

Introducción al dossier
Arte y memoria: saberes, trayectos y experiencias de lo poético
en la elaboración del pasado reciente

Florencia Basso*

IPEAL, FBA, UNLP

Melina Jean Jean**

IdIHCS, UNLP/CONICET

Magdalena I. Pérez Balbi***

IHAAA, FBA, UNLP

2018, Ensenada

Los estudios de memoria e historia reciente ingresan y ponen en jaque, cada vez más, al campo de la historia del arte tradicional. Nuevos enfoques, hibridaciones disciplinares y categorías se vuelven clave a la hora de estudiar las especificidades de la imagen poética. Este dossier intenta aportar distintas miradas en el cruce entre memoria e imagen, dos campos en los cuales, a medida que nos acercamos, encontramos más continuidades que diferencias. La imagen se corresponde mucho más con el universo de la memoria que con el de la historia.

Para esta convocatoria, nos centramos en producciones atravesadas por una memoria traumática ligada a los terrorismos de Estado del Cono Sur. Lxs investigadorxs convocadxs reflexionan, entonces, sobre diversas producciones artísticas: *Sutura* (1989) del Grupo Escombros; *30000 semillas de amor* (1983/89) y *Sembrar la memoria para que no crezca el olvido* (1983/96) de Edgardo Antonio Vigo; *Satélite* (2016) y *(1980-1984)* (2014) de Marcela Cabezas Hilb; *Refundación de la Universidad de Chile* (circa 1988) del colectivo Yeguas del Apocalipsis; *La casa despojada* (2011) de Gabriela Bettini; *Reparación del exilio* (2002-2003) y *Árbol del desexilio* (2006) de Mercedes Fidanza; y las numerosas series fotográficas de Juan Ángel Urruzola. Muchxs pertenecen a la primera o segunda generación de víctimas de las dictaduras -chilena, uruguaya y argentina- y han estado exiliadxs en diferentes países.

Por otra parte, los textos que incluimos en este dossier abordan las prácticas artísticas como lenguajes para transitar e incidir en lo político. El arte no se define como un saber disciplinar y técnico (aunque esa formación profesional pueda existir y ponerse en juego) sino como múltiples lenguajes que, lejos de producirse por musas inspiradoras y artistas-demiurgos, buscan incidir en la división de lo sensible (Rancière, 2002). Las prácticas artísticas desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación, y esa es la razón por la que tienen, necesariamente, una dimensión política (Mouffe, 2007). Entendemos que el arte, en las producciones en torno a las que se indaga en este dossier, formará parte de las estrategias de imaginación política que pueden desplegarse en la fotografía, la performance, la instalación e incluso el diseño curatorial.

Dentro de la sobreabundancia de información contemporánea y de la tendencia de ciertas prácticas por querer conservar compulsivamente el pasado, en una suerte de memoria “total” (Huysen, 2007), distinguimos aquellos espacios donde hay una elaboración de las memorias dolorosas –o un uso *ejemplar* en palabras de Todorov (2008). El arte, en este sentido, ocupa un lugar central y privilegiado para *trabajar* las memorias traumáticas de las víctimas y de una sociedad quebrantada (Jelin, 2002). Ahora bien, ¿cuál es la especificidad de la práctica artística en este contexto? ¿Cuál es la relación entre imagen y memoria? Como ya sabemos, la memoria es subjetiva, multiforme, cualitativa, mediada por el presente, sin responder al tiempo cronológico y lineal del análisis histórico. Moldeada por los acontecimientos y reflexiones posteriores que modifican el recuerdo, está en transformación permanente. Es individual y colectiva. Las imágenes poéticas, por su parte, nos confrontan con un tiempo heterogéneo y anacrónico; con un saber más ligado a lo afectivo, al *pathos*, que al racional; con el mundo íntimo, privado. La especificidad de sus materialidades, procedimientos y lenguajes permiten explorar otros caminos por fuera de la exigencia de los textos epistémicos y redimensionar la transferencia de mensajes, propiciando el acercamiento al pasado traumático y a la configuración de memorias sociales. Al abordar situaciones límite, cuando lo que está en juego es lo que rompe el sentido y la posibilidad de contarlo, el trabajo artístico es eficaz y es capaz de insinuar vías de reflexión a las que, por causas de “rigorismo”, no siempre pueden sumarse las disciplinas tradicionales (Gatti, 2011). En esta relación dialéctica entre arte y memoria, no sólo se trata de reflexionar sobre el tema de la representación de episodios traumáticos en clave artística, sino pensar cómo el arte puede colaborar con los procesos de elaboración de las experiencias traumáticas mismas. La experiencia poética propicia espacios de contención y resistencia, posibilita la participación colectiva, permite regenerar lazos sociales y afectivos, reconstituir la identidad anhelada y colaborar en la reparación psíquica.

Prácticas artísticas y memoria(s) aparecen articuladas de distintas maneras: la fotografía como indagación y lenguaje para sumergirse en la propia biografía y en la del exilio familiar; la instalación como reinención de un espacio (del lugar del terror al hogar posible); la performance como estrategia de intervención en el espacio público, como modo de aparición de un cuerpo con otros en los que se hacen visibles identidades obturadas en un imaginario colectivo (lxs exiliadxs o hijxs de/en el exilio, tanto como la disidencia sexo-genérica); la obra de arte (en cualquiera de sus formatos) como gramática posible para hablar y tramitar el duelo y el horror, sea el propio o el colectivo.

En el cruce, entonces, entre estos dos mundos, aparecen ciertas constantes plasmadas en los artículos que nos resulta importante señalar: el trabajo con el espacio de lo íntimo tanto en relatos de memoria como en imágenes u objetos pertenecientes a la familia y que son retomados en las propuestas artísticas -conformando distintos archivos privados-; la reflexión en torno a los testimonios, pruebas y la construcción de “verdad”, atravesado por la ficción o estetización propia de la imagen artística; la importancia de las redes afectivas para que emerjan las memorias muchas veces silenciadas, imágenes escondidas en “embutes”; las prácticas artísticas como forma de elaborar memorias traumáticas, de

representar, recordar y homenajear a las víctimas; el señalamiento de los huecos o vacíos en las genealogías y en la construcción de una historia lineal y hegemónica.

Varixs de lxs artistas seleccionadxs por lxs autorxs pertenecen a la segunda generación de víctimas y han vivido la experiencia del exilio en su infancia. Las experiencias traumáticas de la primera generación han sido transmitidas a sus hijxs de forma tan profunda en el ámbito afectivo que constituyen un tipo de *memoria* -o *posmemoria* según ciertos autores (1). Esta memoria *transmisible*, al mismo tiempo y de forma un tanto contradictoria, es *distinta* del recuerdo de los sobrevivientes ya que no siempre está ligada al pasado por medio del recuerdo (2) sino que se conecta a través de la *imaginación, la proyección y la creación*. Esas memorias de eventos traumáticos son transferidas a través de relatos, imágenes y comportamientos de todo tipo, de manera tan profunda, que, de hecho, conforman las identidades y pueden llegar a desplazar las propias experiencias de lxs hijxs (Hirsch, 2008). Es por esto que muchas de las prácticas artísticas problematizan la propia identidad, como es el caso de Gabriela Bettini y Mercedes Fianza. Cecilia Lida explora las obras de estas artistas exiliadas pertenecientes a la segunda generación, destacando la construcción de relatos que tensionan los límites entre representación y testimonio, realidad y ficción. También en esta línea, Natalia Fortuny reflexiona sobre las obras de Marcela Cabezas Hilb. En estos casos, la fotografía ha sido una de las herramientas visuales más utilizada. Allí, vemos la posibilidad de construir y reconstruir memorias: de lo que fue, lo que pudo haber sido, de lo imaginado, lo deseado, lo que está siendo. En definitiva, desde un presente que dialoga con fragmentos del pasado.

A su vez, la fotografía se erige como huella y testimonio de la vida que fuera arrebatada: de los cuerpos ausentes y las identidades que el terrorismo de Estado negó e intentó sistemáticamente borrar. En esta línea, el artista uruguayo Juan Ángel Urruzola -perteneciente a la primera generación- evoca en sus trabajos fotográficos, narrativas de las memorias que presentifican y homenajean a detenidxs desaparecidxs de Uruguay, Brasil y España. Pero además, su aporte nos remite al *espacio biográfico* (Arfuch, 2018) donde lo vivencial, lo privado y lo íntimo se relatan en distintos soportes. Una narración autobiográfica que articula memoria personal, emociones y sentimientos, en la que se entrelazan ideas, procedimientos y recorridos de sus obras.

Las obras analizadas por María de los Ángeles de Rueda aparecen como ejercicios de memoria que intervienen en el espacio público, distanciándose del marco institucional del arte y modificando (temporalmente) ese territorio. La fotografía aparece aquí como herramienta de registro de un proceso que implica la participación del otro. Como proponía Edgardo Antonio Vigo (1971), el artista ya no es quien produce una obra cerrada, sino quien ofrece “claves mínimas” para que lo artístico se produzca de manera dialógica con el público que deja de ser un mero receptor.

Por otro lado, el binomio “arte y memoria” se ha visto tensionado en numerosas ocasiones por el debate sobre los límites o alcances del arte en la representación de acontecimientos trágicos y traumáticos. Entre los diversos actores que intervienen, las instituciones públicas dedicadas a conservar y promover estas memorias a partir de producciones de arte contemporáneo, han sido espacios de ensayos y

respuestas ante tal dilema. Este es el caso que nos presenta Florencia Battiti, curadora y coordinadora artística del Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires y la sala de exposiciones PAYS. En su trabajo, la crítica de arte, no sólo traza un recorrido por el proyecto curatorial, el trabajo de lxs artistas y las exposiciones; también reflexiona sobre los desafíos presentes y futuros de la institución, y sobre cómo el arte contemporáneo, en su potencia creativa, se articula con los trabajos de memoria(s) tanto a nivel local como internacional.

La imagen es, también, pieza fundamental en el archivo, el propio y el que se construye colectivamente, el archivo de las organizaciones y el de las genealogías. La fotografía, (artística o documental) se inserta como eslabón de una narración construida por archivos que siempre son sesgados, parciales, factibles de perder piezas por el tiempo pero también de construir relatos más allá de los huecos, los hiatos que impiden recomponer relatos lineales. Este es el caso de la reflexión de Ana Longoni, sobre el registro de las obras de Carreira y Ruano (*Charco de Sangre*, 1966, y la intervención en el Premio Ver y Estimar, 1968, respectivamente) y de Fernanda Carvajal en torno a la Reinención de la Universidad de Chile por las Yeguas del Apocalipsis, y las posibles referencias, cruces y reminiscencias de las primeras manifestaciones de la disidencia sexual en la Plaza de Armas de Santiago, más de una década antes. Tanto en la reflexión de Longoni como en la de Carvajal, la aparición de nuevos registros que documentan intervenciones estético-artísticas tanto en el marco institucional como en el espacio público, permiten recomponer genealogías y “darle imagen” a las memorias transmitidas de manera oral. Estas imágenes, escondidas en embutes personales, pero también en los archivos no revisados por la Historia (del Arte y de los activismos), complementan, discuten y complejizan las memorias en torno a distintas opresiones y persecuciones.

Bibliografía

ARFUCH, Leonor. 2018. *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María, Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, Eduvim.

BASSO, María Florencia. 2016. *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*, (Tesis de Magister en Historia y Memoria), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1341/te.1341.pdf>

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

-----, 2011. “La lección de Warburg es que no existe saber sin sufrimiento”, en *Carta. Revista de pensamiento y debate*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2, pp.30-33.

GATTI, Gabriel. 2011. *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- HIRSCH, Marianne. 1996. "Past Lives: Postmemories in Exile". *Poetics Today Exile and Creativity* 4, Vol 17, Duke University Press, Durham, pp. 659-686.
- 2008. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29, University Duke Press, Durham, pp. 103-128.
- HUYSEN, Andreas. 2007. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- JEAN JEAN, Melina. 2018. *Recorridos por las memorias de Ensenada. El caso del Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutaú y sus representaciones de los desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado de los setenta*. Tesis de Posgrado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2018. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1537/te.1537.pdf>
- JELIN, Elizabeth. 2012. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- MOUFFE, Chantal. 2007. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- PÉREZ BALBI, Magdalena. 2018. *Tramas en lo público. Activismo artístico en La Plata desde 1990 al presente*. Tesis de Posgrado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.
- RANCIÈRE, Jacques. 2002. *La división de lo sensible: Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- VIGO, Edgardo Antonio. 1971. "La calle: escenario del arte actual". *Revista Hexágono* 71, 1972.

Notas

1. En el contexto de la llamada era de la memoria, se desarrolla la noción de posmemoria para abarcar las memorias de los hijos de aquellos que han sido víctimas de los genocidios políticos del siglo XX. El término fue acuñado a finales de 1980, principalmente en producciones culturales de Estados Unidos y Europa, para analizar el caso de la generación posterior a la de los sobrevivientes de la Shoah (se destacan los trabajos de Marianne Hirsch y James Young). También fue repensado para explorar la segunda generación de víctimas en las dictaduras de estado del Cono Sur. En Argentina, la especificidad de este término es cuestionado por Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo Pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión* (2012).
2. En ciertos casos -especialmente en el Cono Sur- lxs hijxs han sido desde muy pequeños testigos directos de la militancia y víctimas de la violencia del terrorismo de estado. En este sentido, ya no se podría hablar de un corte generacional marcado por aquellos que vivieron las situaciones traumáticas y aquellos que no las experimentaron de forma real y directa, sino que, más bien, ese corte generacional implicaría otro tipo de relación con la memoria traumática. Se podría decir que lxs hijxs tienen dos tipos de memorias traumáticas con las que lidiar: aquellas más íntimas del recuerdo traumático vivido desde la infancia y aquellas que corresponde a las memorias dolorosas de los adultos que fueron transmitidas en el seno familiar; es decir, están presentes dos generaciones afectadas con experiencias directas generadas por el terrorismo de estado.

***Florencia Basso** es Magíster en Historia y Memoria (FaHCE) y Profesora en Historia de las Artes Visuales (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata. Es docente en la cátedra de Epistemología de las Ciencias Sociales (Facultad de Bellas Artes, UNLP) y en la cátedra de Historia Sociocultural del Arte

(UNA). Investiga en proyectos radicados en el IPEAL (FBA, UNLP) y en la UNA. Su tema de investigación se centra en las relaciones entre arte y memoria a partir de un conjunto de producciones visuales actuales -2001 en adelante.

****Melina Jean Jean** es Magíster en Historia y Memoria (FaHCE) y Licenciada y Profesora en Historia del Arte (orientación artes visuales) (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctoranda en Historia (FaHCE, UNLP). Becaria de Investigación del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, UNLP/CONICET). Investigadora del Proyecto (PI+D) “La Historia Reciente y los usos públicos del pasado: militancias, etnicidad y políticas de la memoria desde/en América Latina” del Centro de Investigaciones Sociohistóricas (CISH, IdIHCS, UNLP/CONICET). Investigadora y Secretaria de Comunicación y Relaciones Institucionales del Programa Interinstitucional de Estudios sobre Memorias, Migraciones, Exilios y Refugios (PIEMMER) (UNLP, UERJ, UNS, USACH, UCH). Trabaja en el campo de la Historia Reciente. Se especializa en los estudios de memorias de pasados/presentes de terrorismos de Estado y violencia política. Particularmente a partir del análisis de representaciones visuales de víctimas (desaparecidxs, asesinadxs/ejecutadxs políticos) y marcas territoriales en Argentina, Chile y México.

*****Magdalena I. Pérez Balbi** es Magíster en Teoría Crítica y Estudios Museísticos (MACBA/UAB) y doctoranda en Ciencias Sociales (FSOC, UBA). Docente de la Facultad de Bellas Artes y del Bachillerato de Bellas Artes “Francisco A. De Santo”. Investigadora de proyectos radicados en el IHAAA (FBA, UNLP) e IIGG (FSOC, UBA). Colaboradora del Centro de Arte Experimental Vigo. Investiga sobre activismo artístico en Argentina, tema que trabaja en su tesis doctoral entregada recientemente.