

# NARRATIVAS PLÁSTICAS DE LA MEMORIA EN EL ESPACIO-TIEMPO POSDICTADURA

## **Natalia Taccetta**

Natalia Taccetta es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Doctora en Filosofía por la Universidad de París 8. Es, además, magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSaM) y Profesora y Licenciada en Filosofía por la UBA. Desde el año 2003, es docente de la UBA y de la Universidad Nacional de las Artes. Cuenta con una beca posdoctoral de CONICET por su proyecto "Memoria, historia y arte en las obras de Walter Benjamin y Aby Warburg". Trabaja fundamentalmente temas de filosofía de la historia y estética. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales y el libro *Agamben y lo político* por Prometeo Editorial.

Correo electrónico: ntaccetta@gmail.com

Recibido: 9/3/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: A partir de un marco teórico que involucra la crítica cultural y categorías de la estética contemporánea, el artículo explora la relación entre arte y memoria a partir del modo en que una serie de obras pictóricas se inscriben en el disputado espacio de la construcción del pasado reciente en Argentina. Desde la ininteligibilidad de las formas y la exploración de sentidos discordantes, se indaga sobre el modo en que las obras vuelven sobre la relación entre el arte y la política y se inscriben en una suerte de “estética de la inminencia” (García Canclini, 2010). Asimismo, se intenta explorar la importancia del arte en las narrativas de la memoria y la forma en que construyen temporalidades portadoras de relatos emancipatorios.

Palabras clave: arte - memoria - posdictadura - temporalidad - narrativas

Abstract: From a theoretical framework that involves cultural criticism and categories of contemporary aesthetics, the text explores the relationship between art and memory from the way in which a series of paintings take part in the disputed construction of the recent Argentinian past. From the unintelligibility of meaning and exploring discordant senses, the text explores how the paintings work on the relationship between art and politics and how they enroll in a kind of “aesthetic of the imminent” (García Canclini, 2010). It also attempts to explore the importance of art in the narratives of memory and how they build temporalities of emancipatory narratives.

Keywords: art - memory - postdictatorship - temporality - narratives

*Leche negra del alba la bebemos en la tarde*  
*La bebemos al mediodía y en las mañanas la bebemos en la noche*  
*Bebemos y bebemos*  
*Cavamo una tumba en los aires donde no es estrecho*  
*Un hombre vive en la casa y juega con las serpientes que escribe*  
*Que escribe a Alemania cuando oscurece tus dorados cabellos Margarita*  
*Lo escribe y sale frente a la casa y refulgen las*  
*Estrellas y con un silbido llama a sus perros de presa*  
*Y silba a sus judíos les hace cavar una tumba en la tierra.<sup>1</sup>*

## El complejo espacio-tiempo de la memoria

Se elige para comenzar este poema de Paul Celan, *Fuga de la muerte* (*Todesfuge*, 1944-45) porque se pueden identificar en él todos los elementos que conforman el entramado de la memoria. Está cargado de imágenes cuya potencia metafórica redefine la representación y la dirige a una dimensión compleja entre lo literal y lo poético, se resiste a cualquier reduccionismo interpretativo y obliga a prestar atención al verso repetido –“Leche negra del alba”– que introduce un “nosotros” enunciativo inclusivo del lector. Es posible rastrear en este poema, además, una genealogía cultural compartida, al tiempo que su potencia figurativa lo sitúa contra las tesis que pretenden establecer la irrepresentabilidad y la indecibilidad del exterminio. Asimismo, la fuga y la muerte se entrelazan obligando a reconocer la tradición literaria y musical alemana, así como también la alusión al *Fausto* de Goethe (“tus cabellos dorados Margarita”). En su interpretación de los versos, Enzo Traverso (1997) lo vincula con el hecho de que en el campo de exterminio de Lublin-Majdanek se obligaba a algunos deportados a participar de una orquesta mientras otros cavaban las que serían sus propias tumbas.

Abordar la relación entre arte y memoria exige de algún modo asumir primero –como propone Maurice Halbwachs– la relación entre identidad y memoria como un vínculo de co-implicación. Esto es, solo la memoria (recuerdos, olvidos, formas de representación) produce y sostiene la identidad que, a su vez, permite “la instauración de

---

1 Paul Celan escribe *Todesfuge*, *Fuga de muerte* (escrito hacia 1944-1945 y publicado por primera vez en 1948), impregnado de una *Stimmung* que hace pensar en su deportación, la pérdida de sus padres y la aniquilación del judaísmo de Bucovina.

relaciones entre estados sucesivos del sujeto” (Halbwachs 1950, 33), imposible si éste no tiene una consciencia del encadenamiento temporal entre las secuencias a partir de las cuales se construye su pasado. Esta mutua imbricación se apoya en una relación inescindible entre los recuerdos, el modo en que se perciben y la forma en que se procesan y presentan para construir una identidad individual y fundar una comunitaria. De este modo, se entiende claramente que las obras de arte en general y lo que se elige llamar aquí “narrativas plásticas de la memoria” se inscriban en la cultura conectando reflexiones individuales con lazos sociales, construcciones colectivas con fragmentos de intimidad. La noción de comunidad política surge precisamente de estas ideas: si la realidad política cohesiona “símbolos en miniatura pertenecientes a las comunidades” (Masiello 2001, 150), la memoria parte de estas huellas para pensar el imaginario comunal que traza diversas dimensiones de pertenencia. Esto posibilita pensar un acuerdo que entrama la legitimidad de los vínculos entre historia y comunidad, entre pasado y espectáculo, entre modernidad e imagen.

El lazo entre lo individual y lo colectivo obliga a pensar también en el modo en que se constituyen temporalidades compartidas y ejercicios singulares de la memoria. Un ejemplo interesante para pensar esta cuestión es *Écorces* (2011) de Georges Didi-Huberman. En este libro de breves ensayos, el autor aborda el concepto de memoria a través de una serie de reflexiones motivadas por las fotografías que él mismo tomó durante su visita al campo de Auschwitz y la impresión que le provocaron tanto el clima polaco como la dinámica de la vida natural allí; desde su propia relación con la cultura judía hasta la venta de suvenires en el campo. Una de las fotografías referidas es la de un pájaro que se posa cerca del perímetro del *Lager*, pero fuera de él, del otro lado de las alambradas. A partir de esta imagen, Didi-Huberman describe lo que podría considerarse una paradójica metáfora de la memoria: “Creo que el pájaro se posó entre dos temporalidades terriblemente disjuntas, dos gestiones bien diferentes de la misma parcela de espacio e historia. El pájaro se posó sin saber entre la barbarie y la cultura” (Didi-Huberman 2011, 22).

Esta reflexión se vuelve sugerente si se tiene en mente que, en francés, la palabra *écorce* quiere decir “corteza” pues, precisamente, Didi-Huberman se propone pensar las imágenes de memoria como cortezas arrancadas al árbol de la historia, como jirones extraídos a una gran superficie que cubre del dolor o protege. En el latín clásico, en efecto, se produce una interesante confluencia semántica, pues aparecen dos sentidos involucrados: *écorce* alude tanto a la epidermis o *cortex*, es decir, la parte del árbol inmediatamente ofrecida al exterior (la que se corta, susceptible de ser extraída, separada), como a la parte que se adhiere al tronco –la *dermis*– que los latinos caracterizaron

como la parte de la corteza que se utiliza más fácilmente como material para escritura. Con este juego de palabras, Didi-Huberman plantea la complejidad de la construcción de la memoria al vincularla tanto a los fragmentos que están más ligados a la profundidad de la piel –más difíciles de salir, pero mejores para escribir– y aquellos más expuestos, más cerca de la superficie que se puede cortar, pero más difícil de reutilizar y evitar su contaminación. A partir de esta metáfora, la memoria se puede entender como un espacio de disputas y problemas, como un permanente campo de batalla en el que combaten fuerzas desde el intento de conservación o la potencia disruptiva. En cualquier caso, involucran lo más profundo de la identidad y lo más compartido de una comunidad:

Se ha dado naturalmente su nombre [*écorce*] a esas cosas tan necesarias para inscribir los fragmentos de nuestros recuerdos: esas cosas hechas de superficies, de trozos de celulosa cortados, extractos de árboles, y donde vienen a reunirse las palabras y las imágenes. Estas cosas que caen de nuestro pensamiento, y con las que se nombra a los libros. Estas cosas que caen de nuestras pieles, cortezas de imágenes y textos montados, nombrados juntos (Didi-Huberman 2011, 71).

## Un problema, múltiples interrogantes

Preguntarse por los modos de construcción de la memoria es también intentar comprender las formas en que desde el arte se intenta lidiar con los cruces entre lo individual y lo colectivo de un espacio-tiempo en permanente ruptura y convulsión. Para decirlo de otro modo, implica indagar sobre cuáles son las estrategias culturales para “nombrar lo ‘real’” (Masiello 2001, 15). Plantear estos temas en el ámbito latinoamericano implica, además, atender a las particularidades de los procesos dictatoriales tanto como reconocer algunas características similares a otros episodios de la historia en términos de procedimientos, mecanismos y consecuencias. El arte es uno de los territorios legitimados para pronunciarse sobre el vínculo con ese pasado. Entendiéndolas como “producción de regímenes de sensibilidad” (Ingrassia 2013, 9), las prácticas artísticas constituyen matrices que organizan el sentido a partir de estímulos vinculados a la percepción que, desde el momento en que se imbrican con la trama social y política, pasan a disputar sentidos en el terreno comunitario.

A fin de examinar la relación entre arte y memoria, se vuelve interesante partir de la provocadora interpretación que Willy Thayer (2006, 15)<sup>2</sup> arrojó sobre el caso chileno: “La Moneda, la República, el Estado en llamas es, a la vez, la representación más justa de la ‘voluntad de acontecimiento’ de la vanguardia, voluntad cumplida siniestramente por el Golpe de Estado como punto sin retorno de la vanguardia, y como *big bang* de la globalización”. ¿Es posible pensar algún esquema de comprensión similar para el caso argentino y para los derroteros que tomó y sigue tomando la relación arte/memoria? En este sentido, podría decirse que en Argentina el golpe de 1976 produjo un doble movimiento: por un lado, posibilitó un espacio de vaciamiento con “ninguna voluntad de *novum*, de transformación radical de la vida, del principio dadaísta de dislocación de la existencia, del hombre nuevo” (Thayer 2006, 16), es decir, ningún intento de abatir el orden establecido, por lo que la lógica de la vanguardia quedaría inhabilitada *a priori*; por el otro lado, realizó de algún modo también la voluntad de acontecimiento al habilitar una escena sin representación necesariamente nueva, o mejor, una representación nueva obligadamente vacía que debió llenarse de imágenes y palabras en la posdictadura.

En el caso argentino, la dictadura propició el abatimiento de las intuiciones revolucionarias y obligó a esperar hasta la transición democrática para que aparecieran impulsos artísticos y políticos contrahegemónicos. Naturalmente, hubo excepciones que pueden identificarse como fisuras en el sistema dictatorial, que permitieron agenciamientos ocasionales y frágiles, pero, en términos generales, habría que acordar que el golpe de Estado hundió las fuerzas de la vida disolviendo la representatividad democrática para replegarse sobre la promesa de un problema: la presentación de lo impresentable. Esto es, la posibilidad de representaciones que reduzcan al mínimo la distancia entre el acontecimiento (la dictadura, la falta de libertades constitucionales, la tortura y la desaparición) y su aparición en la obra de arte. Los artistas de la posdictadura debieron enfrentar esa desarticulación del espacio y el tiempo y suspender las convenciones para hacer posible alguna representación nueva que emergiera de las heridas sociales. A la luz de estas consideraciones, el arte de memoria puede definirse para el caso argentino como la reconstrucción de espacios desinstituidos y la articulación de temporalidades obturadas.

---

2 El texto “El golpe como consumación de la vanguardia” fue publicado en la revista Extremoccidente N° 2, Santiago de Chile, 2003. También fue publicado en la revista Pensamiento de los confines N° 15, Buenos Aires, 2005.

Con los estertores finales de la dictadura, el arte hizo aparecer casi *sine qua non* sus peores fantasmas y pesadillas, es decir, la representación del terror. Es evidente que en ese contexto era necesario armar el imaginario concentracionario para poder enfrentarse a él sin elevarlo al estatuto –místico– de lo inenarrable, por eso la imagen del horror se convirtió en la mediación más urgente y necesaria. Desde entonces, las experiencias han seguido los caminos más diversos, desde lo clásico y figurativo hasta la experimentación más radical, y los artistas no han dejado de elaborar estrategias y lenguajes que les permitieran repensar tanto la subjetividad producida por el imaginario del centro clandestino de detención, como las posibilidades políticas que habrían de abrirse en el camino democrático. En el medio, se desarrolló la denominada “transición”, metáfora que se comprende bien si se la asume como guiada por la “idea de movimiento –de progreso– a la que remite” (Rinesi 1993, 11). Una pregunta interesante que se le puede hacer a esta noción es hasta cuándo abarca, o si se trata de un proceso que, originado con el final de una etapa de abatimiento del sentido como la dictadura, se diluye en diversas formas hasta estabilizarse finalmente en un modelo social y político.

A 38 años del inicio de la última dictadura en Argentina, siguen proliferando los intentos de lidiar con la catástrofe histórica y política, es decir, “sobre cómo el arte y el pensamiento buscaron trasladar las marcas de la destrucción histórica a constelaciones de sentido capaces de suscitar nuevos montajes estéticos, políticos, críticos de la experiencia y la subjetividad” (Richard 2011, 14). El arte ha sido crecientemente legitimado como sustrato posible de la memoria social, entendida como “vínculo de pertenencia y comunidad” que se expresa “a través de imágenes, símbolos, narraciones y escenas cuyos lenguajes figurativos en un paisaje de postdictadura, rondan alrededor de las huellas y carencias de lo que *falta*” (Richard 2010, 14). Los lenguajes en los que se asienta la memoria entran en deliberado conflicto con las estrategias utilizadas por el mercado de la memoria oficial o hegemónica y, como propone Richard (2010, 14), “se niegan al reduccionismo comunicacional de una actualidad que solo confía en las estadísticas de lo medible”.

Desde la ofensiva crítica de los años ochenta hasta hoy, los intentos se multiplicaron y las demandas se modificaron de modo constante con el objetivo categórico –político e incluso moral– de que el arte se pronuncie sobre la necesidad de no repetición de ese pasado paralizante. Considerar al golpe como un “punto sin retorno” vuelve difícil posicionar prácticas crítico-estéticas que logren enfrentar la lógica de desempoderamiento a la que la dictadura dio lugar. Es por eso que Nelly Richard (2011, 19) propone no convertir al pasado dictatorial en un “presente interminable”, esto es, en un “acontecimiento trascendental que, abstraído de sus contextos móviles de lectura y de transformación

significante, no cesa de ocurrir idéntico a sí mismo". Desplazar al golpe del terreno de lo sublime<sup>3</sup> implica convertirlo en un acontecimiento transitable, incompatible con el momento presente y capaz de interrogar al espacio-tiempo contemporáneo en el que es "imposible escapar a la necesidad de representar" (Richard 2011, 19). Esto conlleva asimismo no "regalarle" a la dictadura el preciado lugar de haber acabado con todo principio de representacionalidad y, en consecuencia, volver operantes nuevas formas de representación sobre bases político-sociales y crítico-estéticas renovadas.

Las narrativas de la memoria no están exentas de la complejidad que implica introducirse en el terreno disputado y disputable de la reconstrucción del pasado. Conlleva ingresar en sistemas de valoración y comunidades interpretativas, en lógicas de circulación y mercado, no menos que involucrarse en dinámicas disciplinares e institucionales. En efecto, no es exagerado afirmar la existencia "de un mercado para la memoria social colectiva" (Masiello 2001, 21). Estas cuestiones señalan una serie de orientaciones vinculadas a analizar cuál es el lugar del espectáculo en este campo de batalla, cuándo termina el acto conmemorativo y comienza el mercado de la espectacularización de la memoria. Como corolario, surgen naturalmente las preguntas por la relación entre arte, beneficio y mercado, quién está autorizado a evocar el pasado y cuáles son los medios para hacerlo. Así, vuelve la pregunta por las imposiciones que restringen los desarrollos vanguardistas y cuál es la línea que divide "la innovación experimental en el arte y un abuso potencial del pasado" (Masiello 2001, 21).

Por eso el arte de la memoria debe reinventar sus efectos operativos para repolitizarse y escapar a toda reificación en el contexto de la postautonomía. Las obras habrán de combatir las representaciones hegemónicas que condicionan su circulación y funcionamiento, y articular modos de desenmascarar los sentidos de la dominación para escapar a toda tranquilidad homogeneizadora. Entre la heterogeneidad y la

---

3 El término "sublime" se vincula, naturalmente, al pensamiento kantiano, aunque aquí se utiliza siguiendo la extrapolación al ámbito de la estética que plantea Jean-François Lyotard como la presentación de lo impresentable. Lo sublime remite a la idea de aquello que no puede expresarse, la representación de lo que no es posible de ser representado. Siguiendo la conceptualización del filósofo, es posible pensar que, con lo sublime estético como mediación, se puede enfrentar la experiencia imposible de lo sublime en lo real, en tanto ligada a lo incompresible, lo informe, lo inhumano, es decir, ya no vinculada al desborde de la naturaleza como en los ejemplos kantianos de la Crítica de la facultad de juzgar de 1790, sino a las pilas de cadáveres humanos producidas por el capitalismo, el racismo, la burocratización de la vida y la industrialización de la muerte. Para un estudio de estas consideraciones ver: Lyotard, J. 1998. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.



disrupción, las obras se desplazan del orden sumiso del reconocimiento y movilizan deseos y afectos en nuevas direcciones operativas. Se toma la noción de “postautonomía” de *La sociedad sin relato* de Néstor García Canclini –que retoma a su vez una articulación de Josefina Ludmer– a fin de referir el proceso por el cual en las últimas décadas “aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas artísticas basadas en contextos” al punto de “insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética” (García Canclini 2010, 17). Ludmer, por su parte, ve un direccionarse de la autonomía hacia la postautonomía que implica una nueva mirada sobre la creación que confronta una dinámica de superposición sincrónica en la que lo autónomo y su post confluyen en un anacronismo que escapa a toda cronología. Esto implica entender a las obras como situaciones, como narrativas que movilizan afectos que dialogan inexorablemente con sus marcos socio-culturales y propician la aparición de intervenciones orientadas a la comunicación y la interacción, a lo que Ludmer llama “imaginación pública”. En este sentido, el arte debe exacerbar “lo no-conciliado, lo irconciliado [...] entre el Todo integrador de la representación y sus partes disconformes” (Richard 2013, 148), es decir, entre el sistema de “asignación y designación de los nombres” y “la no-aceptación de las categorías que estos nombres suponen unívocamente cuando son atribuidos por el discurso mayoritario a identidades ya clasificadas de las que se espera simplemente que se ‘representen’ a sí mismas para ilustrar un conjunto de propiedades fijamente distribuidas” (Richard 2013, 148-149).

Estas discusiones pueden encuadrarse en el terreno de la dimensión política del arte. Siguiendo la conceptualización de Jacques Rancière, podría decirse que lo político aparece en el arte cuando se inscribe lo que denomina la “paradoja de lo inanticipado” en la relación entre la obra, el espectador, la comunidad receptiva y el sistema representativo en el que se inserta. Esta paradoja tiene la obligación de convertirse en la cesura que modifica los modos de ver, sentir y ser afectado. Esta fisura es crítica en tanto altera los mecanismos de representación y lectura de los sujetos, así como también de los dispositivos a través de los cuales es posible leerlos. García Canclini, por su parte, propone una relación “oblicua e indirecta” con la obra, esto es, “una relación que promete el sentido o lo modifica con insinuaciones” (2010, 12). Los efectos sobre el espectador se vuelven imposibles de medir y controlar, del mismo modo en que se tornan inverificables sus reacciones e interpretaciones. El vínculo entre el arte y los espectadores aparece justo en el instante en que la interpretación factible se tuerce y se convierte en un sentido alterado que inserta la obra en el “lugar de inminencia”. Así, el arte deviene en el que el acontecimiento es posible, es decir, el lugar de lo que

está por suceder, de los sentidos no clausurados, “de lo que no está todavía en acto, de lo prefigurado sin garantías de realización, de lo que acontece sin dejarse asimilar a la completud de su diseño original” (Richard 2013, 150). Este “lugar de inminencia” tiene un carácter performativo e interactivo, es decir, debe ser detectado, leído, recepcionado como un espacio abierto a la crítica, a una “mirada que discierne y evalúa: que se muestra atenta a realzar la especificidad de las potencias de significación que llevan lo artístico a exhibir un juego de figuras y conceptos” (Richard 2013, 150). El arte de memoria adquiere estas características al fundirse en la cultura, pero muchas veces volviendo su inteligibilidad dificultosa o inútil.

Más allá de la fragilidad de estos nuevos significados –abiertos a la interpretación y no orientados unívocamente a mensajes emancipatorios– no se desactiva la “potencialidad emancipadora de lo crítico-artístico” (Richard 2013, 156). Como propone Richard (2013, 156), “el arte crítico puede activar vectores de emancipación subjetiva que trabajen ‘revolucionariamente’ con el inconsciente social, sin tener la pretensión de que el mensaje de la obra entregue una clave de salvación universal para la humanidad entera”.

En el contexto contemporáneo, categorías como “arte comprometido” o “arte de la resistencia” adquieren tonos más difusos que en otras épocas dado que las necesidades de confrontación con el Estado y sus epifenómenos han cambiado radicalmente desde los años inmediatamente posteriores al fin de la dictadura. Sin embargo, siguen siendo necesarios nuevos modos de habilitar caminos para la construcción de la memoria social e histórica que se ajusten a prerrogativas que representen las necesidades sociales y no simplemente protocolos morales convencionalizados. Es en este marco que se vuelve valioso volver sobre obras experimentales o narrativas artísticas que se alejan del marco de “La Memoria” o “La Historia”.

Intentar abordar la memoria de la dictadura en el contexto actual en el que no han dejado de multiplicarse los soportes, formatos, aparatos, dispositivos y protocolos lingüísticos no puede más que ser el ensayo de un trabajo sobre el fragmento. Sin evitar la arbitrariedad de la selección, elegir algunas imágenes para explorar las narrativas de la memoria permite ver cómo funcionan en el conjunto de estos relatos y cómo cada una escapa a los efectos normalizadores para inscribirse en el campo de la retórica testimonial a partir de lo periférico y lo marginal; proponiendo pluralidad de lecturas y reescrituras, dejando la interpretación en suspenso al negarse “a quedar atrapada[s] en el trámite informativo-comunicativo de decodificación inmediata del mensaje” (Richard 2013, 163).

## Narrativas intolerables

Durante los años de la transición democrática, la urgencia era combatir el silenciamiento del pasado y hacer emerger formas de recuerdo como “prueba y constancia de lo acontecido y en tanto evocación histórica de lo condenable” (Richard 2010: 240). Hoy el arte se inscribe en una genealogía distinta cuya demanda no es romper el mutismo, sino reelaborar incansablemente los modos de construcción del pasado. Hoy se piensa el campo de la memoria como una configuración desde el presente a ser en algún sentido protegida de los usos públicos y políticos que se hacen de la historia. Es en este sentido que es posible hablar de modos de problematizar y reconfigurar los espacios de crítica y elaborar políticas del recuerdo. Con mayor o menor consciencia de sus efectos, algunos artistas se pronuncian precisamente no solo en el ámbito intranquilizador de la desterritorialización de disciplinas e instituciones, sino en el tejido complejo de la cultura democrática contemporánea.

En *El espectador emancipado*, Rancière propone evitar las miradas tradicionales sobre la relación entre modernidad y posmodernidad y la oposición entre la autonomía del arte y el arte político. Utiliza la expresión “imagen intolerable” para referirse a las imágenes que representan el horror y pone en cuestión su efecto político a partir de los modos de implicación y emancipación del espectador. Analiza asimismo el pasaje de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen, al tiempo que reenvía la relación arte/política a la crítica de la imagen en nombre de lo irrepresentable. Es así que vuelve a poner en el centro de su argumentación la cuestión política de la reconfiguración de los lugares y la cuenta de los cuerpos, habilitando el vínculo entre imagen y caminos emancipadores. Para volver sobre la relación entre arte y política a partir de estas premisas, podría referirse la obra de tres artistas argentinos que proponen narrativas de la memoria en la plástica a partir de imágenes expuestas en el límite de la abyección que permiten una nueva lectura de las reflexiones y problemas hasta aquí transitados.

María Amaral (1950), Adrián Doura (1958) y Helena Gath (1968)<sup>4</sup> articulan lo que podría llamarse narrativas plásticas de la memoria convocando al espectador en múltiples formas: frente a imágenes inclasificables, quien mira no puede arrojar una

---

4 Las obras mencionadas en este trabajo provienen de una exposición organizada durante los meses de diciembre y enero de 2010-2011 por el Colectivo Argentino por la Memoria en la Galerie Argentine de la Embajada de la Argentina en Francia. En ella, 72 artistas con diferentes búsquedas estético-poéticas y trayectorias profesionales distintas, se acercaban a la memoria histórica de la última dictadura argentina.

interpretación tranquilizadora; frente a la profusión de imaginarios sobre la represión y la memoria, no puede configurar una imagen unificada del tiempo; frente a la explosión de las formas, no logra descansar en los sentidos políticamente correctos de asumir el espacio y la acción.

El arte comprometido –entendiéndolo como crítico de las formas de dominación económica, estatal e ideológica– reafirma su vocación política mediante formas divergentes e incluso contradictorias en la escena artística actual. En este sentido, Rancière sugiere que la relación arte/política queda plasmada bajo la noción paradójica de “una política del arte” que, en sus efectos, no se presta a ningún cálculo garantizado o determinable. Esta noción le permite conceptualizar ambas actividades sosteniéndose una en la otra en la reconfiguración de lo que llama “lo sensible” y sus marcos de intelección, al interior de los cuales se definen los objetos constitutivos de “lo dado”:

Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término “policía”. La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. (Rancière 2010, 62)

Pensar la estética y la política como dos dimensiones de lo sensible, implica asumir que el arte participa de la configuración de lo político y que la política es también el arte. En este sentido, Rancière parece cuestionar la oposición entre mirar y actuar sugiriendo que el vínculo entre ambas actividades obedece a la estructura de la dominación y la sujeción: mirar y actuar se disputan su capacidad liberadora mientras espectador y artista combaten cuerpo a cuerpo.

A la dominación, Rancière opone una lógica de la disociación entre la idea del artista y la comprensión del espectador a partir de lo que podría denominarse el sentido de la obra de arte que escapa a formas institucionalizadas e institucionalizadoras. A la dominación responde con el intento del arte de repolitizar el orden policial mediante prácticas que reconfiguren lo sensible/visible. Al desplazar el sentido de la obra al ámbito de esta suerte de tercera dimensión que contempla cierta indistinguibilidad en relación con la circulación, Rancière propone la aventura intelectual de repensar la relación entre las imágenes y su potencia para cambiar la vida, lo que insta a pensar al arte como una auténtica dimensión poética del hombre, a partir de la cual prefigurar su soberanía en la medida en que desafíe o irrumpa en el orden dado, señalando la contingencia del acontecer político y su discontinuidad con las ataduras del pasado.

La voluntad política del arte se manifiesta en estrategias y prácticas muy diversas, que “testimonia[n] una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte” (Rancière 2010, 54).

Desde esta perspectiva, hay que decir que la relación entre arte y política es una manera de evidenciar los modos de producir relatos que permitan inteligir el vínculo con lo policial-político. Contra la ficción de lo real, esto es, del orden consensual dominante, Rancière exige para el arte y la política la producción del disenso y la resistencia que testimonie el intento de escapar a toda naturalización. La imagen artística es verdaderamente de disenso cuando logra establecer un régimen de sensibilidad que haga aparecer una potencia de inscripción que, instalándose en la experiencia, se vuelva una torsión respecto de la dominación. Si el reparto de lo sensible es una reconfiguración del espacio-tiempo, de lo visible y de lo invisible, del mutismo y la voz, el arte puede convertirse en el soporte de una narrativa que se inserte en la dupla visible-voz. No se trata de insertarse en la escena cultural con una imagen “política” –dado que Rancière encuentra en el arte denominado “político” una recurrencia legitimadora a ciertos principios de representación y hasta cierta obediencia a la mimesis más convencional–, sino de volver imagen a la política que irrumpe en el reparto de lo sensible. Si a este planteo se suma la cuestión de la memoria y se agrega la pregunta por lo que el arte es capaz de hacer, estas reflexiones podrían ayudar a volver sobre el tema de la emancipación política a través del arte o de la política artística de la emancipación. En la experiencia artística, se vuelven visibles las rupturas en el entramado sensible de las percepciones políticas y los intentos de rememoración. Así, memoria y práctica se homologan en el horizonte de la praxis y tienen a su cargo la confirmación de caminos para la acción.

Siguiendo el planteo de Rancière, si se acepta que la política es el ámbito de conflicto en torno a la experiencia de habitar lo común, el arte puede instituirse en el campo de batalla discursivo donde se enfrentan sus actores. La estética se convierte en el sistema de divisiones de lo sensible y la política se instaure como estructura de esta distribución, que imagina y (re)asigna tiempos y espacios, sujetos y objetos, haciéndolos ingresar o no en el ámbito de las políticas de la memoria, consintiendo socavar las representaciones sociales legitimadas de la escena posdictatorial, incluso combatiendo su “épica del metasignificado” de las palabras “Pueblo”, “Memoria”, “Identidad”, “Resistencia” (Richard, 2007). Interrogar la relación entre arte, memoria, y política implica entonces, atender a nuevas formas de presentación, aceptando que las prácticas estéticas intervienen en “lo que se da a ver”, en quiénes disponen del tiempo, el espacio y los cuerpos, y el modo en que los actores sociales hacen oír su voz.

Mediante el quiebre de mecanismos de identificación y el deliberado intento de escapar a lo figurativo, algunas obras configuran un espectador que no se arroja al consolatorio ejercicio de reconocimiento. Por el contrario, constituyen un público emancipado que exige aún a la imagen no-mimética una legibilidad que se pronuncie sobre la desaparición, la muerte, la tortura y la subjetividad. Las obras intervienen en el espacio público para pronunciarse sobre la memoria, escapando tanto a la “Historia como *continuum* de sentido y linealidad de discurso orientada hacia la culminación de una verdad última” como a “la concepción multilineal de una temporalidad desintegrada cuyo sujeto –en crisis de fundamento y representación– trataba de rearticular el sentido como pérdida y falla de la totalidad, como diseminación plural de significados escindidos” (Richard 2007, 27-28).

### **Intolerable memoria**

En *De inmundo*, el crítico de arte Jean Clair afirma que el arte contemporáneo propone un discurso cuyas implicancias éticas provienen de cierta obscenidad. ¿Cuál es la potencialidad política de esta recurrencia? Si bien Clair se refiere al denominado “arte abyecto” –que sería una suerte de reacción desde los años 1980 a la asepsia del arte conceptual, donde la abyección, el horror y lo deforme ponen en evidencia lo monstruoso que habita las formas de lo humano–, podría ser interesante incorporar esta categoría al esquema planteado por obras que intentan plasmar proyecciones sobre la dictadura y la desaparición intentando lidiar con el problema de la irrepresentabilidad o la inexorabilidad de la representación.

Ya se trate de una denuncia valiente o de la espectacularización de una verdad bajo la máscara de la indignación, algunas experiencias artísticas ofrecen “a la mirada de los que la vieran no solamente la bella apariencia, sino también la realidad abyecta” (Rancière 2010, 85). Redefiniendo estas ideas e inscribiéndose en el interjuego hermenéutico de la lectura y la imaginación, las obras de Amaral, Doura y Gath podrían pensarse como “imágenes intolerables”, en tanto implican la incapacidad del espectador para mirar “sin experimentar dolor o indignación” (Rancière 2010, 85). La dictadura y la transición democrática serían el telón de fondo ideal para pensar lo intolerable como un régimen de división e intelección de lo sensible que interpela a una constante reconfiguración del pasado desde el presente proyectando sentidos históricos sobre algún futuro posible. Podrían parecer más inasibles aquellas obras alejadas de lo figurativo; sin embargo, sus efectos plásticos instalan unos *topoi* sobre la memoria que desde el



Figura 1  
María Amaral, *Desaparecidos* (detalle),  
2006, óleo sobre tela, 118 x 81 cm

color, la disposición de los elementos en el plano o la musicalidad de la imagen, aluden a derroteros asibles más allá del reconocimiento.

En su obra “Desaparecidos” (Fig. 1), María Amaral exhibe una serie de rostros entrelazados con contornos difusos, apuntando a todas las direcciones, sobre un fondo celeste. En todos los casos, las figuras tienen los ojos cerrados y los límites de los cuerpos están diluidos en una masa fragmentaria compleja. Desde el título, se introduce en la narrativa de la memoria de la posdictadura con una palabra que, lejos de clausurar el sentido y prefigurar la interpretación, vuelve necesario un reflexivo y político posicionamiento. ¿De quiénes son esos rostros? ¿Por qué miran en todas las direcciones? ¿Por qué tienen sus ojos cerrados? ¿Son rostros sin mirada de los desaparecidos? ¿Qué es aquello que no quieren ver? ¿Por qué el fondo es azul como el mar? No es la intención arriesgar una interpretación, sino poner en evidencia la ininteligibilidad unidireccional de la obra, que invita a una (permanente) actividad significativa y permite asumir que es esa imposibilidad de cerrar el sentido la que provoca la emergencia de una fisura por la que se filtra algún camino de libertad política, abierto desde y hacia la incomodidad. La obra produce una apropiación o reapropiación del vocablo “desaparecidos” inscripto en el campo de los “derechos humanos tradicionalmente movilizado por la izquierda (que sabía de los cuerpos tirados al mar por operativos militares durante la dictadura)” (Richard 2010, 10) y conlleva una genealogía de esfuerzos y sacrificios para aludir a la verdad de la desaparición como “sinónimo del pasado condenable” (Richard 2010, 10), pero también como el título de una obra sin espacio y sin tiempo. ¿La temporalidad de la obra es la de los desaparecidos? ¿Es posible definirla de algún modo? ¿O debe quedar en la absoluta indeterminación?

Adrián Doura también realiza un proceso de figuración, condensación y desplazamiento, con su obra “NN” (Fig. 2). Siguiendo a Rancière (2010, 95), podría decirse que el esqueleto está allí “en el lugar de las palabras que estaban a su vez en el lugar de la representación visual del acontecimiento”. La relación entre la desaparición y la muerte se desplaza a las huellas materiales de un cuerpo sin nombre y sin tiempo. El esqueleto sustituye tanto un vocablo (un nombre) como la saturación de todos los nombres. La identidad se convierte en el problema principal de la pintura al asegurar la no-identidad de unos restos sin atribución. Remite posiblemente a los miles de desaparecidos y aquellos cadáveres que siguen sin ser identificados. O tal vez a la cuenta de cuerpos y lugares sin tiempo.

“Pesadillas” de Helena Gath (Fig. 3), por su parte, se aferra al reconocimiento figurativo de algunos cuerpos para llevarlos al terreno de los sueños horribles, poblados por relaciones de semejanza y desemejanza que reconfiguran lo intolerable. Se trata





Figura 2  
Adrián Doura, *NN*, 2010,  
óleo sobre tela, 50 x 40 cm.



Figura 3  
Helena Gath, *Pesadillas*, 2010,  
técnica mixta (acrílico, tinta  
china, Rötring), 50 x 65 cm

de cuerpos flácidos, desmayados o muertos, desnudos o vestidos, productos de la imaginación turbada de toda una generación o de las pesadillas individuales de alguien que simplemente recuerda o sueña. ¿De quién son las pesadillas? ¿Quiénes son los que duermen ahora? ¿Quiénes pueden dar cuenta de esos sueños? La artista configura una redistribución de los elementos de (re)presentación para que aparezcan diversas narrativas de memoria. Cada cuerpo inaugura una grieta y una sutura al mismo tiempo. Los cuerpos son parte de la superficie y del fondo, y se instalan en una suerte de tiempo sin tiempo, en una trama no-cronológica, en un *aíon* sin *chrónos*.

Estas obras no son producto de una sustitución directa –como podría ser el caso de un testimonio o una imagen documental en las narrativas más convencionalizadas–, sino que se instituyen como parte de un relato o un acontecimiento cuya dimensión política reasigna lugares y tiempos a cuerpos e imágenes y convierte a los artistas en testigos de la circulación y producción de las imágenes-operaciones (Rancière 2010a) que hacen camino al espacio político de apropiación del pasado. Estas imágenes no están allí para reemplazar ningún sentido ni para asumir uno muy determinado, sino para posibilitar la interpretación “infinita”, activando procesos transformativos y recordando la estrecha relación existente entre “una política de la imagen y la política de la vida que llevan adelante las organizaciones de derechos humanos” (Giunta 2010, 28).

A partir de estas obras, es posible pensar al ámbito de la memoria como el nuevo escenario donde analizar las socialidades que mantienen vivo tanto el mundo del arte como la discusión sobre la construcción del pasado histórico a partir de lazos no-conciliadores con la imagen, inclasificables en relación con modos convencionalizados de narrar y dar cuenta de las causalidades históricas. Entre fricciones y reformulaciones críticas, las obras configuran una trama que actualiza la discusión sobre el pasado reciente y los modos de contarlo. Hay, asimismo, algo de obscenidad en ellas, pero la que surge del dejar “fuera de escena” el sentido de la narrativa y la precisión del acontecimiento. Dice Kristeva: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (2004,7). Esta afirmación encuentra su sentido en parte del arte contemporáneo y en las obras aquí mencionadas y exige pensar la relación entre arte, política y resistencia. En el vínculo entre arte y memoria que plantean las obras de estos artistas hay alguna (i)lógica de la abyección que implica el sentido abierto a la pluralidad, de la insatisfacción frente a la no-adecuación, frente al significado resistente. Apartadas definitivamente de cualquier función ritual, estas narrativas plásticas de la memoria quedan abiertas a la

exhibición del sometimiento del cuerpo y la identidad a las pesadillas diurnas y nocturnas que solo encuentran salida posible en el terreno de un relato liberador del arte.

### **Instantes finales**

Las obras de arte tienen la virtud de problematizar el modo en que se da cuenta del pasado y los modos de aprehensión de la historia. Este proceso permite resituar las imágenes a fin de que logren desordenar la cronología de la dominación y convertirse en desestabilizadores del presente, reordenando o subvirtiendo el sentido histórico –en tanto relación entre pasado, presente y futuro– establecido e inaugurando temporalidades no-normativas, abyectas, difusas. Esta lógica del arte se puede vincular con una suerte de definición de historia que propone Giorgio Agamben: “la regla fundamental del juego de la historia es que los significantes de la continuidad acepten intercambiarse con los de la discontinuidad y que la transmisión de la función significativa es más importante que los significantes mismos” (2003, 7). Agamben alude aquí a la constante práctica significativa que implica cualquier intervención (lectura y/o escritura) en la cultura. Se trata de un ejercicio de decodificación permanente, pero de un desciframiento que de ningún modo excluye alguna interpretación, sino que tacha la idea de origen en un fondo nunca alcanzable. Lo importante, en todo caso, es recuperar esta idea de interpretación para atribuir su condición poética tanto al artista como al espectador que participan en la construcción de la memoria histórica del pasado reciente.

En clave benjaminiana, podría pensarse a estas obras instalando un “ahora” revolucionario en la trama del arte que hace de la continuidad su rúbrica reconocible. Por el contrario, estas obras instalan la discontinuidad –aunque sea en el “país de los juguetes o en un museo de las larvas” (Agamben 2003, 27)– para *jugar* con ella. En ese gesto histórico-filosófico, restituye las huellas del pasado en el presente. No importan tanto los nietos como los muertos que aguardan reconocimiento. Esto hacen las narrativas artísticas que se imbrican en el relato inestable de la memoria. Estas obras plantean una lógica de la historia y la transmisión de la memoria alejada de la concepción en términos de un sentido unificado. Ponen en evidencia la necesidad tanto de la heterogeneidad como de una trama de la experiencia atenta a las interrupciones y la contingencia, al acontecimiento y la inminencia de lo que “va a suceder”. Esta es la temporalidad que instauran como artifices de un tejido complejo como el de las narrativas posdictadura.

## Referencias

- Agamben, G. 2003. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- García Canclini, N. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores.
- Giunta, A. 2010. *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Halbwachs, M. 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ingrassia, F. (2013). "Prólogo". *Estéticas de la dispersión*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora. 7-11.
- Kristeva, J. 2004. "De la abyección." *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI editores. 98-112.
- Ludmer, J. 2010. "Literaturas pós-autônomas." Disponible en : <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>. Consultado : 1/7/2014.
- Masiello, F. 2001. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Rancière, J. 2010. "El espectador emancipado." *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 9-24.
- . 2010a. "La imagen intolerable." *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 85-104.
- Richard, N. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- . 2010. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- . 2011. "Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?" *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*. Valencia: IVAM Documentos Iberoamericanos.
- . 2013. *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Rinesi, E. 1993. *Seducidos y abandonados. Carisma y traición en la "transición democrática" argentina*. Buenos Aires: Manuel Suárez editor.
- Thayer, W. 2006. "El golpe como consumación de la vanguardia." *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Traverso, E. 1997. "Paul Celan et la poésie de la destruction." *L'Histoire déchirée, Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. París: Cerf.