteada en la medida en que casi nunca se hace cargo de lo que el segundo, el exterminio, implicó para las propias condiciones de posibilidad del primero, el legado.

Sería entre irrisorio y macabro poner en duda la necesidad de hacer hablar a ese acontecimiento, esto es, de inscribirlo en un lenguaje, en una historia, que es la nuestra, que interpela nuestro presente, y que por tanto debe pensarse desde un registro que ata en una misma cuerda de sentido aquel episodio y nuestra actualidad, una cuerda tensada con las energías narrativas de un presente en peligro de sucumbir a su propia inercia. Pero justamente por ser esto lo más acordado y frecuentemente reclamado respecto de nuestras tareas para con ese pasado es que creo fundamental —visto que ya las propias fuerzas institucionales que antes ampararon el horror hoy se encuentran empeñadas en esta dirección— destacar el reclamo opuesto simétrico a este primero, sin el cual se puede caer muy fácilmente en el vacío aún más fatal de una inercia con apariencia de recuperación memoriosa. Si es que hay algo comunicable y pedagogizable de esa experiencia del horror, el sentido ético y la garantía estética de esa comunicación sólo puede ampararse en lo no-comunicable, en el compromiso indeclinable con la *unicidad* y *excepcionalidad* del

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 22

acontecimiento. Si pretendemos afirmar que el horror tiene una historia, no podemos olvidar que la historia como trama de sentido fue uno de los principales objetivos de la destrucción de este horror.
El legado del exterminio, esto es, el exterminio transformado en legado, no será chantaje pseudo-cultural sólo cuando esté en condiciones de comparecer ante su reverso exacto, su faz siniestra, esa faz que activa la dimensión más inquietante de la memoria, esto es, el exterminio de la propia idea de legado, la marca más indeleble del exterminio que se imprimió en las formas mismas del marcar, en el vaciado definitivo que se debe inscribir en toda marca que pretenda aludirlo alguna vez. Es preciso no sólo pensar el exterminio como legado posible, sino fundamentalmente hoy quizá, el legado en cuanto exterminio aún operante en nuestra memoria del mismo.

IV. Representación, flujo, corte. Qué puedan implicar estas reflexiones sueltas para la labor del artista no es algo acerca de lo que yo pueda pretender decir algo, no sólo por no ser artista sino por las enormes dificultades que intuyo para resolver tamaños problemas. Sólo quisiera referirme a una de éstas, que quizá sea más que una dificultad en particular un enrarecido clima de la sensibilidad que permea múltiples actividades culturales contemporáneas, pues condensa una dificultad más amplia, que involucra no sólo al arte sino también al pensamiento y a la crítica. Un estado de nuestra cultura que nos sumerge en un extraño atolladero, una fatídica ambigüedad. Para enunciarla rápidamente podría decirse: hay diversas formas de asumir la tan mentada crisis de la representación. Porque no cabe duda de que sobre todo las actividades más dinámicas del tecno-capitalismo contemporáneo han tomado nota de esta crisis hace tiempo, y han sabido sacar rédito de ella. De manera que nos movemos en un desfiladero riesgoso. Pues esta crisis, más que a un simple slogan teórico o a un anhelo neoheideggeriano, hace referencia a una muy concreta transformación en las formas predominantes de la sensibilidad. Y ha implicado ante todo una honda *desustancialización de la experiencia*, que como la famosa "disolución del aura" guarda una ambigüedad fatal, se abre a un mismo tiempo al potencial crítico y al peligro totalitario. En ese sentido, puede admitirse que cierto nominalismo "postestructuralista" ha podido resultar rentable para un capitalismo que viene sacando su mejor provecho de la experiencia "fluida" y "sin fundamentos" del consumidor global contemporáneo, consumidor cultural también, divertido visitador de museos. Vale decir, no alcanza con realizar una crítica de las versiones más o menos rudimentarias de la tradicional idea de "representación" —que sin embargo, como planteamos al comienzo, siguen surtiendo un eficaz efecto aún hoy. Y no alcanza porque esa crítica puede derivar en una mucho más sofisticada consolidación de los mismos objetivos de aquella vieja idea, aunque por otros medios: hacer invisible la herida, sellar toda fisura, amortiguar la interrupción, distender la desgarradura. Si la vieja idea de representación lo hace —lo sigue haciendo— a través de una ingenua pero eficaz afirmación de la transparencia con que pretende ligar experiencia y sentido (muerte y narración), la nueva experiencia del televidente, del turista, del usuario de telefonía móvil, del consumidor, etc. —postestructuralistas involuntarios—, lo logra sin las rémoras metafísicas de ese pasado sustancialista, sin el desdoblamiento moderno entre imagen y realidad, sino a través de un flujo siempre dinámico y volátil, es cierto, *pero que nunca corta*, que admite mil variaciones azarosas *pero siempre preprogramadas*, que se disemina en una retícula sin centro *pero también sin fisuras*. Por eso creo aún relevante, aunque todavía demasiado general, lo insinuado al principio: la necesidad de que el arte, la crítica, el pensamiento, ensayen figuras y conceptos que asuman el centro de *ausencia* que desmorona no sólo todo un régimen de experiencia —estética y política— que se pensaba desde el eje objetivante de la "representación" sino también este nuevo régimen plano de imágenes sin referente que se suceden sin origen pleno ni fin normativo, pero abatidas bajo el peso abrumador de lo sin fallas, sujetadas con la gruesa malla de la conexión perpetua. Intentar algo parecido a lo que ofrecía la vieja idea de *montaje*, algo que ningún video clip ni chateo simultáneo ni puesta intermediática está en condiciones de lograr por sí misma a pesar de asemejarse al ensamblaje de planos de aquél: abrir un corte, mostrar la herida, habilitar la experiencia de la interrupción. (Creo que algo de esto podría reconocerse en el choque entre pasado y presente en las fotos de Lucila Quieto; también recuerdo el feliz título de un reciente libro sustancial para estos debates, *Memorias en montaje*, de Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga.) No sé por qué medios, pero sin esta inscripción de lo ruinoso en el propio lenguaje, aquello que incluso llegue a desapropiarnos de él y a poner en riesgo fatal la empresa misma de aludir de algún modo a la experiencia del exterminio, creo que es difícil escapar de las mil astucias de nuestra culta manera de ocultar la barbarie que nos rodea nombrándola a cada paso.
Pensar la memoria en clave interruptiva acaso nos lleve más allá de los desdoblamientos trascendentes de la representación y del aplanamiento inmanente del flujo, abriéndose hacia una dimensión de *acontecimiento* (estético-político) como sustrato figural y conceptual de una memoria viva.

crimson
www.crimson-arte.com

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 24

Formas de la memoria en el arte postdictatorial

Gestos antimonumentales que desafían la irrepresentabilidad de la memoria

María José Melendo[1]

En las reflexiones acerca del arte y la representación de pasados límites, es posible establecer dos problemáticas centrales: por un lado la irrepresentabilidad inherente a un acontecimiento traumático, que da lugar a interrogantes respecto de las formas y los límites dentro de los que el arte puede aproximarse al horror[2]; por otro lado, la obsolencia de los mecanismos canónicos de representación tales como memoriales y monumentos, debido a que en su monumentalidad operan como metáforas totalizantes del pasado que reifican[3] y la recepción estética se reduce a la mera contemplación.

Por ello, las discusiones sobre la representación del pasado a través del arte han consignado la importancia de desplegar formas alternativas de memoria que desafíen su irrepresentabilidad[4] a la vez que burlen la fosilización de aquél -propia de los modos tradicionales de rememoración- proponiendo en cambio gestos negativos, antimonumentales que le confieren a los destinatarios un protagonismo inexcusable. Esta reivindicación de procedimientos no convencionales se inscribe al interior de transformaciones intensas en el escenario estético contemporáneo que ampliaron las fronteras del arte, pusieron en crisis sus soportes y categorías: como la de obra, de autor y de público, otorgaron suma importancia a la recepción en términos de experiencia, y como observa el filósofo Arthur Danto, establecieron la inoperancia de interrogantes que tengan que ver con problematizar si determinado objeto es o no una obra de arte.[5]

A nuestro juicio, estos aspectos señalados inciden en el tratamiento estético de los acontecimientos límites; a su vez, consideramos que en el caso del arte que se refiere a nuestro pasado reciente existe un tercer elemento de suma relevancia, pues ya en tiempos de dictadura se erigieron gestos estéticos combativos[6] como forma de protesta, que a lo largo de los años asumieron dicha consigna desde diversas estrategias estéticas; así, amnistía, obediencia debida, punto final, indultos marcaron la intensidad de las protestas en las que el arte tomó parte. Las apropiaciones de *El Siluetazo*, los Escraches realizados por H.I.J.O.S desde 1997 junto a colectivos de arte como Etcétera o el GAC (Grupo de arte callejero), por citar algunas de las numerosas performances e intervenciones urbanas emplazadas, fueron desplegadas como *praxis* políticas a la vez que estéticas.

El objetivo de estas reflexiones es advertir sobre las distintas formas de la memoria presentes en el accionar estético que entiende la memoria de nuestro pasado como algo en construcción, y pone en tensión los mecanismos tradicionales burlando los dilemas mencionados respecto de la inexpresabilidad de los pasados límites. María Angélica Melendi señala con relación a estas prácticas que se trata de "trabajos efímeros, obras nómadas (...) siempre en proceso de desaparición o desagregación, se conforman a través de la articula-

1> María José Melendo vive en General Roca, Río Negro. Licenciada en Filosofía (Universidad de Buenos Aires) y actualmente doctoranda. Becaria de Investigación y Docente en la Universidad Nacional del Comahue. Su tema de investigación versa sobre el arte y la representación estética de pasados límites.

2> Cf. Andrea Giunta, "Chile y Argentina: memorias en turbulencia" en: Nelly Richard; Alberto Moreiras (editores), *Pensar en la Postdictadura,* Chile, Cuatro Propio, 2001, p. 280.

3> A este respecto María Angélica Melendi considera que "el rechazo al monumento tradicional es también un rechazo a la arbitrariedad de cualquier historia oficial" en: María Angélica Melendi, "Tumbas de papel. Estrategias del arte (y de la memoria) en una era de catástrofes" en: Sandra Lorenzano, Ralph Buchenhorst (editores) *Políticas de la memoria,* Buenos Aires, Gorla, 2007, p. 303.

4> Como ha señalado Horacio González "El horror desafía la representación, no la anula ni la reprende pero horada sus bases tradicionales de actividad", Horacio González en: Marcelo Brodsky, (compilador), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA,* Buenos Aires, La Marca, 2005, p. 72.

5> Arthur Danto sostiene que "ahora no es posible decidir si algo es una obra de arte o no. Peor aún, algo puede ser una obra de arte y otra cosa idéntica no serlo, puesto que resulta imposible encontrar la diferencia mediante algún dato visible para el ojo", en: Arthur Danto, *El abuso de la belleza,* Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 53.

6> Uno de los más emblemáticos gestos de resistencia en tiempos de dictadura fue el denominado 'Siluetazo', realizado el 21 de septiembre de 1983 durante la III Marcha de la Resistencia, iniciativa de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, donde se invitó a la multitud allí congregada a realizar siluetas a escala natural de cuerpos que fueron luego colocados en distintos puntos de la ciudad de Buenos Aires. Destacamos dicho gesto por tratarse de una acción estética colectiva de resistencia que cristaliza en un acontecimiento político a la vez que estético. Véase: Ana Longoni, Gustavo A. Bruzzone *El Siluetazo,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, (en prensa).

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 26

ción de restos, residuos o vestigios."[7]
Destacamos estas acciones debido a que ubican al espectador como integrante en el gesto estético que producen, generando muchas veces sentidos en conflicto o efectos acaso no imaginados por sus creadores.
Como ha señalado el especialista en memoriales sobre el Holocausto James Young, las discusiones que generan ciertas obras de arte que aluden a pasados en conflicto son parte del acontecimiento estético al que dan lugar[8]. Encontramos particularmente significativas estas controversias en la recepción estética ya que suponen una reflexión acerca de la fisonomía de la memoria del pasado entendida como una estructura orgánica y permeable; según expresa el historiador Enzo Traverso, "la memoria jamás está fijada; se asemeja más bien a una cantera abierta en transformación permanente."[9]
Estos gestos estéticos incorporan el interrogante que generan como parte fundamental debido a que procuran destacar en qué medida en ciertos artefactos culturales se materializan las necesidades y dificultades colectivas para articular memorias en pugna[10] pues como indica Florencia Battiti la memoria no restituye el pasado ni tampoco lo reproduce: no deja ver más que el presente del pasado.[11]
La memoria aparece entonces como el espacio donde emerge el conflicto, por ello según observa Battiti "tanto las políticas de la memoria que incluyen el arte contemporáneo en el núcleo de sus programas como las elaboraciones estéticas que reflexionan sobre la memoria del pasado reciente se inscriben en un campo de batalla de 'memorias en conflicto.'"[12] Estas prácticas estéticas trabajan modos fugaces de rememoración que convergen en lo que Estela Shindel llama 'memorias descentralizadas'[13] y se erigen como acciones de resistencia, que exhiben las transformaciones aquí mencionadas referidas al arte.
A propósito de la injerencia de estas transformaciones en las estéticas de la memoria contemporáneas, cabe destacar las palabras de Ana Longoni a este respecto: "Los límites para definir si estas prácticas callejeras son o no arte, o en todo caso cuáles son, 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, –continúa Longoni–, en un reservorio de público, una serie de recursos socialmente disponibles para convertir la protesta en un acto creativo."[14]
Así, estas acciones ponen en cuestión la identidad de la obra de arte y la vinculación entre los protagonistas del hecho artístico como tal. En virtud de lo expuesto, reparamos en un elemento del arte contemporáneo que incide en el tratamiento de la memoria ya que la reivindicación de la recepción estética conllevaría en algunos casos la necesidad de un receptor 'experto' que haga decir debidamente a la misma desde una ineludible contextualización, que operaría como condición para el abordaje estético de la obra y provocaría un hermetismo controversial o interpretaciones 'erradas' según el decir de sus precursores, creadores o demiurgos. Para algunos, enaltecer la recepción estética podría dar lugar a una suerte de'anarquía de los sentidos'. Longoni señala que Etcétera corre esos riesgos cuando trabaja desde el humor, pues no siempre esas metáforas son bien 'decodificadas' y agrega que: su acción de repartir jabones y llamar a la limpieza el 24 de marzo de 2004 en la ESMA les trajo algunos problemas. Dicha acción quería aludir a la 'guerra sucia' y fue malinterpretada como una acusación de complicidad con el régimen (una lavada de cara según Hebe de Bonafini) que repudió al grupo ante los medios de comunicación.[15]
Mencionamos el gesto realizado por Etcétera porque este episodio exhibe las aporías que surgen al momento de interpretar este tipo de prácticas, pues los más contrapuestos sentidos gozan de legitimidad en la conformación del acontecimiento al que dan lugar. Las fricciones son parte del acontecimiento, lo constituyen como tal y ponen en jaque el monopolio del sentido en una práctica estética que niega la verticalidad usual de las obras ya que la manifestación artística no se reduce al objeto producido sino que es el conjunto de la acción en su contexto.
A su vez, este episodio pone de manifiesto que el arte de la memoria de nuestro pasado reciente despliega estrategias de evocación que exploran múltiples dimensiones de la memoria y evitan dar un relato armonizante, antes bien, reivindican la pluralidad de voces que conforman el pasado y destacan sus tensiones en el presente.

7> María Angélica Melendi, "Tumbas de papel. Estrategias del arte (y de la memoria) en una era de catástrofes" en: Sandra Lorenzano, Ralph Buchenhorst (editores) *Políticas de la memoria,* ob.cit., p. 301.
8> Cf. James Young, *At memory 's edge,* New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.
9> Enzo Traverso, "Historia y memoria. Notas sobre un debate" en: Marina Franco, Florencia Levín (compiladoras), *Historia reciente,* Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 73
10> Cf. Elizabeth Jelin; Ana Longoni, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 16.
11> Cf. Florencia Battiti, "Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina" en: Sandra Lorenzano, Ralph Buchenhorst (editores) *Políticas de la memoria,* ob.cit., p. 311.
12> Ibíd., p. 312.
13> Cf. Estela Shindel, "Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín" en: Cecilia Macón (coordinadora) *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura,* Buenos Aires, Ladosur, 2006, p. 67.
14> Ana Longoni, "¿Tucumán sigue ardiendo? en: Revista *Brumaria,* Madrid, nº 5, 2005, p. 234.
15> Cf. Ibíd., p. 243. Véase también el trabajo de Longoni "Encrucijadas del arte activista en la Argentina", en: Revista **ramona**, nº 74, año VII, septiembre 2007.

viajobien.com
Especialistas en Bienales
ESTAMOS JUNTO AL ARTE TAMBIEN EN LAS VACACIONES
Para que tambien sean mas faciles sus vacaciones, vamos a darles un 5% de descuento a todos los lectores de Ramona en paquetes turisticos y hoteleria.
Consultenos!
4314-0778
www.viajobien.com
info@viajobien.com

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 28

El árbol del desexilio: reparación de las identidades

Sobre la intervención plástica de Mercedes Fidanza en la última "Semana del exilio y del desexilio" en Buenos Aires

Juan Pablo Pérez Rocca[1]

"Guardamos la ropita en el ropero, pero no hemos deshecho las valijas del alma."
Juan Gelman-Roma / 09-05-80

En la nueva edición de la "Semana del exilio y desexilio" (del 13 al 21 de junio de 2007) se volvió a presentar la performance de la artista Mercedes Fidanza, cuyo actual escenario de intervención plástica se dio cita en un árbol de enormes raíces de la Plaza San Martín de Tours (Plaza Francia-Buenos Aires).
El argumento de la acción retoma las nociones de *desfragmentación* y *desexilio*; consideraciones ambas que nos permiten enfrentar el inagotable debate sobre memorias y olvidos de la política en sociedades que, como la nuestra, vivieron procesos sociales traumáticos.
Para los que se fueron, el exilio queda convertido en un dolor en el cuerpo de la memoria, agudizado ante la ausencia de datos concretos, ante la distancia del lugar de origen, de esa tierrita de nacimiento y la consecuente falta de raíces que se siente *bajo la lluvia ajena*.
Detrás del significado de la obra "*Árbol del desexilio"* de Fidanza, acontece una praxis estético-política con las características de un ritual urbano, que año a año, intenta refundar la reflexión sobre las identidades que se van construyendo en base a las marcas de la dictadura, se elaboran en el juego entre los lugares propios y ajenos, y se expresan en una construcción que busca reanudar un nuevo tejido en la urdimbre del espacio público. Tal como señala la artista: "*No me desexilio para olvidar sino para recordar y sumar mi propia historia al cuerpo social*, *pisando el suelo, besando la raíz en su latido"*.
Y así va tejiendo: un año antes, una primera historia de su obra aconteció durante la semana del 20 al 26 de junio de 2006, donde se presentaron en el Centro Cultural de la Cooperación las Jornadas sobre "Exilio: Nunca más. Historias de un Pueblo" organizadas por la Comisión de Ex Exiliados Políticos de la República Argentina (COEPRA) durante la última dictadura militar en conjunto con el colectivo Hijos del Exilio. Este grupo de artistas presentó una reducida muestra que daba cuenta de las vivencias individuales, sociales y políticas en sus experiencias del exilio a través de fotografías y pinturas. Hilaba la escena la lectura de una "Carta abierta" de presentación como colectivo de arte: "*Somos hijos del exilio. Nuestros padres fueron exiliados políticos de la dictadura militar que se impuso en la Argentina entre los años 1976 y 1983*(...)".
El evento fue sumando lugares de encuentro y exhibición con diferentes actividades que eran desarrolladas en el Hotel Bauen, en la Casa de los Actores y en el Cine Gaumont. En este último se organizaron jornadas de cine y debate a partir de la proyección de documentales como *Argenmex* de Violeta Burkart-Noe sobre la historia de hijos de exiliados en México que se reencontraron en la Argentina.
Estos encuentros, centrados en la búsqueda de la identidad y la memoria tuvieron como antecedente las jornadas sobre "Exilios Políticos en Argentina y Latinoamérica" organizadas por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDInCI) y que fueron desarrollados en la Biblioteca Nacional durante el mes de agosto de 2005.
Al año siguiente, en la Plaza de los Dos Congresos y frente al Cine Gaumont, Mercedes Fidanza realizaría la primera versión de la performance *Reparación del Exilio* asumiendo la modalidad de intervención artística colectiva en el espacio público. La acción fijó su escenario de representación en dos árboles de la plaza unidos por sus ramas, cuyo sitio estaba señalado por dos círculos blancos concéntricos jugando con la intersección de los conjuntos en una posible unión o terceridad cultural entre ambos árboles.
En esa espacialidad liminal se dirimía sobre la tierra el conflicto de la doble identidad: la pertenencia a dos lugares, a dos naciones –como argenmex-, simbolizada por dos árboles que hunden sus raíces en la tierra y cuyas ramas se abrazan en la copa, como refugios que gestan un nuevo ámbito de protección.
La puesta en práctica resignificaba un íco-

1> Juan Pablo Pérez Rocca es Profesor de Bellas Artes (IUNA-Pueyrredón), Docente en IUNA y UNTREF, Becario de investigación en Artes Plásticas (Fondo Nacional de las Artes y Centro Cultural de la Cooperación)

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 30

no indiscutible del arte latinoamericano: *Las dos Fridas*, de Frida Kahlo (1939). Las vestimentas regionales colgadas en las pequeñas pinturas de Frida cobraron 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: v*olver a la tierra de uno no es salir del exilio; éste continúa adentro hasta que se lo enfrenta diciéndole: no corras, no te persigas, esta es tu casa.*

La obra 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 supieron acompañar a la artista en su intervención.

La performance consistía en colgar del espacio aéreo de los árboles las vestimentas utilizadas durante el exilio, dispuestas en perchas que pendían de tanzas cruzadas y enlazadas entre las ramas.

Fue verdaderamente emotivo y estético vivenciar el preciso momento de la acción mancomunada cuando los ponchos y vestidos multicolores de otras latitudes fueron izados desde los bordes del círculo por cada uno de los participantes como banderas que flameaban sobre la espesura verde de la copa de los árboles. En su base, alrededor del tronco, diversos objetos como muñecos, mantas, cajitas y telares con dedicatorias eran ofrecidos –en acto de desexiliación– a la manera de un santuario popular a la vera de un camino. La advocación en este caso, tenía que ver con el encuentro en un mismo suelo, con la idea de reestablecer desde los elementos cotidianos una historia común a partir de nuevos vínculos creativos.

El exilio ha dejado sus huellas en el propio cuerpo, en el sujeto vivo: singularidades forjadas que intentan ser reactivadas a través de cada uno de los vestidos ofrecidos para la performance. Vestimentas de otros tiempos que son el resguardo de una memoria física y concreta; cuerpos rasgados y mutilados por el tiempo, que transformaron un horizonte de vivencias comunes vinculadas a la obligatoriedad de adaptación -sin elección- a nuevos territorios y realidades: "de los deberes del exilio: no olvidar el exilio, combatir a la lengua que combate al exilio, no olvidar el exilio, o sea la tierra, o sea la patria o lechita o pañuelo donde vibrábamos, donde niñábamos, no olvidar las razones del exilio (…)".[2]

Si el exilio forzado fue pertrechado por la continentalización de la represión en los años setenta, la envergadura de las migraciones masivas durante la última década ha transformado y translocado las formas de percibir y vivenciar el exilio como nuevas identidades en tránsito. Sin embargo, la obra de Mercedes Fidanza nos habla de la reparación simbólica de las identidades arrebatadas y de las conciencias desdichadas puestas en jaque por las dinámicas de expulsión, de marginación y de pérdidas que aun no han podido dar con su propia cultura.

Resulta relevante en esta acción la necesidad de arraigo, de romper con la idea superflua del eterno presente como autoafirmación, de la esquizofrenia tardomoderna, a través de la posibilidad de dejar una marca en el árbol. Una huella, que decididamente instala en la frondosa copa verde una identidad trasvestida, multicolor, mexicana, porteña o latinoamericana, con historias perdidas, de desencuentros, con el recuerdo de los que ya no están, que vuelven a pasar por el corazón de los que izaron en la plaza sus memorias, casi como unas pancartas levantadas con sus nombres. Pero también una huella, en el sentido del anhelo por un encuentro profundo y reparador, desde la raíz que –entre lágrimas atemperadas y tensa algarabía en la puesta en escena-, se fuera nutriendo y cargando de sentido, cuyo extrañamiento obedece a lo más pequeño y preciado del evento: los objetos, que instalados en la base del tronco del árbol, formaron parte de las condiciones de intercambio como creación de nuevos lazos de socialización.

Podría ser interesante preguntarnos si es plausible tal reparación. La respuesta nos orienta hacia un tipo de reflexión, que lejos de caer en procesos culturales cerrados o diferencias preestablecidas, deje de lado las meras poéticas individuales y hedonistas, para volver, de algún modo, a encontrar en la espesura de la difícil tarea del debate sobre la identidad, el carácter colectivo, relacional y socialmente estético de las prácticas artísticas contemporáneas.

2> Juan Gelman, (1984). *Exilio. Juan Gelman y Osvaldo Bayer.* Buenos Aires, Planeta, 2006, p. 23.

"Pinceladas y otros condimentos"
artes visuales con

Stella Sidi

Radio Cultura FM 97.9
sábados de 14 a 16 hs.

imágenes en
www.arteamundo.com/pinceladas

Nuestros suscriptores hacen que **ramona** sea posible…
¿y vos? ¿te suscribiste?

Por sólo $70 anuales, tenés **ramona** mensual y puntual en tu casa*

Promo para estudiantes: $50 anuales

Contactate a **ramona@ramona.org.ar**
Tel-Fax: **4953-2696**

* Promoción válida para Argentina.
Incluye gastos de envío por Correo Andreani.

Estudio Jurídico
Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master en Mercado de Arte Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados con las artes plásticas (pintura y escultura)
Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos, Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

Preferentemente
a museos, galerías de arte, marchands, casas de subastas, coleccionistas y artistas en general. ABSOLUTA RESERVA

en Buenos Aires
Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204
Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357
en Punta del Este, Uruguay
Av. Gorlero 941, 1º 118 (CP 20.100)Tel.: 00598-42.2.23108/4.45671
e-mail gerardoterrel@uol.com.ar

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 32

Territorios en disputa: monumentos, museos y sitios de memoria

De cómo las formas de la memoria involucran problemas de gestión y modelos de participación. La experiencia europea y el caso argentino

María Rosa Gómez [1]

Como el agua, como el petróleo, la memoria es un territorio en disputa. Existe una discusión abierta en el plano internacional acerca de cómo contar la historia de hechos que afectaron a amplios sectores de la población y, por otra parte, la forma de gestionar los sitios considerados emblemáticos.
En esta disputa de sentido no puede ignorarse que la opción por *qué se cuenta*, *dónde* y *cómo* estará profundamente ligada a *quién* o *quiénes* se hacen cargo de esa tarea. Además, de la misma manera en que en el terreno del arte persiste la polémica respecto de los espacios de recepción como emergentes de las relaciones de dominación cultural (arte de galerías y museos versus espacios públicos o alternativos), en las luchas reivindicativas de los derechos humanos se debate *qué es un sitio de memoria* y *cuáles* deben ser considerados como tales para la denuncia y la trasmisión social. Otro tema abierto es la gestión y los niveles de participación del Estado, organismos de derechos humanos, organizaciones sociales, sobrevivientes, familiares de víctimas, ex detenidos –entre otros actores- en la toma de decisiones sobre contenidos, administración y mantenimiento del lugar. En ese plano no puede haber recetas preestablecidas. ¿Podrían gestionarse de la misma forma las prisiones donde centenares de sudafricanos sufrieron el *apartheid*, los centros clandestinos de detención de América Latina, el hotel donde asesinaron a Martin Luther King y los distintos Museos de la Resistencia europeos? Familiares de víctimas, sobrevivientes, organismos de derechos humanos, organizaciones sociales, entidades académicas, el Estado, son algunos de los actores políticos que pueden asumir la tarea de trasmisión de memoria. Su articulación es fundamental para generar desde el ámbito estatal la continuidad del proyecto y el reconocimiento de los ciudadanos como parte activa en la recuperación de la historia colectiva, otorgando a la experiencia individual o grupal, una legitimidad corroborada por los hechos históricos. Persisten, sin embargo, ciertos resquemores a dejar los temas de memoria absolutamente en manos del Estado, ante el temor de que la alternancia de gobiernos pudiera influir en sus contenidos y objetivos. La prescindencia total del Estado, en contraposición, obliga a la búsqueda de subsidios u otras fuentes de ingreso que garanticen el funcionamiento de estos sitios. El riesgo, ya comprobado en algunas experiencias internacionales, es caer bajo el mecenazgo de entidades o fundaciones sospechadas de incidir sobre estas instituciones mediante el vaciamiento de contenidos políticos y la construcción de una memoria amañada.

Por ejemplo, la Coalición Internacional de Museos de Conciencia en Sitios Históricos**,** vinculada al Centro Internacional para la Justicia Transicional –de acuerdo a lo que se explica en www.sitesofconscience.org– trabaja “con organizaciones no gubernamentales e iniciativas locales en pro de los derechos humanos a nivel internacional en el establecimiento de lugares de recuerdo como *centros de reconciliación* y reconstrucción”. Retomando el inicio de este artículo, se puede subrayar entonces que *la memoria es un territorio en disputa... ideológica*. La “justicia transicional” es la opción que se han dado algunos estados para clausurar los debates sobre las responsabilidades políticas en la aplicación de Terrorismo de Estado mediante políticas reparatorias –materiales y simbólicas–, búsqueda de la verdad que elude la realización de juicios, y la promoción de la reconciliación, incluyendo perdón o indulto. En lo que atañe a sitios de memoria, los objetivos, contenidos y acciones que lleve adelante una entidad que

1> La autora es periodista, docente de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y la Universidad del Centro (Unicen) e investigadora. Realiza su trabajo doctoral sobre señalamientos artísticos en sitios que actuaron como dispositivos represivos durante la última dictadura militar en Argentina.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 34

se inclina por una “justicia transicional”, estarán atravesados por la meta final de la reconciliación entre las partes.

Qué lugares, para contar qué

En algunos países europeos, la recuperación de predios emblemáticos para el relato de la historia y la trasmisión de memoria fue casi inmediata al fin de la Segunda Guerra Mundial. En otros casos, las iniciativas de políticas públicas debieron esperar hasta los años 90 para ponerse en ejecución.

El repertorio de políticas públicas de memoria son aquellas acciones (decisiones políticas, administración de recursos humanos, económicos, tecnológicos y culturales) que se implementan desde el Gobierno a través de sus distintas dependencias para dar respuestas a distintos sectores de la sociedad afectados por violaciones o avasallamientos a los derechos humanos.

Un caso ejemplar es España**,** país donde a setenta años de la Guerra Civil y más de treinta de la muerte del dictador Francisco Franco, han cobrado impulso iniciativas que ponen en debate las consecuencias del franquismo (muertes, represión y exilio) y retoman la discusión sobre lugares de memoria y resabios de ornamentación fascista en el espacio urbano, entre otros temas. A nivel nacional, el estado español aprobó en 2007 -luego de duros debates- una ley por la cual “se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura”. “Se aprueba una ley que permite borrar el nombre de algunas calles, retirar monumentos y ampliar beneficios económicos de grupos afectados pero no se manifiesta explícitamente sobre la dictadura, ni se expide sobre la apertura de archivos que permitan reconstruir las responsabilidades de fusilamientos y desapariciones de militantes republicanos”, subrayan sus detractores. En Cataluña, por el contrario, desde el gobierno se aprobó la creación de un Memorial Democrático “para impulsar una política pública de recuperación de la memoria histórica con un claro objetivo: dignificar las personas que lucharon por la democracia y la libertad y reivindicar los valores de la lucha antifranquista”. En tal sentido, la dirección del Memorial se abocó a la tarea de crear un Servicio de Información Documental; redactar una ley sobre “la localización y la identificación de las personas desaparecidas durante la Guerra Civil y el régimen franquista”; impulsar un Programa de Atención a los ex presos políticos y señalizar lugares emblemáticos de la Guerra, la represión y la resistencia. Entre otros “espacios y rutas de memoria”, se han recuperado la Base de Instrucción del Ejército Popular de la República de Pujalt, donde se realiza un recorrido cultural y antropológico por barracones y líneas de defensa; el Camino de Evasión de los Refugiados de la Segunda Guerra Mundial, en Sort, Lleida; los refugios antiaéreos construidos en 1938 para proteger a la población de los ataques franquistas, en La Garrica y la línea de bunkers emplazados por el franquismo en Martinet. En Francia, con el respaldo del Consejo General de los Pirineos Orientales, funciona desde 2000 el Memorial del Campo Rivesaltes, definido como testigo de los “años negros del siglo XX”. Desde su creación en 1935, el campo fue lugar de tránsito de los refugiados españoles que huían del franquismo; alojamiento vigilado de “extranjeros indeseables” (comunistas y anarquistas); centro de reclusión de judíos y gitanos (durante la ocupación nazi de Francia); campo de detención de militares alemanes y franceses colaboracionistas, y base militar de las tropas francesas que operarían en Argelia. En Torino, Italia**,** con el respaldo municipal, se creó el Museo Difuso de la Resistencia, la Guerra, la Deportación, el Derecho y la Libertad, “un proyecto en constante evolución” que ofrece muestras permanentes y temporales. En Alemania, cerca de la Plaza de Postdam, se recuperaron dos edificios linderos ubicados en la calle Prinz Albrecht, donde funcionaron la Oficina Central de la Gestapo, la Oficina Central de Seguridad del Reich y la Jefatura del Servicio de Seguridad (SS). Allí llegaban los prisioneros torturados por la Gestapo y se planificó la matanza de judíos, opositores, homosexuales y gitanos. En 1987 se recuperó el predio, pero debieron pasar diez años para su apertura al público con aportes del gobierno nacional y local, bajo el nombre de Topografía del Terror, que propone un recorrido al aire libre por las instalaciones y celdas.

La experiencia europea demuestra que la recuperación y la trasmisión de la memoria no se agota en la creación de museos y monumentos. Tal como afirman los investigadores Luther Blisset y Sonia Brunzels: “Los espacios físicos siempre son al mismo tiempo espacios sociales. Cada configuración espacial expresa situaciones sociales, y, del mismo modo, las atribuciones de significado también vienen siempre estructuradas por hechos sociales”.

La experiencia argentina

En noviembre de 2007, en una franja de la Costanera se inauguró el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Son cinco paredes enormes, con 30.000 plaquetas, donde ya se han escrito los nombres de los desaparecidos denunciados ante la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas y se ha dejado espacio para nuevas denuncias. El Monumento es imponente y sobrecogedor, permite apreciar con un registro visible, los años más sangrientos del Terrorismo de Estado hasta el fin de la dictadura. Parece cumplir con la instancia de un duelo colectivo al dar un lugar, ubicar en un espacio material concreto, el nombre de los desaparecidos. Escuelas, plazas, paseos, calles y otros espacios públicos llevan el nombre de desaparecidos a lo largo y ancho del país.

Bajo el gobierno de la dictadura, ante sedes judiciales y en el exterior, organismos de derechos humanos, ex detenidos, exiliados y sobrevivientes denunciaron lugares que actuaron como centros clandestinos de detención en Argentina. Ya bajo la vigencia del estado de derecho, a estas denuncias se incorporó el reclamo de recuperación de los sitios que formaron parte del dispositivo represivo de la dictadura. En el último quinquenio, las iniciativas de organismos y sobrevivientes se vieron fortalecidas por medidas adoptadas por el último gobierno, que mediante la nulidad de las llamadas leyes “de la Impunidad” favorecieron la dinamización de los juicios y la recuperación de edificios emblemáticos –como la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)– como sitios de memoria. A nivel nacional, se fueron creando en distintas provincias Comisiones por la Memoria, con el objetivo de trasmitir la historia reciente, como así también recuperar distintos predios. En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se creó el Instituto Espacio para la Memoria (IEM), autárquico y autónomo, donde confluyen organismos de derechos humanos “históricos”, representantes del Poder Ejecutivo y Legislativo de la Ciudad, como así también personalidades reconocidas por su trayectoria en favor de los derechos humanos. Entre otras atribuciones del IEM figura la recuperación de “predios o lugares en la Ciudad donde hubieran funcionado Centros Clandestinos de Detención o hubieran ocurrido otros acontecimientos emblemáticos de la época”. En tal sentido, durante 2007, bajo distintos dispositivos legales y administrativos, fueron pasando a su órbita ex centros clandestinos de detención ubicados en el ámbito de la Ciudad, incluidos algunos de los edificios de la ESMA. En los ex centros clandestinos de detención recuperados existen comisiones de trabajo integradas por vecinos, familiares, organismos de derechos humanos y sobrevivientes que impulsaron la recuperación de estos predios. Las experiencias han sido distintas, como así también los objetivos y actividades que se han dado las comisiones, que, en general, han preferido realizar tareas de investigación –que incluyen trabajos arqueológicos– y de mantención de la estructura edilicia, sin modificarla, conservando los lugares

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 36

tal como eran cuando actuaron como dispositivos represivos. Además, estos predios no sólo constituyen un patrimonio histórico de memoria del Terrorismo de Estado, también son evidencias fundamentales en los juicios en marcha o en proceso de reapertura. Hasta el momento se han recuperado los ex centros clandestinos de detención conocidos como Olimpo, Club Atlético, Virrey Cevallos y edificios de la ESMA.

A modo de conclusión

La forma en que las políticas públicas permitan fomentar la trasmisión de memoria de una manera plural, democrática, activa, requiere de la participación de los actores involucrados y de un Estado comprometido más allá de los réditos políticos que tales acciones podrían garantizarle. Las memorias oficiales que pretenden clausurar la mirada sobre el pasado son tan criticables como la ausencia de iniciativas estatales. La creación de entes oficiales autárquicos y autónomos –condición fundamental para protegerlos de los vaivenes políticos– integrados por organismos, organizaciones sociales y sectores de la sociedad comprometidos con la lucha por los derechos humanos, parecen ser la opción más eficaz para garantizar la recuperación y trasmisión de los valores democráticos. Pero, como dice Andreas Huyssen: "Una vez que reconocemos la brecha constitutiva que media entre la realidad y su representación en el lenguaje o la imagen, debemos estar abiertos hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias. Esto no significa que cualquier opción sea aceptable". La memoria es una construcción social y, por lo tanto, su capacidad para no ofrecer una mirada estática sobre el pasado sino una denuncia ética que lo trascienda estará articulada con las características que asuman los procesos sociales donde dicha memoria social esté imbricada.

¡Bola de Nieve
está que arde!

El archivo más grande
de artistas argentinos
tiene nuevas e increíbles
incorporaciones

Visitalo en:
www.boladenieve.org.ar

delinfinitoarte

Marzo
Muestra Colectiva

Av. Quintana 325 PB
4813-8828. Lun a Vie 11 a 20 hs.
delinfinitoarte@speedy.com.ar

Museo de la Defensa de Madrid

Performance del museo ambulante que, desvelando marcas del franquismo y de la resistencia, re-significa el espacio urbano madrileño

Tom Lavin[1]

Al revisar material para este artículo he encontrado el ensayo de Andreas Huyssen donde intenta desvelar los motivos del surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales. En el texto, algo difuso, hay un párrafo que me ha llamado la atención, porque ha traído a mi cabeza el anómalo proceso de recuperación de la memoria histórica en España y la intensidad política que aún tiene aquí este tema:"Los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y en Estados Unidos a comienzos de los años ochenta del siglo XX, activados en primera instancia por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto (…) como también por una larga serie de cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios de fuerte carga política y vasta cobertura mediática.[2]"

Efectivamente, los aniversarios de la segunda Guerra Mundial y la reactivación de la memoria del Holocausto, solapados en el tiempo con la reunificación de Alemania, la caída del gobierno socialista en Polonia y la desintegración de Yugoslavia, reabrieron debates y análisis pendientes sobre los fascismos, que ha su vez han dado lugar a nuevos paradigmas sobre la memoria colectiva.

En el caso de España el proceso, iniciado ya antes de la muerte del dictador, muy intenso en los primeros años de democracia, se detiene paradójicamente al llegar la década de los ochentas, cuando el partido socialista gana las elecciones generales con mayoría absoluta. Las razones que se aducen son muy variadas. Una es que el intento de golpe de Estado de 1981 reactivó el miedo a un enfrentamiento armado, o más bien a la brutal represión franquista, e hizo que tanto la sociedad civil como el gobierno optasen por soslayar las cuestiones más polémicas. También es cierto que la victoria de Felipe González, al año del asalto de la Guardia Civil al Congreso, cerraba las puertas a una posible involución y permitía suponer definitivamente superada la anterior etapa y la fractura de las dos Españas, al

1> Tomás Ruiz-Rivas (Madrid, 1962): Fundador y codirector del Ojo Atómico-Antimuseo de Arte Contemporáneo; como curador trabaja sobre los sistemas alternativos de exhibición de arte y formación de públicos. Desde 2000 trabaja también como artista visual, con el nombre de Tom Lavin. Su obra gira en torno a la identidad y la memoria histórica españolas. Web: **www.ojoatomico.com**

2> "En Busca del tiempo futuro" Andreas Huyssen, Universidad de Columbia (Nueva York). El presente texto fue publicado en: "Medios, política y memoria", Revista *Puentes*, año 1, N° 2, diciembre 2000. Argentina. ***Traducción***: Silvia Fehrmann. Versión digital.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 38

tiempo que dejaba fuera de juego al partido comunista, que en su momento había liderado la oposición a la dictadura. Por último, el fuerte crecimiento económico y el horizonte de integración europea, que se consuma en el '86, incluso el *giro postmoderno* en el ámbito cultural, favorecían discursos de futuro en detrimento de complejas y conflictivas revisiones históricas.
Tendrán que pasar casi veinte años, hasta que en 2000 un grupo de jóvenes leoneses crean la ARMH[3] y exhuman una fosa común en Priaranza del Bierzo, donde reposaban los restos de trece desaparecidos víctimas de la represión franquista, para que la sociedad española vuelva a mirar hacia las zonas más obscuras de su pasado. Este difícil proceso ha sido impulsado por la sociedad civil, desde el Foro por la Memoria, las muchas Asociaciones para la Recuperación de la Memoria Histórica que se han ido creando, las asociaciones de familiares de víctimas del franquismo y, cada vez en mayor grado, desde el mundo de la cultura. Y por supuesto con la oposición de la Iglesia, de las administraciones gobernadas por el Partido Popular y con muchas reticencias de las gobernadas por el PSOE. Es un proceso en el que poco a poco se han hecho visibles dos realidades: las dimensiones absolutamente desmesuradas de la represión en la dictadura y la persistencia de las famosas dos Españas.
Éste es el contexto en el que a mi vuelta de México, en 2000, empiezo a trabajar sobre la identidad y la memoria españolas como Tom Lavin. El heterónimo pretendía distanciar estas cuestiones del resto de mi vida, con la idea poco realista de que en mi trabajo como curador debía mantener una objetividad adecuada a los parámetros del *mainstream* artístico, y cierta independencia intelectual respecto de lo "español". La visceralidad que exige cualquier posicionamiento frente al fascismo y mi implicación ineludible, medular, con lo "español" me han conducido finalmente en la dirección contraria.
La existencia de miles de fosas comunes, en descampados, al borde de los caminos, en pozos y minas abandonados, junto al muro de los cementerios, con decenas de miles de cuerpos, quizás hasta 300.000 si juntamos los desaparecidos y los ejecutados tras juicios militares, deja poco margen de maniobra. Son una evidencia cruel del olvido colectivo, pero también una metáfora esclarecedora de la adhesión del fascismo al "mal", usando palabras de Carlos Fuentes. Es una presencia ominosa, que despierta miedos ancestrales.
A partir de la video-instalación Fosa Común, expuesta por primera vez en 2005 en el Antimuseo, mi trabajo se ha centrado completamente en la investigación del franquismo y sus consecuencias en todos los aspectos y ámbitos imaginables. A raíz de este proyecto escribí: "Como parte de la última generación que se crió con Franco, nací en los años sesenta, en mi trabajo abordo esta experiencia histórica singular: la coexistencia de dos mundos irreconciliables, el haber transitado de un estado neobarroco y confesional a una democracia liberal, produce sentimientos encontrados y es difícil de transmitir. Hablando metafóricamente, en mi obra hay un material sólido y otro gaseoso. El sólido es un dolor condensado por los años hasta convertirse en una sustancia dura y extraña. El gaseoso proviene del asombro ante la brutalidad de mi propia clase social, la burguesía; de preguntas para las que no hay respuesta".
El Museo de la Defensa de Madrid es parte de este mismo proceso de trabajo, y tiene su origen en otra presencia subterránea: la de un refugio antiaéreo bajo la calle Juan Bautista de Toledo, muy cerca de donde el Ojo Atómico ha tenido su sede los cinco últimos años. El barrio de Prosperidad era en los años treinta una colonia periférica, donde no llegaba la red de metro, cuyos túneles fueron usados en el centro de la ciudad como asilo frente a los ataques de la Luftwaffe nazi. Este refugio está cerrado desde hace casi setenta años, y prácticamente todo el mundo lo ha olvidado.
Mi primera idea fue trabajar sobre el mismo emplazamiento, aprovechando el potencial simbólico que su mera existencia oculta supone. Recuperar su memoria a través de testimonios de ancianos y determinadas acciones, como símbolo de la heroica lucha contra el fascismo que protagonizó el pueblo de Madrid, condenada posteriormente al olvido por los sucesivos momentos históricos que acabaron por legitimar el franquismo: especialmente el pacto de Madrid en 1953 y la Transición en los setenta.
Pero en seguida comprendí que la defensa de Madrid es un hecho histórico que rebasa ampliamente lo que yo podía plantear a partir del refugio. Resumiendo mucho, Madrid era en 1936 una ciudad indefendible militarmente, con un gobierno que había perdido el control de la situación y se había trasladado a Valencia y sin un ejército de verdad que pudiese hacer frente a las tropas sublevadas. Éstas estaban compuestas además en un alto porcentaje de mercenarios experimentados en las guerras coloniales de Marruecos, casi el 40%, y contaban con el apoyo de las aviaciones alemana e italiana. Frente a ellos civiles desarmados, algunos guardias civiles fieles al gobierno y muy pocos recursos.
Sin embargo, Madrid resistió. Resistió el primer asalto, en noviembre de 1936, y todo 1937 y todo 1938, hasta su caída en marzo de 1939. Llegaron voluntarios del resto de España, los brigadistas internacionales e intelectuales antifascistas como Hemingway y Malraux, por no hablar de todos los escritores y artistas españoles que decidieron permanecer en la ciudad hasta el final. Madrid se convirtió en el símbolo internacional de la lucha contra el fascismo, en aquellos años oscuros del ascenso del nacional-socialismo y previos a la Segunda Guerra Mundial.
En el contexto político de los dos últimos años, de gran crispación y con un debate realmente encendido sobre la ley de la Memoria Histórica, la idea de plantear un Museo de la Defensa de Madrid me pareció obvia. En España no existen museos de la Guerra Civil, salvo uno privado, que un señor ha montado en el desván de su casa en un pueblecito llamado Mohedas de la Jara, en Toledo, y los memoriales son franquistas y/o católicos, valga como ejemplo el Valle de los Caídos. Aunque durante la preparación de mi trabajo se han recuperado algunos refugios, en Barcelona, Valencia y Almería, ningún municipio ni gobierno local se ha lanzado aún a crear un museo en condiciones, cosa que ocurrirá sin duda pronto.
Pero en Madrid las dos administraciones públicas, Ayuntamiento y Comunidad Autónoma, están gobernadas por la derecha, que impide cualquier acción favorable a la recuperación de la memoria. De hecho es imposible obtener los permisos para visitar el mencionado refugio, y menos aún el bunker del general Miaja, ubicado en el parque del Capricho, ambos de competencia municipal. He de añadir que desde el Ayuntamiento me han denegado las autorizaciones necesarias para mostrar el museo en espacios públicos, aunque no por eso he dejado de hacerlo, claro.
Barajé varias ideas para el museo. La primera como movilización ciudadana. Buscar el apoyo de diversos colectivos, para reivindicar la creación del museo en el barrio de Prosperidad, con la referencia expresa del refugio. Muy cerca hay una casa abandonada, un edificio absurdo, evidentemente modesto pero con pretensiones palaciegas, que podía proponerse como sede, con la posibilidad, técnicamente posible, de conectarla con el refugio por una galería subterránea. La pieza, en este caso, habría sido la propuesta y las movilizaciones, completamente inútiles, para hacerla realidad: recogida de firmas, pegada de carteles, reuniones, cartas al ayuntamiento, etc. Había dos pro-

3> Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. <**www.memoriahistorica.org**>. Obviamente no es el único grupo que ha destacado en esta labor, ni el más antiguo, pero la exhumación de Priaranza supone un punto de inflexión en la recuperación de nuestro pasado.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 40

blemas: a los grupos de izquierda no les gustan las acciones metafóricas, en general desconfían de los artistas, y además habría que conciliar las divergencias de esos mismos grupos[4]. La segunda idea fue un museo temporal en un puesto vacío del mercado de Prosperidad. Aquí se combinaría la acción reivindicativa con una "sede temporal" del museo. Podría tener la biblioteca, monitores con videos y los primeros objetos de la colección. Al tener una sede física, aunque fuese un puesto de venta de un mercado de unos cuatro metros cuadrados, también podría organizar eventos. Los problemas eran conseguir el puesto, con el consiguiente conflicto con los comerciantes más conservadores, y por otra parte obligarme a cumplir unos horarios de apertura incompatibles con el resto de mis actividades.
Finalmente me decidí por un museo ambulante. Un objeto de naturaleza escultórica, pero que se activase sólo como performance, y que la gente pudiese interpretar tanto en su dimensión artística como política.
Asumía la precariedad de la memoria histórica española en un objeto difícil de clasificar. Además había descubierto que la sociedad y la vida que se tejieron en la ciudad sitiada, con las bombas, el miedo y el hambre, pero también con la decisión inquebrantable de resistir, han dejado un sinfín de pequeñas marcas que los cuarenta años de dictadura no consiguieron borrar. Un museo ambulante podía desvelar *in situ* esas marcas y re-significar el espacio urbano.
Pedí a varios artistas que participasen en el proyecto: María María Acha creó la imagen del MDM, la ilustración de la fuente de Cibeles roja amenazada por la aviación nazi. Esta imagen recubre completamente la caja del museo. Javier Pérez Aranda diseñó y construyó en carrito, un cajón de metal de 120 x 65 x 55 cm., con dos ruedas y asas para empujarlo, cuya tapa se despliega lateralmente para dejar a la vista el interior del museo. Y por último Óscar Seco fue el artista invitado, con una maqueta que representa una escena bélica con elementos fantásticos.
Además entré en contacto con historiadores, asociaciones y colectivos que trabajan sobre la guerra en Madrid: Foro por la Memoria, Gefrema, el archivo Latova, Juan Manuel Menéndez, un particular que ha creado un importante archivo sobre su abuelo, el periodista Jaime Menéndez, Isabel Argerich, del Instituto del Patrimonio Histórico Español, y gracias a ellos pude conocer detalles que exigen un alto grado de especialización y organizar correctamente la información. También formé una pequeña biblioteca y una colección de objetos: unas pesetas del año 1937, un obús Skoda, varios números de la revista *Ahora*, también de 1937. Está colección todavía está formándose, y tengo previstas otras adquisiciones. Junto con María María decidí hacer seis paneles de carácter didáctico, que tratan sobre otros tantos aspectos: la sublevación del Cuartel de la Montaña, personajes de la defensa de Madrid, operaciones del frente, la protección del patrimonio, los bombardeos y la derrota. Por último, incluí dos lectores portátiles de DVD, donde se exhiben imágenes del archivo Latova, reproducciones de carteles y testimonios que he ido grabando en vídeo.
El Museo de la Defensa de Madrid es parcial: no pretende arrojar una mirada científica y supuestamente imparcial sobre el pasado, sino recuperar y enaltecer la memoria de los que lucharon por la libertad. Este ejercicio genera profundos conflictos en la sociedad española, ya que la historia redactada por la dictadura sigue teniendo una enorme presencia en la sociedad española, tanto como para que a estas alturas haga falta una ley de la memoria histórica. En consecuencia las reacciones de los viandantes cuando tropiezan conmigo son o muy positivas o muy negativas. También ha ocurrido algo inesperado: a partir del MDM un grupo de personas se ha movilizado para impulsar un museo de verdad. Por otra parte decidí no incluir símbolos con vigencia política, como la bandera republicana, la hoz y el martillo o siglas de los diferentes partidos y sindicatos que tomaron parte activa en la defensa de la ciudad, porque he creído que a través de esos símbolos se establecerían nexos demasiado directos con cuestiones políticas actuales, y que eso limitaría la amplitud de registros que tiene la pieza.

No tengo prevista una fecha para el cierre de este proyecto. El museo está activo, y seguiré aumentando sus fondos y sacándolo a la calle indefinidamente. Dentro de la web del Antimuseo hay una sección del MDM <**http://www.ojoatomico.com/mdm/index.html**>, y en mayo de 2008 editaremos un libro sobre el mismo. Este proyecto se ha podido realizar gracias al apoyo del Ministerio de la Presidencia, de Artistas Visuales Asociados de Madrid y del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid.

4> Comunistas y anarquistas estuvieron enfrentados durante la guerra, hasta el punto de que se llegó a acusar a los primeros de la muerte de Durruti en el frente de Madrid.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 42

El mundo peronista de Daniel Santoro*

Análisis sobre la representación de la memoria histórica en la obra del pintor argentino (¿a qué se parece Perón?)

Mariano Oropeza

Dentro del panorama del campo artístico local, la figura de Daniel Santoro se recorta con nitidez. Con una vasta experiencia como escenógrafo pero casi un desconocido hace diez años, recién con la explosión del universo simbólico peronista en su labor obtuvo un reconocimiento masivo aunque la crítica especializada ahorrara sus comentarios o se esforzara por una explicación contenidista o contextual. Obras reproducidas en *El manual del niño peronista* o *Mundo peronista*, apoyadas en visitadas muestras y presentaciones en sitios de prestigio, dieron al artista un perfil público entre la sagacidad y el oportunismo. A pesar de esta profusa actividad, que incluyó un documental sobre el avión a reactor "justicialista" Pulqui, poco se pudo reflexionar sobre la tensión entre representación, imaginación y memoria, una cuerda floja que indudablemente es la plataforma para el éxito del pintor. Claro que el subsuelo que explica el sostenido interés de la opinión pública y el mercado por esta suerte de "retroperonismo" se motoriza en la celebración del "boom de la memoria" contemporánea, que se explica por la continua necesidad de alimentar la imaginería cotidiana y el acuciante reclamo por el "retorno a lo real" de sujetos desclasados y volátiles que revuelven los márgenes en pos de algo "real". Santoro parece responder con un *koiné* icónico, un mantra visual, que asume una máxima comunicabilidad con sentidos identificables para el argentino medio: Perón, Evita, la arquitectura "sincretista" del primer peronismo aún visible en los centros urbanos, entre la monumentalidad y al confort, o la máquina publicitaria del justicialismo en imágenes y en frases que todavía resuenan en las campañas políticas del partido gobernante en el país.

Para analizar la producción de Santoro atenderemos a lo que Roland Barthes denomina "imaginación funcional" en el estudio de los signos: antes que la historia con mayúsculas que describe Santoro, el ojo relevará las continuidades y fracturas que constituyen la pintura en tanto ensamble de operaciones discursivas que remachan la realidad.

Una de las cuestiones destacadas del trabajo de Santoro constituye su intención manifiesta de contrapesar la deshistorización que se percibe en el arte contemporáneo argentino. Sin entrar en profundidad en las razones, en un primer escalón fácilmente se puede observar que un espectral conceptualismo copó las manifestaciones estéticas. Ante esta onda expansiva, y sintonizando con el terror ante la pérdida de la realidad en la representación, las pinturas de Santoro producen un clivaje en las conocidas zonas de la memoria colectiva; por demás una cartografía soterrada y sin mayores exponentes en las artes visuales nacionales. Derivas de las sucesivas proscripciones políticas del partido justicialista y de las "correspondencias" excluyentes del "progresismo" intelectual, el peronismo en valencia iconográfica resulta una asignatura ciertamente aún pendiente.

Para describir la obra de Santoro, puede decirse, por un lado, que su *topos* recorre los nudos míticos del peronismo, un espinel instituido de las imágenes formando un pasado-presente. Por otro lado, la resolución técnica oscila entre un expresionismo contenido y un gótico adecuado para cierta visión plana, tradicional en las pinturas medievales. La falta de perspectiva, la sucesión de planos que avanzan hacia el espectador para "hacer presente" sin mediaciones un acontecimiento reificado, aparece en "La mamá de Juanito es atacada en los alrededores de la Ciudad Infantil" (2005), en donde en primer plano se ve una niña atacada por una bestia negra y, debajo, una serie idílica que se asemeja a los retablos prerenacentistas. Un *imago* medieval, en un mundo encarnado en lo divino y una realidad que trasciende lo cotidiano, en donde además aparecen algunos elementos más ligados a un naturalismo tangencialmente *kitsch*, cercanos por momentos a la pintura metafísica, como en "Eva Perón y la mamá de Juanito en su último paseo" (2004) y la más conocida "Evita protege al niño peronista" (2002), que expone con ironía en veta pop la relación entre dos figuras –y escenas– en oposición: Eva cobijando a un niño/Victoria Ocampo en la ventana. La sumatoria resultante de las estéticas marca una anulación de la distancia, una de las formas fundacionales de la epifanía moderna, y se traduce en un aplastamiento por el cual Santoro no hace más que desplegar por repetición una puesta fática y referencial de los mitos peronistas.

Hablamos de pasado-presente entendiendo uno de los rasgos de la actualidad, resumido en la topología del artista, como un estado en que parece que todo hecho acontecido sigue estando presente como si no hubiesen cambiado los tiempos, al igual que la lógica publicitaria que siempre "hace" la novedad con el mismo producto.

Si en algunos casos el espacio obrado actúa como un "memorandum de un domus" (Lyotard 1998:2002), un paisaje del pasado que no deja de pasar con la revisión de lugares y gestos del peronismo, del otro lado también las imágenes impulsan una transfiguración de los clivajes de la experiencia popular. Esta operatoria de tendencia pop, que permite ha-

*> Ver bibliografía de este artículo en <**www.ramona.org.ar/notas**>

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 44

cer más real lo objetual cotidiano, tiene una fuerte relación con la acción religiosa porque significa una adoración de lo ordinario. Allí, en óleos como "Invierno en la República de los Niños" (2002), el juego entre esos niños con la banda de luto, los juguetes desparramados y un castillo perdido en el bosque, caminado a tientas de la mano y abrazados a un ejemplar de "La razón de mi vida" de Eva Perón, conlleva los elementos conocidos por la memoria que se tornan fantásticos, ensoñadores, impulsados por una calculada simbolización compulsiva que no establece jerarquías ni significantes dominantes sino que se disuelve en las líneas de un régimen pasional. Puede pensarse entonces en el régimen "postsignificante" que proponen Deleuze y Guattari (1995:131), donde los centros de significancia se precipitan sobre los sujetos, un régimen en el cual se produce un doblez de realidad mental con la realidad dominante. Si esto es así en Santoro, la interpretación de la semiosis del primer peronismo no configura el espacio de la modernidad que privilegia en la recepción artística al sujeto de la reflexión (aquel que intenta vivir el *now* o lo sublime), sino más bien a un sujeto especular que asiste al eco de una memoria que se expresa más como emoción que idea, más como esfuerzo que imaginación (Rossi, 2003).
Recapitulando, podemos decir que en la profusión de iconos, en ese collage de signos y significados de diversas procedencias, que menciona estilos y estéticas de la historia del arte occidental y oriental, queda patente el estallido barroco que tanto identifica al pintor. Históricamente, el barroco puede distinguirse en dos grandes líneas contrapuestas entre la fluidez deseante y la compresión recitativa, ambos efectos de sentido de la Contrarreforma. Ofrecer a la percepción una visualización de lo religioso acompañada de una mirada profana contribuyó a la fortificación de la memoria europea del siglo XVI, ante los embates del humanismo. De manera semejante, el exceso mistificador de la iconografía de Santoro, con su carga dramática y cósmica en el movimiento justicialista, regula la memoria en una naturalización histórica frente al *horror vacui* de un mundo sin representaciones canónicas. Al respecto, inspirado en Paul Feyerabend, Arthur Danto (2003:228) plantea que para determinados estilos –barroco o gótico son sus ejemplos –y casualmente son los estilos de inspiración cristiana más comentados en la elaboración de Santoro–, es necesario ser un "outsider" o un solitario empeñado en reflotar un pasado que no podemos vivir. Las representaciones del mundo peronista, con su tajante estratificación de lo "claro" y lo "oscuro" (por ejemplo, en "Cuerpo doctrinario", de 2002: sobre el cuerpo de Eva Perón se divide en dos el espacio, de amarillo a gris, y se diagraman esferas que van del pueblo en la parte superior a la oligarquía en los pies), se instituyen en conmemoraciones arcaicas o nostálgicas, carentes de una memoria crítica, una representación reflexiva, que ponga a contraluz las suturas y traumas del sujeto histórico (Didi-Huberman, 1997). O no evitan las nostalgias del símbolo, auguradas en una memoria estática, y no pueden re-escenificar lo que queda a "medio camino" (Richard, 2007) y superar las dicotomías que aprisionan a los recuerdos entre los "claros" y "oscuros" valores y/o representaciones.
De hecho, la memoria que pone en funcionamiento Santoro no está en función de uso, no reveé las fuentes poniendo en tela de juicio las adocenadas visiones oficiales, ni despliega nuevos rituales y prácticas. En cambio, menciona, en imágenes que migran a imágenes, en lugares visitados de una memoria que es siempre presente sin espesor histórico, pura externalidad, como en los reclames publicitarios. Una esclerosis de proyecciones guías que bajo la aparente reconstitución de un relato *sotto voce* entrega una imagen totalizadora, y que recuerda a aquella manipulación barroca que Jacques Lacan identificaba como "un regimen escópico de regulación de almas". La contingencia queda anulada en este paradigma estetizante y acrítico que narra una memoria distintiva de la actualidad: la postmemoria.
Andreas Huyssen (2002:135), toma este término de un artículo de Marianne Hirsch y lo orienta al análisis de la historieta *Maus* (que representa el genocidio nazi a través de retóricas cercanas a la de Santoro). La idea de postmemoria comprende los conflictos y traumas generacionales que se intensifican con el paso de las generaciones –recordemos que Santoro nació en 1954–. Comparando ambas estrategias narrativas y visuales, en el comic queda visible que no podría haber una narración aclamatoria o "reveladora" de una experiencia extrema dolorosa y conflictiva, reforzado esto incluso en las ambigüedades que incurren los personajes que pasan de víctimas a victimarios. Enfrente, la mirada de Santoro del peronismo sobre sucesos conflictivos como los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955, se sustenta en una retórica plana y en una imagen transfigurada, que pretende en todo momento una suerte de superación "exitosa" destinada especialmente a las próximas generaciones. "Yo no soy un justiciero, en todo caso hago justicia a través de mi pintura", afirma el pintor en una entrevista de 2005 en un diario rosarino.
Así se producen entonces imágenes de un tiempo mudo pasible de ser consumido.
Como lo intuía David Hume, la memoria tiene un fuerte vínculo con la identidad y por este motivo habla del futuro. Entendemos por memoria, de manera amplia, el uso social del pasado en el presente. La memoria es un conjunto de representaciones sociales y se construye y establece a través de marcas sobre un terreno en permanente disputa entre distintas narrativas o variadas articulaciones del pasado/presente/futuro. Una de las formas de historizar la memoria aparece en los cuadros de Santoro, y esto se da en una etapa de crisis del *pathos* del símbolo (Fernández Vega 2007:136), a la vez dentro de una modernidad que coloca a la representación en el sitial de clave para entender en las redes del poder tanto al sujeto cartesiano como al sujeto descentrado posmoderno. La propuesta del pintor recala en un reencantamiento regresivo del repertorio doctrinal y alienta una memoria recitativa, presente en la proxemia gótica o en el capitalismo extendido a la esfera de vida, diferente a una memoria creativa, ligada a la imaginación modernista. Sus marcas (Eva santa, Perón héroe, mundo feliz peronista, conflicto social simplificado, martirologio justicialista) no remiten al futuro, no son parte de un pasado en términos de horizontes de expectativas, sino que plastifican un pasado-presente continuo sostenido en una reiteración del síntoma antes que un aprendizaje.
Bien señala Huyssen (1995:25) que es factible un arte de la memoria que se oponga a la desublimación estética y a la ideología antiestética, y que no se comprometa con la moda de la nostalgia. Una fotografía de Marcos López, "Feliz navidad" (1997), abre la mirada a un hombre viejo sosteniendo una copa de sidra, con el fondo de un árbol de navidad y uno de los retratos más conocidos de Eva Perón de su carrera actoral. A primera vista, podríamos decir que comparte con Santoro la obsesión de la memoria y la historia, pero el montaje de la escena y la impostación del personaje deconstruyen una serie de sentidos que impregnan el distanciamiento de una estética modernista crítica. Una tensión entre realidad y ficción distinta a la de Santoro, más ligada a la fascinación de la mercancía, y que pone en juego en la fotografía los valores de la representación estética y la historia.
Si acordamos que, en el fondo, el deseo de temporalidad, de resistencia a la disgregación social, es la base de la memoria en el lugar de utopía social de los sujetos del siglo XXI, y de allí la continua remisión a la esfera estética contemporánea, en Santoro y en López se juegan dos operaciones semánticas que interpelan a las subjetividades sociales, y hacen identidad, desde políticas del recuerdo ejemplificadoras (Santoro) u oblicuas (López).
En los tiempos en que se goza la belleza de la multitud o se clama por las posibilidades de la posthistoria, las políticas del pasado dudan entre el "deber de la memoria" o la "acción por la memoria".

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 46

El arte de la instalación y su herencia[1]

Claire Bishop [2]

"Tal vez todos nuestros modelos, no sólo de la historia sino de la estética, sean modelos en secreto de un sujeto."
Hal Foster[3]

El arte de instalación se diferencia de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, vídeo) en que está dirigido directamente al espectador como una presencia literal en el espacio. Más que considerar al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspecciona la obra desde una cierta distancia, las instalaciones presuponen un espectador corporeizado con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista. Esta insistencia en la presencia literal del espectador podría decirse que es la característica clave de las instalaciones. El concepto no es nuevo: al principio de su libro *From Margin to Center: The Space of Installation Art* (1999), Julie Reiss ya destacaba una serie de características recurrentes en los diferentes intentos de definición de las instalaciones, una de las cuales es que "el espectador está considerado en cierta manera como parte integral de la conclusión de la obra."
La cuestión es, pues, que las instalaciones presuponen un sujeto observador que se adentra físicamente en la obra para experimentarla, y que es posible clasificar las instalaciones según el tipo de experiencia que estructuran al espectador. Desde luego, es posible decir que todo arte supone un sujeto, en el grado en que está realizado por un sujeto (el artista) y recibido por otro (el espectador). Sin embargo, en el caso de la pintura o la escultura tradicionales, cada elemento de esta comunicación a triple banda (artista-obra de arte-espectador) es relativamente discreto. Por el contrario, el arte de instalación, ya desde sus principios en los años sesenta, buscaba romper radicalmente con este paradigma: en lugar de hacer un objeto contenido en sí mismo, el artista empezó a trabajar en unos emplazamientos determinados en los que el espacio entero estaba tratado como una situación única en la que se adentra el espectador. La obra de arte se desmontaba y, a menudo, se destruía apenas acababa el período de exposición, y este esquema efímero y sensible a la ubicación insiste aún más en la experiencia en primera persona del espectador. Puesto que los espectadores son interpelados directamente por las instalaciones –en virtud del hecho de que estas piezas son lo suficientemente grandes como para que se pueda entrar en ellas–, nuestra experiencia es considerablemente diferente de la que se puede tener con la pintura o escultura tradicionales. En lugar de representar texturas, espacios, luz, etc., las instalaciones nos presentan estos elementos de modo directo para que los experimentemos. Esto implica un énfasis en la inmediatez sensorial, en la participación física (el espectador debe, literalmente, penetrar en la obra) y en la consciencia agudizada de otros visitantes que llegan a formar parte de la pieza en exposición. Muchos artistas y críticos han dicho que esta necesidad de moverse por y a través de la obra para poder sentirla activa al espectador, en contraposición al arte que simplemente requiere de la contemplación visual (considerada como pasiva y distanciada). Esta activación es vista además como emancipatoria, ya que es análoga al compromiso del espectador con el mundo. Así pues, se plantea una relación transitiva entre "la condición de espectador activada" y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico.
El concepto del "sujeto descentrado" va de la mano de lo dicho. A finales de los años sesenta se dio un crecimiento de la escritura crítica sobre la perspectiva, lo que marcó unas teorías a principios del siglo xx sobre la perspectiva que defendían la idea de una "mirada" panóptica o masculina. El historiador del arte Erwin Panofsky decía en "Perspective as Symbolic Form" (1924) que la perspectiva renacentista situaba al espectador en el centro del hipotético "mundo" representado en la pintura; las líneas de la perspectiva, con el punto de fuga en el horizonte del cuadro, conectaban con los ojos del espectador que estaba frente a él. Se entendía que existía una relación jerárquica entre el espectador centrado y el "mundo" de la pintura desplegado ante él. Así pues, Panofsky comparaba la perspectiva renacentista con el sujeto cartesiano racional y autorreflexivo, "Pienso, luego existo".
A lo largo del siglo XX, los artistas han intentado romper este modelo jerárquico de diferentes maneras. Nos acuden al pensamiento las naturalezas muertas cubistas, en las que se representan varios puntos de vista al mismo tiempo, o la idea de la "pangeometría" de El Lissitzky. En los años sesenta y setenta, la relación que se dice que establece la perspectiva convencional entre la obra de arte y el espectador atrae cada vez más una retórica crítica de "posesión", "dominio visual" y "centrado". Estas teorías, que proliferan en los setenta y que, en términos generales, se pueden definir como postestructuralistas, intentan otorgar una alternativa a la idea del espectador que está contenida en la perspectiva renacentista: es decir, en lugar de un sujeto humanista racional, centrado y coherente, la teoría postestructuralista defiende que cada persona está intrínsicamente dislocada y dividida, reñida consigo misma. En suma, que el modo correcto de observar nuestra condición de seres humanos es como sujetos fragmentados, múltiples y descentrados, por deseos e inquietudes inconscientes, por una relación con el mundo interdependiente y diferencial, o por estructuras sociales preestablecidas. Este discurso del descentrado ha tenido especial influencia en las críticas de arte partidarias de la teoría feminista y postcolonial, que sostienen que las fantasías de "centrar" perpetuadas por una ideología dominante son masculinas, racistas y conservadoras; esto se debe a que no existe un modo "correcto" de mirar el mundo, ni ningún lugar privilegiado desde el que hacer tales juicios. Como consecuencia, se considera que las múltiples perspectivas de las instalaciones han subvertido el modelo de perspectiva renacen-

1> Artículo previamente publicado bajo el título "El Arte de la Instalación y su Legado", en *Las Instalaciones en la Colección del IVAM*, Instituto Valencia d'Art Modern, 2006, pp.81-89, traducción de Jesus Carillo (gentileza de la autora para revista **ramona**)
2> Claire Bishop reside en Londres y se desempeña como Assistant Professor en el Departamento de Historia del arte en Warwick University y ejerce la docencia en University of Essex and Tate Modern. Entre el 2001 y el 2006 fue Tutor in Critical Theory, en el Departamento de Curaduría de Arte Contemporáneo en el Royal College of Art de Londres. Fue crítica de arte para *Evening Standard* (2000-2002) de Londres y colabora regularmente con distintas publicaciones incluyendo *Artforum*, *October*, y *Tate Etc*.
3> Foster, Hal: "Trauma Studies and the Interdisciplinary", en: de-, dis-, ex-, vol. 2, p. 165

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 48

tista porque niegan al espectador ese sitio ideal desde el que contemplar la obra.
Si hacemos hincapié en la experiencia de primera mano del espectador en la obra, las instalaciones han acabado justificando, pues, sus reivindicaciones de significado político y filosófico, apoyándose en dos conceptos: la condición de espectador activada y la idea del sujeto disperso o descentrado. Este argumento respalda el consenso ampliamente extendido entre académicos, artistas, comisarios y críticos del arte contemporáneo de que el descentrado de la subjetividad normativa (esto es, moderna) es hoy un hecho consumado. En este ensayo se cuestionan dichas reivindicaciones, planteándose, además, el hecho de si en realidad se pueden considerar los logros del postmodernismo crítico como algo tan fácilmente consumado. Los discursos que contribuyen a la formación de la fenomenología, el postestructuralismo, el feminismo o el postcolonialismo, suscitan un sinfín de problemas y contradicciones que se inmiscuyen en una historia de las instalaciones basadas exclusivamente en esos modelos.
La instalación "Empty Club" (1996) del artista mexicano Gabriel Orozco, constaba de una serie de intervenciones en un antiguo club masculino de Londres. Una de las piezas tenía una mesa de billar oval sin agujeros y, sobre ella, una bola roja que colgaba del techo de un fino cable a modo de péndulo. En el catálogo, la crítica Jean Fisher observa que los visitantes, al circular por la instalación, llegaban a comprender que un "orden críptico o hermético para el cual no se facilitan las reglas del juego" socavaba una visión imperialista del mundo.
"En un mundo desterritorializado, que ya no posee un centro (un *telos*, un principio organizador, como Dios, el Imperio, o incluso el club masculino), sólo puede haber múltiples inflexiones o puntos de vista contingentes. (…) En la Mesa de billar oval, el péndulo-bola, oscilando, desafía la autoridad del centro gravitacional, una posición que nosotros no podemos ocupar. Además, a diferencia de una mesa de billar tradicional, la elipse sin agujeros de Orozco no nos proporciona posición privilegiada alguna desde la que observar el terreno, sino un número indeterminado de puntos de vista, todos ellos tangenciales. Podría ser significativo que no presente tampoco en sí mismo un juego de eliminación –ni las bolas ni los jugadores se eliminan del juego–, aunque las relaciones de las partes puedan cambiar; en otras palabras, el desplazamiento es un hecho inherente a las relaciones internas de la obra, así como a las de los espectadores o jugadores"[4]
Fisher afirma también que, puesto que los visitantes "no pueden ubicarse en un campo enteramente familiar", "pierden las certezas y llegan a 'descentrarse'." En otras palabras, hace una analogía directa entre la experiencia del espectador con la obra y un sujeto/observador políticamente correcto, como si la instalación de Orozco, al activar una sensación de desorientación, pudiera originar un espectador que se identifica con una posición del sujeto postcolonial y descentrada. Sin embargo, ¿cómo va a reconocer este espectador "fragmentado" su propio desplazamiento si no es a partir de una posición de centrado racional? A lo largo del texto de Fisher, así como en muchos similares, encontramos al espectador de las instalaciones como un sujeto descentrado y, sin embargo también, como un espectador distanciado, campo de la experiencia perceptiva.
La definición anterior de las instalaciones se resiente del mismo problema: el descentramiento que las instalaciones desencadenan debe experimentarse y entenderse racionalmente desde una posición de subjetividad centrada. Todo sobre la estructura y el modus operandi de las instalaciones valora persistentemente la presencia de primera mano del espectador; una insistencia que en última instancia restituye al sujeto –como una entidad unificada–, independientemente de lo fragmentado o disperso que haya resultado ser nuestro encuentro con el arte. Quizás, de modo más preciso, las instalaciones instituyen al sujeto como un componente fundamental de la obra, a diferencia del Body Art, la pintura, o el cine, que no reclaman –podría decirse– nuestra presencia física en un espacio. Lo que ofrecen las instalaciones es, pues, una experiencia de centrado y descentrado: obras que insisten en nuestra presencia centrada para poder así someternos a una experiencia de descentrado. En otras palabras, las instalaciones no sólo articulan una noción intelectual de subjetividad dispersada –reflejada en un mundo sin centro o principio organizador–; sino que también construyen un conjunto en el que el sujeto observador puede experimentar esta fragmentación de primera mano.
Así pues, el "descentrado" del espectador que escenifica el arte contemporáneo no es tan simple y automático como puede parecer a simple vista. Este énfasis de las instalaciones en la experiencia de primera mano aparece en los años sesenta como respuesta a la publicitaria cultura de consumo y en oposición a la obra de arte como mercancía. Pero al hacerlo, admiten un mar de llamadas contradictorias a la auténtica experiencia del espectador de la "conciencia elevada" –de cuerpo, ser, lugar, tiempo, grupo social–, paradójicamente como una reafirmación y un descentrado de la subjetividad. Esto se debe a que las instalaciones juegan con la ambigüedad entre dos tipos de sujeto: el espectador real que se adentra en la obra, y un modelo abstracto filosófico que se postula mediante el modo en que la obra estructura este encuentro. En cierto modo, esta observación ya fue adelantada por Dan Graham en 1978, al observar que el arte de los sesenta era una "forma nueva de idealismo kantiano" en la que "la subjetiva conciencia-en-sí-mismo del espectador aislado sustituye al objeto de arte percibido-por-sí-mismo; la percepción del espectador o espectadora es el producto del arte. Así, en lugar de eliminar el objeto de arte físicamente presente, el enfoque meditativo del arte ambiental crea un objeto secundario velado: la conciencia del espectador como sujeto."[5] El comentario de Graham señala la ambigüedad de las instalaciones: ¿se convierte la conciencia del espectador en el sujeto/objeto, o en el tema? Las instalaciones y su literatura unifican a los dos sujetos a los que se dirige: el sujeto observador real (que entra en la obra como un "objeto velado") y un modelo abstracto del sujeto (del cual idealmente se conciencia al espectador a través de su presencia en la obra).
Esta tensión entre el sujeto modelo disperso y fragmentado de la teoría postestructuralista y un sujeto observador autorreflexivo capaz de reconocer su propia fragmentación se demuestra en la contradicción aparente entre las pretensiones de las instalaciones de descentrar y activar a la vez al espectador. Después de todo, descentrar supone la falta de un sujeto unificado de voluntad consciente (es decir, un sujeto "moderno"). La concepción de la democracia como un antagonismo que defendían Laclau y Mouffe contribuye hasta cierto punto a la resolución de este conflicto aparente; aun así, la mayoría de las instalaciones se sostiene gracias a un modelo más tradicional de activación política y, por consiguiente, de subjetividad "moderna". Como tales, las instalaciones operan en dos niveles, dirigiéndose al espectador real como individuo racional, y planteando un modelo ideal o filosófico del sujeto descentrado. Ambos tipos de espectador están implícitos, pero es imposible reducir el uno al otro: yo, Claire Bishop, no soy intercambiable con el sujeto de conciencia fenomenológica que Bruce Nauman postula en una de sus instalaciones. Pero, paradójicamente, yo, Claire Bishop, quedo sometida por la obra de Nauman a un experimento que fragmenta la percepción de mí misma

4> Fisher, Jean: Texto del catálogo Empty Club. Gabriel Orozco. Artangel, Londres, 1996, pp. 19-20.

5> Graham, Dan: "Public Space/Two Audiences", en Alberro, Alexander (ed.): *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on his Art.* *Cambridge Mass*., MIT Press, 1999, p. 157.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 50

como un ego autónomo y coherente. Algunos dirían que este concepto dividido del "sujeto" –como algo centrado y descentrado a la vez– indica un fallo de las instalaciones, sobre todo porque se trata de una época tan fuertemente marcada por afirmaciones que sostienen que el sujeto filosófico no está sólo descentrado, sino completamente muerto.[6] Se podría decir algo así: las instalaciones se alimentan del proyecto postestructuralista de dispersar el sujeto singular y unificado, y de proponer un modelo alternativo de subjetividad como algo fragmentado y múltiple; sin embargo, al hacer esto, el repetido énfasis de las instalaciones en la necesidad de un observador real nos convierte en una síntesis que socava tales deconstrucciones de interioridad, presencia real y dominio. No obstante, la situación es mucho más compleja y cuenta con muchos más matices de lo que permite este argumento: las instalaciones nos proponen como algo a la vez centrado y descentrado, y este conflicto es en sí mismo descentralizador, puesto que origina un antagonismo irresoluble entre los dos. Las instalaciones reclaman un sujeto observador presente precisamente para someterlo/a al proceso de fragmentación. Si resulta con éxito, esto supone un solapamiento entre el modelo filosófico de subjetividad presupuesto por la obra y la creación de este modelo en el espectador real que la experimenta de primera mano. De este modo, las instalaciones no sólo tratan de problematizar el sujeto como descentrado, sino que también lo producen.

Esta interacción es lo que diferencia la presencia del espectador en las instalaciones de lo sugerido por Michael Fried en su famosa –y cuasirreligiosa– afirmación: "la presencia es gracia".[7] Las diferencias están claras; con la palabra "presencia" Fried se refiere a la obra de arte, más que al espectador, que queda virtualmente eclipsado por ésta (idealmente, pintura y escultura abstractas); el modelo friediano de sujeto es centrado y trascendente, adecuado a la pintura centrada y autosuficiente que se halla frente a nosotros. Las instalaciones, en cambio, exigen la presencia física del espectador precisamente para someterlo a una experiencia de descentrado, una transición apropiada a la obra contextualmente dependiente en la que nos encontramos. Pero es aquí donde vemos una diferencia crucial entre el uso que hacen las instalaciones de la filosofía y lo que ésta realmente articula. La fenomenología de Merleau-Ponty es una exposición de nuestra relación cotidiana con el mundo y no está dirigida a engendrar mecanismos específicos de fragmentación subjetiva. Asimismo, para Freud y Lacan estamos "descentrados" en todo momento y no sólo cuando experimentamos la contemplación de una obra de arte. En el intento de lograr un momento de descentrado, las instalaciones estructuran implícitamente al espectador, a priori, como centrado. Aun así, lo que logran las instalaciones en algunas ocasiones –tal vez escasas– es que el modelo ideal del sujeto se solape con nuestra experiencia real, y que nos sintamos verdaderamente confundidos, desorientados y desestabilizados por nuestro encuentro con la obra.

El grado de proximidad entre el sujeto modelo y el espectador real puede, en consecuencia, proporcionar un criterio de juicio estético de las instalaciones: cuanto más cerca esté el modelo ideal de la experiencia del espectador real, mayor capacidad de atracción tendrá la instalación. Es posible decir que la insistencia de las instalaciones en la experiencia del espectador pretende cuestionar nuestro sentido de estabilidad y de dominio del mundo, y revelar la "verdadera" naturaleza de nuestra subjetividad fragmentada y descentrada. Al intentar exponernos a la "realidad" de nuestra condición de sujetos descentrados sin fin, las instalaciones sugieren que podemos llegar a adecuarnos a este modelo, y a estar más preparados para negociar nuestras acciones en el mundo y con el otro. Que consiga esto nuestra inmersión física en un discreto espacio contiguo al "mundo real" ha sido el manifiesto tácito –y el logro– de las instalaciones.

Epílogo:
las instalaciones en la actualidad

En el número de verano de 2004 de la revista *Artforum*, James Meyer lamentaba la nueva costumbre de los museos de promocionar "un arte de envergadura". Citaba al crítico Hal Foster acerca del Guggenheim de Bilbao: "Para hacerse eco en el mundo de la cultura hoy en día hay que hacer un gran estruendo". Se da por hecho que al gran público le gusta y pide grandes obras: proyecciones que ocupen toda una pared, fotografías enormes y esculturas descomunales. Más que "inducir a la consciencia y provocar la reflexión" –escribe Meyer–, este tipo de arte está "creado para abrumar y pacificar". Las instalaciones buscan cada vez más elevados patrocinios, lo cual alimenta el sentimiento extendido entre los artistas y críticos de que se ha alcanzado la fecha de caducidad. Liam Gillick dice que "el término [instalaciones] ha llegado a designar una producción mediocre, 'seria', de nivel intelectual medio y de contenido pseudoprofundo. Esto ha sido agravado por el uso frecuente del término para indicar cualquier espectáculo reprimido en un contexto de galería de arte". Gillick, como otros muchos, se resiste a clasificarse como artista de instalación. Thomas Hirschhorn ha renunciado muchas veces a la palabra instalación como descripción de su obra, y ha preferido usar el término muestrario [display] con toda su resonancia comercial y pragmática. Otros, como Paul McCarthy con su Piccadilly Circus (2003) o Dominique Gonzalez-Foerster, insisten en que es un método más entre los muchos con los que trabajan.

Mientras las obras de estos artistas hacen que el visitante sea consciente del espacio en el que se encuentra, muchos, en los años noventa, pusieron más énfasis en la participación activa del espectador para generar el significado de la obra; tendencia que el crítico cultural Nicolas Bourriaud tildó de "estética relacional". Rirkrit Tiravanija recreó para su obra Untitled (tomorrow is another day) (Sin título [mañana será otro día]) de 1997, su apartamento de Nueva York en la Kunstverein de Colonia y lo dejó abierto 24 horas al día, con lo que los visitantes podían ir, comer, dormir, ver la tele o darse un baño. Christine Hill, en cambio, hizo para la Documenta X de 1997 Volksboutique (Tienda de segunda mano), una tienda de segunda mano abierta y a pleno rendimiento. En ambos ejemplos, el énfasis no recae tanto en la apariencia visual del espacio, sino en el uso que hacen de él los visitantes. De modo más experimental, Carsten Höller ha creado ambientes y artilugios, como por ejemplo su Pealove Room (1993), un espacio reducido para hacer el amor sin tocar el suelo (la obra consta de dos arneses sexuales, un colchón y una ampolla y una jeringuilla con PEA [siglas en inglés de la feniletilamina], sustancia química que segrega el cuerpo cuando nos enamoramos, o Flying Machine (Máquina voladora) de 1996, en la que se abrocha un arnés a los espectadores y se les hace volar en círculos por la sala; se puede controlar la velocidad, pero no la dirección del viaje.

Otros artistas han convertido las instalaciones en una rama del diseño de interiores. La decoración funky de Jorge Pardo para el café bar del K21 de Düsseldorf es un ejemplo de esta tendencia, como también lo es el diseño del suelo oriental en rosa de Michael Lin para el salón del Palais de Tokyo, en París. Asimismo, Pardo también ha diseñado y construido una casa en 4166 Sea

6> "El estructuralismo, la reconstrucción, el historicismo (…) muchos de los discursos contemporáneos han anunciado la (…) atomización y desaparición del sujeto, y no podemos evitar sentirnos golpeados por la meticulosidad de su disipación." Joan Copjec, "Introduction" en: Copjec, Joan (ed.), *Supposing the Subject*, Londres 1994, p. xi. Copjec está pensando en el posicionamiento que hace Lacan del sujeto como una división (ex-céntrica al ego freudiano), en la 'muerte del autor' de Roland Barthes, en el sujeto de Foucault como un efecto del discurso y en la reinscripción del sujeto de Derrida como différance, destinerrance y alterity."

7> Fried, Michael: "Art and Objecthood". *Artforum*, verano 1967, p. 22.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 52

View Lane de Los Angeles, que le hace a la vez de hogar y obra de arte. En un principio, cuando fue abierta al público, fue subvencionada por el MoCA, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, con ocasión de su exposición individual en 1998. Hoy, la casa es propiedad de Pardo, aunque el museo todavía da información e indicaciones para llegar a ella. Su reciente exposición en Londres mostraba fotografías de una casa en México que está renovando para venderla como obra de arte. Pero, a diferencia de las instalaciones que adoptan la casa como formato –como la de Gregor Schneider Dead House ur (Casa muerta ur) reformada una y otra vez (desde 1984)–, los interiores de Pardo son un telón de fondo de la actividad más que el acontecimiento principal en sí: cualquier interés por la inmediatez perceptiva de la conciencia del espectador se disipa en una estética de diseño de buen gusto; es más una experiencia de estilo de vida que contenido cultural.
Un tercer aspecto en que se observa que el arte de instalación ha cambiado en la última década es el aumento de exposiciones comisariadas por artistas. The Uncanny (Lo siniestro) de Mike Kelley es un ejemplo de ello, ya que operaba a dos niveles: como exposición de objetos hechos por otras personas y como una única obra de arte realizada por el artista. Para la mayor parte de los espectadores, The Uncanny fue experimentada como una colección de esculturas inquietantes y dobles humanos policromados. Alex Farquharson escribía en una crítica de la exposición: "En lugar de sentir que estábamos en una galería de arte moderno, parecía que nos hubiéramos topado con un set de rodaje de una película de terror, una lección de anatomía del siglo xviii, una escena de crimen espantosa, o un retablo ocultista." Para aquellos familiarizados con la obra de Kelley, podía considerarse como una proyección de su interés por el psicoanálisis y la abyección, así como una exploración de estas ideas bajo el formato de exposición. La exposición Klütterkammer que hizo John Bock en 2004 en el ICA de Londres complicaba todavía más esta idea. La red de túneles, cabinas y plataformas que Bock construyó alrededor de las galerías sirvió para albergar una selección de objetos efímeros históricos extraños –como por ejemplo la uña de Rasputín–, su propia obra y la de otros artistas que le han influido –más de cuarenta: entre ellos Martin Kippenberger, Cindy Sherman, John McCracken, Matthew Barney y los accionistas vieneses–. Los visitantes tenían que ir a gatas por unas cajas de madera, vencer obstáculos de lana y trepar por unas escaleras desvencijadas para ver la obra. Todos los objetos se contaminaban de la excéntrica visión que tenía Bock del mundo, pero encajaban a la perfección en su caprichoso país de las maravillas con la hojalata, las balas de heno y las repugnantes mantas de fieltro.
La diversidad de las obras detalladas más arriba demuestra que las instalaciones se han convertido en muchas cosas hoy en día. Pero, como observó Gillick, hablar de su "final" es muy difícil, puesto que el término describe "un modo y un tipo de producción más que un movimiento o un fuerte marco ideológico". Aunque no exista un manifiesto, se podría señalar, sin embargo, la persistencia de ciertas ideas en el trabajo de los artistas contemporáneos que continúan su tradición. Estos valores tienen que ver con un deseo de activar al espectador, en contraposición a la pasividad que caracteriza al consumo de medios de comunicación de masas, y de fomentar una actitud crítica hacia el entorno en que nos encontramos.
Cuando la experiencia de visitar un museo compita cada vez más con la de entrar a restaurantes, tiendas o clubes, puede que las obras de arte ya no necesiten adoptar la forma de experiencia interactiva y de inmersión. Por eso, el mejor arte de instalación se caracteriza por cierto antagonismo hacia su entorno, una fricción con el contexto que opone resistencia a la presión organizativa y que, en su lugar, establece sus propios términos de interacción.

El primer rollo es impresionante

A fines del años pasado, luego de los talleres de la Fundación ph15[1] en Ciudad Oculta, los docentes Pablo Altuve y Camila Verswyvel, los asistentes egresados Eugenio Alfonso y Ángel Alfonso y los alumnos Matías Barbona y Víctor González conversaron sobre el proyecto para **ramona**

Daniela Lucena[2]

Daniela Lucena: ¿Cuánto hace que forman parte de ph15?

Eugenio Alfonso: Yo hace cinco años. Este año empecé como asistente, preparándome para ser un buen profesor, asistiendo en las clases, asistiendo a los chicos en el laboratorio... creciendo, digamos.

Ángel Alfonso: Yo, hace como seis años, y también ahora estoy como asistente, empieza otra etapa. Estoy aprendiendo mucho, y me gusta ser asistente, estar del otro lado.

Pablo Altuve: Yo estoy desde el 2002, y hace cuatro que soy docente.

Víctor González: Yo soy el integrante del nuevo grupo, hace más o menos siete meses que empecé. Estoy en el grupo de Pablo, en primer año, en "Expresión I".

Camila Verswyvel: Yo hace un año que empecé como aprendiz docente y de laboratorio, y soy docente en los grupos también.

Matías Barbona: Yo hace casi tres años que pertenezco a ph15. Estoy en el curso de "Expresión II".

DL: ¿Cuáles son los objetivos de los talleres de ph15?

CV: Se busca darles a los chicos una herramienta de expresión, en este caso visual, la imagen. La idea es poder decir algo a través de la imagen, si es que quieren decir algo.

1> Fundación ph15 <**www.ph15.org.ar**> se autodefine como una organización que genera espacios de expresión y creatividad para chicos y adolescentes que viven en situación de marginalidad. Ciudad Oculta fue el primer barrio donde ph15 inició sus talleres de fotografía en el año 2000. Actualmente también dictan los cursos en Boulogne y realizan periódicamente talleres cortos de fotografía estenopeica en distintas escuelas públicas de nuestro país. Imágenes de los protagonistas y su producción en <**www.ramona.org.ar/notas**>
2> Licenciada en sociología. Docente e investigadora de la UBA. Becaria doctoral de CONICET.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 54

MB: Yo tuve la posibilidad de asistir a una escuela de fotografía y tuve la posibilidad de ver otras maneras de enseñar. Ahí no existía la crítica, el hecho de tener poder de crítica, esa conciencia que a vos te ayuda a ver tus propios errores. Porque si a vos te dicen siempre que tu foto es buena, creés que estás haciendo las cosas bien y no aprendés.

VG: Es verdad, al principio –no sé si por suerte o qué–, sacás buenos rollos, y después ya no te salen tan bien, entonces es bueno que te vayan diciendo: "mira, acá te equivocaste, acá cortaste a éste, fijate más, buscá otro ángulo".

PA: Yo quiero agregar algo sobre un reconocido fotógrafo que en los comienzos de ph15 había dicho: "si vos le das veinte cámaras a veinte chicos y un rollo por semana, obviamente que van a salir buenas fotos". Y yo puedo decir que tiene razón: al principio es así. Se le dan veinte cámaras a veinte chicos y hay muchas buenas fotos. Pero después hay todo un aprendizaje del lenguaje y una crítica constante para que no sea más una casualidad la foto buena. En un primer rollo muchos van a tener fotos buenas. En muchos casos hasta instintivamente o por casualidad, sin saberlo. Lo que nosotros tratamos de hacer es que el chico se dé cuenta dónde está la foto buena y donde está la mala, que la buena la vuelva hacer y la mala trate de evitarla. Ahí está la diferencia. Hacemos un taller a largo plazo para que los chicos crezcan y logren hacer trabajos iguales a los de cualquier fotógrafo. Cuando un chico hace un trabajo con un tema, con una mirada particular, y hace todo un libro, la edición y todo, estamos hablando de un laburo igual al de cualquier fotógrafo, que compite en el mercado con cualquier fotógrafo, como ocurrió en la Feria del Libro de Autor.

DL: ¿Cómo funciona una clase de ph15?

VG: Una clase típica de expresión es así: te muestran el rollo que sacaste, con los contactos, y ahí lo pones sobre la mesa, lo compartís con todos y vas contando sobre tus fotos, dónde las sacaste, si fue en tu casa, en tu barrio, si te fuiste de viaje. Después el profesor te pregunta qué foto te gusta y cuál no, por qué razón te gusta o no, y después vienen las críticas de los compañeros, tanto buenas como malas.

DL: ¿Y las clases en el laboratorio? ¿Cómo se llevan adelante?

EA: La Fundación tiene tres ciclos. Expresión; la parte teórica y práctica de manejo de la cámara manual y el laboratorio; y el tercer año es fotografía digital. Cuando se terminan esos tres ciclos, viene la graduación.

CV: El aprendizaje de laboratorio es en segundo año, un ciclo de unas quince clases que no se hacen todas las semanas seguidas para que los chicos no dejen de tener Expresión, que va de la mano con técnica y con "labo", lo que prima es que no se desligue eso. Tenemos cuatro ampliadoras, cada uno una ampliadora, yo les doy las pautas y ya después están solos copiando. Es cuestión de mucha práctica, por eso ellos tienen acceso libre al laboratorio inclusive durante la semana.

PA: Sí, porque aparte están sacando blanco y negro, con cámara manual, y ahí un 50% es el laboratorio. Entonces sí o sí el chico tiene que entender que ahí continúa su obra, cuando colgaste tu foto ya lavada. Uno ahí decide reencuadrar, no reencuadrar, contraste, luz, qué destaco, qué no...

DL: ¿Por qué se acercaron a ph15?

AA: Yo vine porque siempre estábamos por acá, en el centro Conviven, y vimos el cartelito, había muchos chicos y entramos a ver qué onda. Yo, la verdad, cero expectativa, pero como ya el primer día nos dieron una cámara y un rollo dije: "ah, está bueno". Fuimos con mi hermano y mi primo y ellos en un día ellos terminaron el rollo y yo en dos. Estábamos motivados porque los primeros meses o el primer año todo era sacar fotos, un rollo por semana. Ahora por ahí no me pasa eso, capaz que puedo sacar un rollo en un mes o puedo estar tres o cuatro meses sin sacar una foto.

PA: Eso es algo natural, se empiezan a preocupar porque pasaron tres meses sin sacar una foto, pero no hay por qué preocuparse. A todos los artistas les pasa.

CV: Con respecto a la metodología de ph, a mí me parece interesante que se toma muy en cuenta la individualidad de cada chico. El proceso no es sólo fotográfico sino que atiende a su proceso de vida. Los docentes de ph lo tomamos muy en cuenta y hacemos que el resto lo tome en cuenta también. Por eso los compañeros saben en dónde está el otro y qué está haciendo en sus fotos. Entonces, cuando se pone un rollo sobre la mesa no es ajeno el proceso de ese chico para el otro chico.

MB: Algunos empiezan por la familia y otros no, por ejemplo, su primer rollo es sobre la calle, y está bueno eso, porque vos te das cuenta de los valores que tienen. El primer rollo siempre es impresionante, es lo más lindo que te puede pasar porque es ahí donde vos te abrís y mostrás todo lo que tenés.

DL: Esta pregunta es para los asistentes que ahora están en el rol docente: ¿cómo se llevan con eso, qué se siente?

AA: A mí al principio me costaba despegarme del alumno, estaba ahí y no hablaba, por ahí metía algún bocadito.

EA: Yo como asistente empecé acá, y después Miriam y Moira –las directoras de la Fundación– me dijeron si quería dar un curso de estenopeica en Santa Fe, y dije que sí. Fui allá y fue una experiencia única poder enseñarle a chiquitos de once y doce años fotografía estenopeica. Fue muy lindo, aprendí mucho, era como largarme solo a hacer algo y no sabía qué iba a pasar, con qué me iba a encontrar, cómo iba a ser la respuesta de los chicos...

DL: ¿Y cuál fue la respuesta de los chicos?

EA: Fue buenísima, porque fue darles algo que yo sabía y que ellos me devuelvan el doble: por lo que yo les enseñé a ellos y por las fotos que hacían, los encuadres... y porque dieron todo para exponer sus fotos.

Bienvenido Leon Ferrari, suscriptor de lujo de **ramona**	Gachi Hasper, amiga y sostén, aporta con su suscripción
El macro renovó puntualmente suscripción	Carolina Muzi, editora estrella, recibe **ramona** en Villa Elisa

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 56

Una propuesta radical[1]

Mario Gradowczyk

Actividad de uso.
Sobre la obra de Vicente Grondona
Leandro Tartaglia, Pablo Accinelli,
Claudio Iglesias, Lucas Tomasini,
Rosana Schoijett, Mario Caporali
96 páginas

Actividad de uso… es un bello libro de 16 cm de base y 22 cm de alto de 96 páginas, con tapa blanda. Impreso en un papel de 170 gramos/m2, con once reproducciones en color: siete dibujos y una escultura del artista y tres fotografías de Rosana Schoijett (38 años). El diseño ajustado es de Sebastián Elvino (30 años) y resulta perfecto para este caso. Señalo que utilizó para los textos una tipografía Garamond original (donde las combinaciones "f i" y "f l" se han reemplazado por los monotipos originales) y Univers Condensed para títulos. Es el producto de la actividad crítica grupal de Pablo Accinelli (23 años) y Leandro Tartaglia (30 años), autores de los textos principales, quienes contaron con el apoyo de Mario Caporali (28 años) y Schoijett, que se encargaron del registro audiovisual del grupo y de las fotografías. Sendos textos de Claudio Iglesias (25 años) y de Lucas Tomasini (23 años) completan el volumen, cuya edición fue posible gracias al aporte de dos coleccionistas: Esteban Tedesco y Gabriel Werthein.
Se puede analizar este libro según dos términos no permutativos: como "Objeto-libro": es decir, se parte del objeto (imagen del artefacto, obra) para reconstruirlo mediante el uso juicioso del lenguaje o como "Libro-objeto": la transformación de lenguaje + imagen en un objeto precioso por su contenido, los que conforman una polaridad en el imaginario del receptor (lector), y donde se refleja la sorpresa y el grado de interés que despertó en mí *Actividad de uso…* En el ajustado "Prefacio", Iglesias, editor del libro, establece, entre otras cosas, las pautas que gobiernan el trabajo de los autores principales y sin falsas modestias, postula que este libro se destaca por *su rareza, su capacidad de instigar a experiencias renovadas en el trato conjunto de las artes visuales y la escritura desde un lugar preciso, metódico e inesperado*, palabras a las que adhiero.
El libro continúa con la serie de ilustraciones de los siete dibujos sobre tela y una escultura de Grondona, acompañadas en cada caso por un texto, donde de manera exhaustiva se analiza cada obra, rincón por rincón, detalle por detalle, línea por línea.
Nos encontramos aquí ante un cambio copernicano en la manera de encarar el tema. Los autores han planteado su trabajo como un experimento utilizando leyes objetivas. El sitio del experimento es el estudio del artista. Pero como todo trabajo experimental, Pablo y Leandro han delimitado el campo y, mediante una suerte de esterilización quirúrgica, sólo se propusieron analizar los interrogantes que plantea la obra en sí dejando afuera, como acota Iglesias, *las ambiciones del artista, sus peripecias creativas.* Así, al tiempo que mantienen conversaciones con su autor, registradas por medios audiovisuales, sus autores analizan los soportes y materiales utilizados, efectuando un relato preciso de los elementos compositivos que se observan en cada rincón del cuadro.
Para lograr éxito todo experimento debiera cumplir las siguientes premisas: primero: saber lo que se desea encontrar, en este caso, como apuntan Pablo y Leandro, a *hacer visibles* las formas de trabajo de Vicente Grondona (30 años), y aquí una referencia al dictum de Paul Klee sobre el arte moderno: *no hacer ni reproducir lo visible, hacerlo visible* parecería insoslayable; segundo: disponer de instrumentos de medición necesarios, en este caso: capacidad visual y un manejo del lenguaje que permita reflejar las observaciones y registros recabados: la fotografía de la obra, los materiales, las explicaciones del artista; tercero: disponer de los elementos técnicos adecuados para poder analizar los procesos y materiales empleados por el artista; cuarto: demostrar capacidad de análisis para demostrar la tesis inicial, o la autocrítica necesaria para reconocer la debilidad de esa tesis, o reconocer la necesidad de disponer de otros instrumentos más precisos. Con esta metodología Pablo y Leandro han construido su relato, otra manera de decir que han volcado en su libro los resultados de su experimento.
Sorprenderá quizá al lector de este libro de lectura imprescindible para quien se acerque al arte actual: críticos, historiadores, coleccionistas y observadores advertidos, que autores tan jóvenes no hayan caído en esa suerte de lenguaje pervertido por la "cultura de los medios"; por el contrario, ellos dominan y practican una escritura ascética y rigurosa, pero plena de poesía. También al lector le resultará fácil constatar cómo ese uso preciso e innovador les permitió desarrollar una original y robusta propuesta crítica tomando como pretexto la consistente obra gestada por Grondona con técnicas sofisticadas, texto que se destaca dentro de la multitud de ensayos que se vienen produciendo, con mayor o menor suerte, en el campo de la crítica e historiografía del arte moderno y contemporáneo argentino.
Pero hay más. No satisfechos con haber completado con éxito su experimento, presentan, al final, un apéndice, titulado **"**Palabras usadas", donde registran una síntesis de las palabras que cargan de significado sus textos, otra manera de completar su estudio, como si se tratara de un registro preciso del instrumental elegido para realizar su experimento. Se trata de un listado seriado de 277 palabras claves utilizadas, como *encierro, imaginario político, líneas-rayo, ablación, contraste*..., que en vena científica, podríamos identificar como un vector x de 277 componentes ubicado en un espacio de 277 dimensiones. Esta idea, en clave borgeana (inmortalizada por Foucault) subvierte el orden natural establecido por Lineo, del que da cuenta en su catalogación simbólica modernistas como Torres-García, y que el artista norteamericano Adolph Gottlieb ampliara con su intento, si cabe, de simbolizar el inconsciente.
Ese listado de sustantivos, adjetivos, verbos, palabras compuestas no se construyó siguiendo un desarrollo lineal, obra por obra, relato por relato, como una suerte de resumen lexicográfico de los diferentes comentarios, sino que sería la resultante de una suerte de deconstrucción caótica, que requiere ser leída de un tirón como una cosmología de actos, métodos, materiales, lenguajes, personajes, formas, que refleja el impecable uso del lenguaje por estos jóvenes y maduros artistas-escritores, y su capacidad de invención. Dada su importancia ¿no sería útil, acaso, reestructurar este potente y ajustado índice para presentarlo de nuevo, esta vez a la manera de nuestra Diana Aisenberg, como un diccionario?
Por otra parte, los autores complementan el libro con el capítulo: "Merceología industrial: análisis técnico de los materiales em-

1> Cuando **ramona** me propuso escribir una reseña sobre esta obra me sentí intrigado y halagado. No me resultó fácil encontrar en mi archivo mental imágenes de Vicente Grondona y no fui informado sobre sus autores, lo que alimentó mi intriga. Lo del halago es más fácil de explicar ya que mi posición estética y crítica está más cerca de las vanguardias modernistas, y poco he escrito en torno a la obra contemporánea que a borbotones a veces nos inunda, pero también sacia nuestros deseos. Y esto comporta un desafío del que pocas veces puedo rehuir.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 58

pleados", que estuvo a cargo de Lucas Tomasini, y que, como todos los otros textos, está redactado de modo impecable. Es un aporte científico imprescindible para comprender aspectos técnicos de la obra de Grondona que ratifica la gran utilidad de este libro. Acoto que nuestro medio Roberto Elía utilizó la técnica del cloro en muchos de sus trabajos.
Quizá valga la pena comentar la hipótesis principal del trabajo, el dejar de lado la problemática personal del artista, aislando así el campo y evitando "contaminaciones" que afecten el rigor experimental. Y esto estuvo muy bien, fue un acotamiento imprescindible. Hace unos años, propuse en un seminario, volcado luego en mi libro (*Arte Abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*, EDUNTREF 2006, p. 47), conceptualizar (modelar) el proceso creativo por medio de la relación funcional x = F(y), en la que con el vector x identificamos a todos los elementos distintivos que caracterizan la obra de arte, y donde aquellas multiplicidades que intervienen en el proceso creativo del artista podrían ser agrupadas en otro vector, denominado y. Estos vectores son agrupamientos de múltiples variables en espacios multidimensionales. La obra x resulta entonces el producto del complejo proceso creativo alimentado por las variables agrupadas en el vector y, proceso que podemos identificar por medio de un funcional F que modeliza el proceso de la creación que opera sobre y para obtener x. Muchísimas de las palabras contenidas en el "Apéndice" del libro podrían integrar ese vector x. Habría que ver si los autores, tras su exitoso experimento, intentasen un nuevo experimento: acercarse a una descripción de los procesos creativos del artista, identificadas con el vector y, partiendo de su precisa identificación de la materialidad de la obra. Esto implicaría, según ese modelo, determinar las componentes de los procesos creativos mediante una operación inversa que permita determinar y= F-1 (x), partiendo de la lectura de la obra reflejada por el vector x.
Finalmente, señalo que los autores, al analizar la obra "Chica Punk", 2003, la definen como "una obra en estado de pregunta". *Actividad de uso. Sobre la obra de Vicente Grondona* intenta dar respuesta a la problemática en que se debate la crítica de arte contemporáneo y gracias a la eficacia de ese experimento conforma un punto de quiebre singular. Este libro presenta un nuevo enfoque que ayuda no sólo a satisfacer los propios deseos del artista y del crítico, sino que brinda elementos objetivos que contribuyen a desarrollar la visión del observador, el destinatario final que requiere ser alimentado y apoyado. Habrá que tomar buena nota en el futuro de este experimento tan logrado. Enhorabuena.

Alejandro Margetic, ¿cómo no agradecer tu suscripción?	Tulio De Sagastizábal, renueva sin pestañar
El Centro Cultural de la Cooperación eligió **ramona** como adquisición	El Instituto Superior de Arte de Pilar no dudó en suscribirse

Dinámica de la memoria

Autor de la reseña **Alejandro Zuy**
Muestra **La Ola**
Espacio **CC Recoleta**
Artista **Nora Cherñajovsky**
Técnica **Dibujo**
Inauguración **19-12-2007**
Cierre **24-02-2008**

Los instrumentos lúdicos vinculados a la niñez pueden yacer en algún sitio distante del gran entramado de nuestra memoria y operar desde allí con diversas consecuencias. Su evocación puede convertirlos en mediadores de deseos infructuosos, es decir, de todo aquello que en la madurez resulta irrecuperable y estéril, así como también en motivos inesperados para la reelaboración de nuestro presente y de nuestra historia.
La ola a la cual se refiere Nora Chernajovsky remite a ese juego similar a una calesita que, hasta hace algunas décadas, era posible observar en algunas plazas del país. La reapropiación efectuada por esta artista ilumina con elocuencia la segunda de las consecuencias referidas. El poder fijado en dicha reliquia, de acuerdo con sus coordenadas espacio temporales originales, parece transmutar a partir de su intervención en nuevas significaciones, no se anula, no permanece inerte ni se ancla en el anhelo cegador propio de la nostalgia.
En este caso, al igual que en los alquimistas de antaño, parece confirmarse una correspondencia entre la búsqueda personal y las transformaciones que se van operando en los elementos de experimentación. La ola es, por lo tanto, excusa, vehículo y disparador de una reacción en cadena de múltiples manifestaciones, donde el movimiento, la repetición y la participación adquieren connotaciones específicas. Movimiento en tanto la propia dinámica del juego lo requiere y es reactualizada desde lo simbólico. Repetición porque se convierte en *leiv motiv* que aparece, se fragmenta, se oculta y vuelve a aparecer como en un eterno vaivén semejante a un encantador mantra visual y, finalmente, participación, dado que apunta a producir en el espectador una reacción que lo integre física y emocionalmente a la propuesta.
Chernajovsky apela a diferentes soportes para lograr un resultado intenso y eficaz. Fotografías, dibujos, montajes, intervenciones y videos, se despliegan en la sala siguiendo los radios de una idea cuyo eje se encuentra en constante desplazamiento y que, en conjunto, acaban logrando una exposición de carácter programático próximo a lo obsesivo.

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 60

Se dice de mí…

Dimes y diretes mediáticos sobre **ramona** o de cómo construir mitos de origen que obturan la reflexión sobre el presente

ramona

En su edición del 5 de enero de 2008, el suplemento *ADN Cultura* del diario *La Nación* publicó un artículo de Daniel Santoro titulado “El artista oficia de crítico, con un análisis impiadoso de la escena del arte en el año que acaba de terminar”. El crítico-artista (sobre cuya obra ya teníamos el comentario que se puede leer en el presente número) se mostró efectivamente “impiadoso”…pero el único blanco declarado fue **ramona**.
Así habló Santoro (fragmento del texto):
“Por otro lado, las instituciones que con algún vigor motorizaron la década pasada desde una posición ‘crítica’ pusieron su amable resistencia en retirada: la revista **ramona** hace tiempo que acabó con su etapa heroica para entrar en el juego delicado y versallesco de las interpenetraciones institucionales.”
Me sorprendió mucho esta crítica de alguien que el 23 de febrero de 2006 me escribía con motivo de la invitación a participar de Bola de Nieve: “Querida ramona…contá conmigo. ¡La semana que viene prometo enviar todas las respuestas! Saludo peronista…”
Me pareció un poco injusto acusarme de “interpenetración institucional”, cuando todo el mundo sabe que soy una callejera y me interpenetro con cualquier persona que pase y me mire. Y más injusto cuando lo escriben desde la verdaderamente “delicada y versallesca” *La Nación.*
Ahora, les invito a empuñar su abanico y disfrutar del intercambio de e-mails que tuve con Santoro:

“Compañero Santoro:
Qué flaca memoria la suya...**ramona** era querida hace un año y ahora es traidora...
¿No será Ud. el que se “interpenetró institucionalmente” escribiendo una columna en *La Nación*...? Queda disculpado: es una tentación de muchos, incluso ex ramoneros...
No me sorprende, Compañero, que en su diatriba evite nombrar a nadie. Usted no asume riesgos inútiles. Todos esos curadores, museos, coleccionistas, funcionarios que ácidamente Ud. denuncia pueden mañana (como ayer) ser sus clientes o sus patrocinadores. Claro... a la única que nombra es a la pobre ramonita... ella no tiene poder de mercado ni institucional... no es un peligro para el pequeño empresario del arte...
El número anterior de *La Nación,* con la que Ud. colabora graciosamente, estuvo dedicado al desarrollo del arte contemporáneo en la última década... Mucho se cuidaron de nombrar a **ramona** (tampoco a Bola de Nieve, a Chacra 99, a RIAA, a START, a Proyecto Venus, obras del sudor y la generosidad de unos pocos que mucho contribuyeron para que los jóvenes encontraran su propio camino en el arte, sin preconceptos ni censuras). Pero ahora, Ud. se ocupa de hacerlo con nombre y apellido. Muchas gracias por su valiente gesto…nacional y popular.

ramona”

“Estimada **ramona**:
A pesar nuestro, todo cambia, a veces de un año para otro; tal vez ese sea tu caso, **ramona**… así como vos cambiaste, yo cambio y cambia también el peronismo. No juzgo si para peor o para mejor, tal vez simplemente nos adaptemos a los tiempos; pero siempre es bueno tener algo que no cambia, en este caso, el diario *La Nación* que me requirió a través de Alicia de Arteaga una opinión sobre el ambiente actual de la plástica. Lamento que la misma no fuera publicada en toda su extensión sobre todo porque, así como opinaba de **ramona,** opinaba del C.C Rojas; del cual decía que se extinguió a fuerza de estéticas intrascendentes. La crítica tanto contra **ramona** como contra el C.C. Rojas no me parece de mala leche y mi opinión al respecto no es novedosa. El lugar en donde pueden aparecer estas opiniones es simplemente el lugar donde me invitan a opinar, y mi actitud nunca va dirigida hacia débiles e indefensos, más bien todo lo contrario, intento cuestionar los poderes establecidos y las instituciones homologadas en el medio artístico… y algunas de estas dos últimas cosas que menciono es actualmente (para bien o para mal) la revista **ramona**.

Un fuerte abrazo peronista.

Daniel Santoro”

. . . . . .

“Daniel:
Su respuesta aclara aún menos que lo que escribió en *La Nación*. Dejando de lado su derecho peronista de escribir en el medio gorila que prefiera y de cambiar con toda la flexibilidad que su cintura política le permita, sería muy interesante que fundamentara a qué se refiere con la “interpenetración institucional” en que ha incurrido **ramona** en el último tiempo (y por otra parte qué tuvo de bueno nuestro medio cuando, según dice, le parecía algo valorable, ya que nunca lo mencionó en aquel momento “heroico”, que me concierne tanto como el de ahora).

Y, mucho más aun, sería provechoso que explicara por qué razón **ramona** es la única que insobornablemente cuestiona en *La Nación* como “poder establecido e institucional homologado en el medio artístico”.

Al decir esto, es obvio que prioriza a **ramona** por sobre la Academia de Bellas Artes; el Museo Nacional de Bellas Artes; el Museo de Arte Moderno; el Museo Sívori; el Premio Nacional; el Premio Municipal; el Centro Cultural Recoleta; la Asociación Argentina de Críticos de Arte; el diario *La Nación*; el diario *Clarín* (sus respectivos críticos oficiales y oficiosos); la Fundación Klemm; la Fundación Malba; la Fundación Proa; la Fundación Telefónica; la Fundación Espigas; arteBA; la feria de Trastiendas; el IUNA; las carreras de artes de todas las universidades; el ministerio de Relaciones Exteriores; el Fondo Nacional de las Artes; el Centro Cultural de España; el Premio Faena; el Premio OSDE; el Premio Petrobrás (y

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 62

otras decenas de empresas patrocinadoras); las demás revistas dedicadas al arte como *Arte al Día*; las galerías principales; los jurados de todos los premios (concentrados en un puñado de personas que se repiten); la Secretaría de Cultura de la Nación y la de la Ciudad de Buenos Aires; los personajes (artistas o no) que colaboraron con todos los gobiernos desde la época de Frondizi y sobre todo con Videla y compañía, dándoles la mano o trabajando para ellos; los coleccionistas privados nacionales y extranjeros…y la lista podría seguir largamente con entidades cuyo poder económico, difusión e influencia es decenas de veces mayor que el de **ramona**.
¿Nada tiene para reprochar de estas instituciones homologadas y poderes establecidos por encima de **ramona**? ¿Por qué motivo **ramona** es precisamente la única que menciona? ¿Es **ramona** lo peor que sucedió en el medio artístico? ¿Qué es lo que hace **ramona** que tan gravemente afecta a las artes en Argentina? ¿Podría aclararlo? Sería un tema muy interesante para publicar en **ramona**, donde dicho sea de paso aparecerá en marzo una nota acerca de "Los usos de la Memoria en Santoro", escrita por Mariano Oropeza.
Agradezco su abrazo peronista pero prefiero posponerlo todo lo posible, en especial si es fuerte, pues se trata de una demostración afectiva no siempre saludable como lo atestiguan muchísimas efusiones que serían demasiado extenso enumerar y, en mucho menor medida, tu valiente cuestionamiento en *La Nación*.

ramona"

. . . . . .

"ramona:

Antes que nada, vuelvo sobre el tema que quedó en el aire, con respecto al mail de Bola de Nieve (año 2006). Como podrás ver, contesté después de varios pedidos de participación... y tal vez no sea necesario aclarar que lo hice para ser amable, porque, finalmente, cuando me interioricé con el tema "Bola de nieve", sinceramente, no te ofendas, me pareció un poco tonto y no me gusta inscribirme en esos colectivos artísticos; y por eso al final no participé.
En cuanto al tema central de tu inquietud: **ramona**, al igual que el C.C. Rojas, pero en un sentido inverso (este último fue desde la institución a la disolución), ambos me parecen ejemplos pertinentes de cómo funcionan las irrupciones en el mundo del arte. El lenguaje de la política podrá explicarnos algo del tema: a la etapa revolucionaria (y a no ser que seamos "troskistas incurables") le sigue una etapa institucional (se instaura algo así como el dogma), esto sucede con todas las instituciones en tránsito, y entonces creo que **ramona** agotó su "etapa revolucionaria" (usé "heroica" porque creo que se define mejor) en donde hay cierta gratuidad en los contenidos, un desinterés militante, y la consiguiente falta de apoyos. Todo esto lo valoré en aquel momento; a pesar de que como sabrás no comulgaba en general con las apuestas estéticas de la revista. Sabemos que, como dice el Tao "una espada afilada no dura mucho tiempo"… y esta etapa heroica se agotó paulatinamente; la revista en estos últimos años tiene un tono entre académico, políticamente correcto, y a veces me parece decididamente especulativo. Ese estilo desprolijo, deslizante y veloz es ahora una confortable marcha de 4x4; antes no llevaba a ningún lado y uno subía a dar una vuelta, ahora te deja en las puertas de las instituciones, justo a tiempo para no perderse nada de las atracciones del mundo de la plástica. La revista ahora tiene objetivos y hacia allí va, eso se nota; hay una "política editorial". No me pidas que haga una crítica pormenorizada de los últimos números de la revista, pero creo que la lectura es en general tediosa y retórica, salvo algunas excepciones; suele caer en un tono gris pseudo académico y lejos de los intereses que puede tener un pintor. Te aseguro (vos tal vez no lo sepas) pero es muy poca la gente que realmente lee la revista; yo sí la leí hasta hace un tiempo.
Cuando hablo de interpenetraciones institucionales: me refiero a un sencillo concepto de la geometría que permite, al alterar la forma de pequeñas figuras o sólidos, conformar a través de esta mutación compleja una forma mayor que resulta indeterminada. Es decir, **ramona** conforma ahora, a mi entender, una parte interpenetrada del complejo institucional de las artes (esto no es una crítica, es una observación; y haber logrado esa condición no es poca cosa).
Si esto te resulta inquietante (como veo que sucede) una posible solución sería realizar justo ahora la "Gran Mao", dar un vuelco y fundar una anti-**ramona**, con una brigada de unos pocos revolucionarios, volver al bosque, y tal vez llamar al nuevo engendro "ANOMAR". Pero supongo que en estas cosas se pierde mucha guita y se ganan demasiados enemigos, entiendo que uno ya está grande para andar haciendo pendejadas, y hay un patrimonio y un prestigio que cuidar.
En cuanto a que sólo nombro a **ramona**: la nota entera habla de todas las instituciones que vos nombrás, esto es el epifenómeno del arte; excluyendo de tus menciones a todas las instituciones públicas, museos, premios nacionales y municipales incluidos, puesto que defiendo el arte patrocinado por el Estado más allá de los funcionarios circunstancialmente a cargo (esos no conforman el núcleo del epifenómeno al que me refiero), atacar ahí sería un gorilismo inadmisible.
Creo que no da lugar a pensar que estoy especulando con la mención de **ramona** (ya te aclaré que era el ejemplo más pertinente), con sólo ver en Ciudad Abierta, o en Encuentro (estas entrevistas las pasan muy seguido), los conceptos que tengo sobre el Malba, Fundación Proa o Fundación Telefónica son claros y te despejarían toda duda y en estos casos no menciono a **ramona**, sólo ataco al capital privado que es el que motoriza el epifenómeno –¡esto sí que no es gorilismo!–
En cuanto a lo que mencionás al principio, no es la cintura política… sino mi oficina de prensa que es lábil y tolerante y me inscribe, cuando ando con ganas, en cualquier medio que lo requiera.
Para terminar, te recuerdo que el tema de la nota no era **ramona**, simplemente fue un buen ejemplo para demostrar que estos últimos años realmente no pasa nada demasiado interesante, salvo el desmesurado crecimiento del epifenómeno, y consecuentemente, las cada vez más complejas interpenetraciones institucionales.

Con fervor peronista,

Daniel Santoro"

Luis Felipe Noé no imaginaba el 2008 sin **ramona**	Claudia del Río, suscriptora incondicional
Mabel Tapia, recibe y difunde **ramona** en París	Ricardo Piglia renovó su amor por **ramona**

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 64

Pequeño Daisy Ilustrado[1]

Diana Aisenberg

Memoria
* artificial, colectiva, correcta, eterna, exacta, feliz, funcional, histórica, individual, líquida, reconstruida, selectiva, técnica (…)
* agenda, calendario, epitafio, estatua, inscripción, lápida, mausoleo, memorándum, prontuario, procedimientos mnemotécnicos, recordatorio, registro, reliquia, retrato, siempre vivas.
* aprender de memoria, despertar la memoria, hacer de memoria, hacer memoria, quedar en la memoria, saber de memoria (…)

* terreno de lo invisible.
* un nudo en el pañuelo.
* un hilo atado en el dedo.
* la muerte despierta la memoria.
* los fluidos no conservan ningún vestigio
* el viento es ciego y sin memoria.
* los inmortales no tienen memoria.
* los animales son inmortales.
* el mar es ausencia de recuerdos.
* olvidamos para vivir el presente.
* selectiva: olvida para poder seguir almacenando nueva información.
* no hay memoria sin olvido, sólo se recuerda lo que ha sido olvidado previamente.
* la fidelidad de las imágenes de la memoria está limitada por naturaleza.
* evoca eventos pasados, llamados historia.
*todo sólido es monumento, testigo, memoria y stock de información.

* al sentir alegría recuerdo alegrías pasadas que intensifican y donan sentido a mi alegría actual.

* mneme: madre de las musas que posee todos los cuentos y las historias. Reina de la transmisión oral de la historia, no hay supervivencia sin ella. Personifica la memoria. Hermana de Gaia y de Urano y madre de nueve musas. Nombre que le dio Aby Warburg a su biblioteca, diosa griega de la memoria. Mnemosyne, una diosa admirable, en todos los tiempos. Por el simple acto de haber podido no ser comprendido sin ella, el hombre, en orden de ser, debe ser capaz de recordar lo que es, para que su verdadera identidad no se esfume detrás de nubes de una inexplicable confusión.
* en el siglo XIX se consideraba al hombre capaz de acumular en su memoria todo el conocimiento científico de la época; en el siglo XX, se considera que el hombre no tiene capacidad para memorizar la información científica generada anualmente.
* según Leibniz el cuerpo es un espíritu momentáneo, una memoria con recubrimientos, sin autorrecordación.

* el Arte de la Memoria, desde su fundación por Simónides de Ceos, conjuga estos dos aspectos: el lugar y la imagen. Tal y como lo expone Cicerón:
Infirió que las personas que deseen educar esta facultad han de seleccionar lugares y han de formar imágenes mentales de las cosas que deseen recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares (que ya se tienen dispuestos en la memoria) de modo que el orden de los lugares asegure el orden de las cosas, y de modo que las imágenes de las cosas denoten las cosas mismas.
Giordano Bruno

* antes de nacer, yo tenía una escoba... color plata. La recuerdo perfectamente. Con ella iba en un minuto a cualquier parte.
Marosa di Giorgio

* lectura recomendada: *El arte de la memoria*, Frances Yates.

1> Extracto de Aisenberg, Diana, *Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones*, Adriana Hidalgo Editora, 2004 (gentileza de la autora).

muestras

artistas	lugar	técnica	fecha
Aisenberg, Diana	CC Recoleta	Técnicas varias	11.03 al 06.04
Aizicovich, A.; Berger, Gala; y otros	MasottaTorres	Pintura	07.03 al 29.03
Aquistapace, Marcos; Lozano, Gustavo	Barbarie - Galería Rural	Fotografía, Pintura	16.12 al 15.03
Bandin, M.; Pisano, M.; Blee, J; y otros	Crimson	Técnicas varias	07.03 al 01.04
Benedeti, O; Boeckler, Ú; Graw G.	Appetite	Pintura, Video	07.03 al 12.04
Burman, Catharina	CC Borges	Instalación	21.02 al 16.03
Caradonti, María Paula	Pabellón 4	Otras, Técnicas mixtas	11.12 al 18.03
Colección Permanente	Fundación Klemm	Técnicas varias	
Colectiva	Del Infinito	Técnicas varias	01.03 al 30.03
da Rin, Flavia	Ruth Benzacar	Fotografía	26.03 al 03.05
do Amaral, Tarsila	M de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Pintura	28.03 al 02.06
Dompé, Pablo	CC Recoleta	Escultura	06.03 al 30.03
García Torres, M.; Lang, I; y otros	M de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Fotografía, Objetos, Otras	29.02 al 14.04
Estol, Leopoldo	Ruth Benzacar	Instalación	26.3 al 03.05
Facio, Sara	Imago Espacio de Arte	Fotografía	14.02 al 29.03
Moccio, A.; Nuñez, A; y otros	CC de España en Buenos Aires (CCEBA)	Técnicas varias	25.03 al 09.05
Giaconi, Mauro; Mulleady, Jill	Zavaleta Lab	Pintura, Otras	dde. 25.03
Glusman, L.; Flores, R.; y otros	Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)	Fotografía	06.3 al 20.04
Godoy, Gustavo	Isidro Miranda (Casa central)	Técnicas mixtas	06.3 al 31.03
Hitchcock, John	Proyecto´ace	Artes gráficas, Instalación	05.3 al 21.03
Inchauspe, Lotty	CC Borges	Objeto, Pintura	07.2 al 05.03
Juan, A.; Orta J. y L., y otros	Museo Muntref	Fotografía, Instalación, Video	05.3 al 18.04
Juarez, Javier	Museo de Arte Contemporáneo de Rosario	Fotografía	20.12 al 02.03
Kohen, Linda	Palais de Glace	Pintura	17.1 al 28.03
Laguna, Fernanda	Dabbah Torrejón	Técnicas mixtas	marzo
Lestido, Adriana	CC Recoleta	Fotografía	11.03 al 20.04
MIDI-MINUIT	Museo de Arte Contemporáneo de Rosario	Fotografía, Instalación, Otras	10.1 al 08.03
Maresca, Liliana	Museo Castagnino (Rosario)	Instalación, Objetos, Otras	dde. 07.02
Minujín, M.; Pombo, M.; y otros	Museo de Arte Contemporáneo de Rosario	Fotografía, Objeto, Pintura	20.12 al 02.03
Miró, Joan	CC Borges	Artes gráficas, Dibujo	19.12 al 15.03
Navarro, Eduardo	Daniel Abate	Técnicas varias	dde. 21.03
Ortiz, Oscar Grillo	CC Recoleta	Pintura	06.03 al 30.03
Ostera, A.; Jitrik, M; y otros	Museo MAC - Bahía Blanca	Dibujo, Pintura, Otras	14.01 al 02.03
Pauli, Sandra	Oficina Proyectista	Instalación	05.03 al 28.03
Pellejero, Paula; Thornton, Alejandro	Elsi del Río	Pintura, Dibujo	13.03 al 19.04
Cancela, D.; Eguía, F.; y otros	CC de España en Buenos Aires (CCEBA)	Técnicas varias	25.03 al 09.05
Porter, Santiago	VVVGallery	Fotografía	14.03 al 19.04
Premio Andreani	CC Recoleta	Técnicas varias	06.03 al 23.03
Premio MAMbA / F. Telefónica. 5° ed.	Espacio Fundación Telefonica	Técnicas varias	13.03 al 23.05
Rojas, Mónica	MasottaTorres	Pintura	07.03 al 29.03
Galindo, M; Lamothe, L; y otros	CC de España en Buenos Aires (CCEBA)	Video	25.03 al 09.05
Romano, Julia	Isidro Miranda (San Isidro)	Fotografía	dde. 28/03
Novali, Nicolás; Messing, Laura y otros	Isidro Miranda (San Isidro)	Fotografía, Objeto, Otras	hta. 05/03
Rozensztroch, Carlos	Palais de Glace	Fotografía	17.01 al 28.03
Seilicovich, Nora; Bobbio, María Teresa	Karina Paradiso	Pintura	18.01 al 11.04
Smith, Melanie	Alberto Sendrós	Técnicas Varias	27.03 al 02.05
Spivak, L.; Videla, J. A.; y otros	Braga Menéndez Arte Contemporáneo	Escultura, Instalación, Otras	11.03 al 12.04
Szalkowicz, Cecilia	M de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Fotografía	28.06 al 01.05
Szalkowicz, Yanina	Tanto Deseo	Fotografia	07.03 al 12.04
Tschopp, Leila	713 Arte Contemporáneo	Pintura	14.03 al 21.04
Verf, Rob	CC Recoleta	Pintura, Objeto	marzo
Zabala, Horacio	Wussmann	Dibujo, Pintura, Otras	13.03 al 21.04

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 66

espacios

713 Arte Contemporáneo	Defensa 713	MAR-SAB: 13 a 19 hs
Alberto Sendrós	Pje.Tres Sargentos 359	LUN-VIE: 14 a 20 hs
Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946	LUN-VIE: 9 a 21hs; SAB: 9 a 14 hs
Appetite	Chacabuco 551	LUN-SAB: 14 a 19
Barbarie - Galería Rural (Prov. de Bs As)	Lavalle 1 (Ruta 8 - km 112) - Estancia la Cinacina	MAR-VIE-SAB-DOM: 11 a 17 hs
Braga Menéndez Arte Contemporáneo	Humboldt 1574	LUN-VIE: 11 a 20 hs; SAB: 11 a 20 hs
Casa de Arte Juana de Arco	Costa Rica 4574 (fte a Plaza Armenia)	MAR- JUE: 14 a 19 hs
CC Borges	Viamonte esq San Martín	LUN-SAB: 10 a 21 hs; DOM: 12 a 21 hs
CC de España en Bs As (CCEBA)	Florida 943	LUN-VIE: 10 a 20 hs
CC de España en Bs As (sede Paraná)	Paraná 1159	LUN-VIE: 10.30 a 20 hs; SAB: 10.30 a 14 hs
CC Recoleta	Junín 1930	MAR-VIE: 14 a 21 hs; SAB-DOM-FER: 10 a 21hs
CC Rojas	Corrientes 2038	LUN-SAB: 11 a 22 hs
CC de la Cooperación Floreal Gorini	Av. Corrientes 1543	LUN-SAB: 11a 22 hs; DOM: 17 a 20.30 hs
Crimson	Acuña de Figueroa 1800	MAR-SAB: 13 a 20 hs.
Dabbah Torrejón	El Salvador 5176	LUN a VIE: 15 a 20; SAB: 11 a 15 hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	LUN-VIE: 12 a 19 hs.
Daniel Maman	Av. del Libertador 2475	LUN-VIE: 11 a 20 hs; SAB: 11a 19 hs
Del Infinito	Av.Quintana 325 PB°	LUN-VIE: 11 a 20 hs; SAB: a combinar
Elsi del Río	Arévalo 1748	MAR-VIE: 15 a 20 hs; SAB: 11 a 14 hs
Empatía	Carlos Pellegrini 1255	LUN-VIE: 11 a 20 hs; SAB: 10 a 13 hs
espaciocentro (Córdoba)	9 de Julio 305 (Ciudad de Córdoba)	LUN-VIE:10.30 a 20.30 hs; SAB: 10.30 a 13.30 hs
Espacio Fundación Telefonica	Arenales 1540	MAR-DOM: 14 a 20.30 hs
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LUN-VIE: 10 a 18 hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LUN-VIE: 11 a 20 hs
Imago Espacio de Arte	Suipacha 658 1°	LUN-SAB: 12 a 20
Isidro Miranda (Casa central)	Estados Unidos 726	MAR-DOM : 12 a 19 hs
Isidro Miranda (San Isidro)	Sucre 1723	LUN-VIE: 10 a 13 y 17 a 20 hs; SAB: 10 a 13 hs
Karina Paradiso	Av. del Libertador 4700 PB°A	LUN-JUE: 14 a 20 hs ; VIE: 15 a 21hs ; SAB: 10 a 13hs
Museo de Arte Contemporáneo (Rosario)	Av. de la Costa Brig. E López 2250	JUE-MAR: 14 a 20 hs.
MasottaTorres	México 459	LUN-SAB: 10 a 18 hs
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	LUN-MIE-JUE-VIE: 14 a 20 hs; SAB Y DOM: 13 a 19 hs;
M de Arte Contemporáneo (B. Blanca)	Sarmiento 450	LUN - VIE: 14 a 20 hs; SAB-DOM: 16 a 20 hs
Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano MACLA (La Plata)	50 entre 6 y 7	MAR-VIE: 10 a 20 hs ; SAB-DOM: 15 a 22 hs
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Malba	Av. Figueroa Alcorta 3415	JUE-LUN: 12 a 20 hs; MIE: 12 a 21hs; MAR: cerrado
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	MAR-VIE: 12 a 20 hs; SAB-DOM-FER: 10 a 20 hs
Museo Muntref (Univ. de Tres de Febrero)	Valentín Gómez 4828 (Caseros)	LUN-VIE: 8 a 21 hs; SAB: 9 a 18 hs
Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)	Av. del Libertador 1473	MAR-VIE: 12.30 a 19.30 hs; SAB-DOM-FER: 9.30 a 19.30 hs
Oficina Proyectista	Perú 84 6to piso - oficina 82	MIE, JUE y VIE: 18-20 hs
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16-20
Palais de Glace	Posadas 1725	MAR - DOM: 14 a 20 hs
Palatina	Arroyo 821	LUN-VIE: 10 a 20.30 hs ; SAB: 10 a 13 hs
Proyecto ´ace	Conesa 667	LUN-VIE: 10 a 18 con cita previa al 4551 3218
Ruth Benzacar	Florida 1000	LUN-VIE: 11.30 a 20 hs ; SAB: 10.30 a 13.30 hs
Tanto Deseo	Venezuela 638	LUN-SAB: 14 a 19
VVVGallery	Aguirre 1153 2°	MIE-VIE: 16 a 20 hs; SAB: 15.30 a 18.30 hs.
Wussmann	Venezuela 570	LUN-VIE: 10.30 a 20 hs ; SAB: 10.30 a 14 hs
Zavaleta Lab	Venezuela 571	LUN-VIE: 11 a 20 hs; SAB: 11 a 14 hs

nueva_r78_marzoOK:ramona 2/20/08 3:40 PM Página 68

Marzo en Malba

CONTEMPORÁNEO 21 | Del 29 de febrero al 14 de abril

Autopsia de lo invisible

Juan Manuel Echavarría
Regina José Galindo
Mario García Torres
Ignacio Lang
Teresa Margolles

Curadora invitada: Sofía Hernández Chong Cuy

EXPOSICIÓN TEMPORARIA | Del 28 de marzo al 2 de junio

Tarsila do Amaral

Viajera

Curadora: Regina Teixeira de Barros

malba

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires