

El arte ante las paradojas de la representación

Florencia Battiti *

Resumen: Existen en la Argentina un puñado de instituciones que conciben al arte contemporáneo como núcleo de sus programas a la hora de trazar una política de la memoria que tenga entre sus prioridades la transmisión de la experiencia de la última dictadura militar a las futuras generaciones. Tal es el caso del *Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la Argentina*, proyecto impulsado en 1998 por representantes de organismos de derechos humanos y desarrollado conjuntamente con el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la Universidad de Buenos Aires. Desde su origen, el proyecto incluye la presencia de un conjunto de obras, producto de un concurso abierto e internacional llevado a cabo en 1999. En este trabajo, nos proponemos ahondar en las causas que motivaron a los impulsores del proyecto a escoger el arte contemporáneo como una herramienta más en la elaboración del trauma social causado por la dictadura militar, analizar los cuestionamientos y reparos que existen en torno a la representación estética de hechos traumáticos y por último, indagar en las estrategias que algunos de los proyectos escultóricos utilizan para que el acto de memoria que buscan disparar, funcione, no como recuerdo que persiste en el tema, sino como parte constitutiva del presente.

Palabras clave: arte - experiencia estética - memoria - representación - trauma.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 39-40]

(*) Postgraduada en Gestión y Comunicación Cultural (FLACSO). Licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.). Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Profesora en la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA).

“¿Es la inhumanidad irrepresentable? Esta doble privación, es menester afirmarlo, no conviene a los dominios del arte, pues lo expulsaría justamente de donde se halla su prueba radical. Aquella que consiste en crear un sentido al quebranto humano”
H. González (2007:27-43).

Aporía del arte y el horror

En un mundo que se encuentra ampliamente estetizado, el arte busca resquicios y estrategias para continuar construyendo sentido. En una sociedad como la argentina, donde el terror se

hizo sentir con fuerza y la justicia aún no termina de llegar, el arte como práctica social se suma a la tarea (siempre insuficiente) de reconstruir las memorias, de restablecer desde la esfera de lo simbólico la trama cultural rasgada por la última dictadura militar. Pero resulta evidente que el arte contemporáneo, el que realizan los artistas hoy, no podrá emprender esta labor de manera genuina acudiendo a categorías propias de la estética tradicional o restringiéndose rígidamente a los géneros artísticos, sino inscribiéndose en los dominios que le son propios a su práctica, es decir, en el privilegio de un pensamiento reflexivo sobre el virtuosismo técnico como valor en sí mismo.

A propósito del arte que aborda acontecimientos límite (como lo son muchas de las experiencias vinculadas al terrorismo de Estado) se alza un muro de desconfianza y escepticismo. Las prácticas artísticas se encuentran así ante una encrucijada: representar lo irrepresentable, aludir a lo innombrable. Al decir de González:

(...) el sentido del arte sólo podría obtenerse de una indeterminación profunda respecto a la doble posibilidad de representar lo inhumano y des-representar lo humano (...) pues así queda resaltado que no hay primero un sentido del arte y luego se establecen los diversos géneros de representación. Por el contrario, hay arte porque es el nombre que le damos a las obras que se sitúan justamente en el tropiezo que hace posible la representación sobre el fondo de su propio trastorno (...) (2007, 27-43).

Pareciera entonces que, ante el límite, el arte sufre una suerte de insuficiencia de representación pero, paradójicamente, logra fundarse en esa misma imposibilidad. Lo que ocurre es que a partir de las experiencias del Holocausto, el arte en tanto producto de la “civilización” sufrió una estocada y fue cuestionado en su capacidad para referir lo ocurrido. Sin embargo –y a pesar del evidente corte civilizatorio que implica para el caso argentino el hecho de los desaparecidos– el arte no ha cesado en su intento por interpelar estas experiencias participando activamente en el proceso de construcción de las memorias que la sociedad argentina emprendió a partir de la recuperación de la democracia.

Memoria y arte, ayer y hoy ¹

Los vínculos entre el arte y la memoria rebasan las fronteras de la sociedad moderna y se remontan a la Antigüedad. Según la mitología, en la Grecia arcaica, la actividad del poeta era regida por Mnemosyne ², la diosa de la memoria. Relatos míticos como *La Ilíada* y *La Odisea* tenían como fin proporcionarle a una civilización basada principalmente en la oralidad un repertorio de conocimientos sobre su pasado y sus orígenes. Pero mientras las Musas cantaban sobre la aparición del mundo y el origen de la humanidad, hacían que el poeta olvidara la miseria y la angustia propias de la existencia. Así, la rememoración del pasado tenía como contrapartida el olvido del tiempo presente (Candeau, 2002:21). Sin embargo, este mismo sistema de creencias, contemplaba otras versiones sobre la función de la diosa de la memoria. Según los poetas y dramaturgos Esquilo y Píndaro, Mnemosyne no aportaba el secreto de los orígenes de la humanidad sino el medio para alcanzar el fin del tiempo (Candeau, 2002:22).

De esta manera, el difunto que en el Hades –el umbral de los muertos– bebiera del río Leteo (del griego “olvido”) no recordaría su vida pasada y, una vez reencarnado, comenzaría indefinidamente una vida nueva. En cambio, el alma que tomara de las aguas del lago de Mnemosyne, rememoraría toda la serie de sus vidas anteriores, escapando así a su condición de mortal.

La filosofía de Platón, por su parte, consideraba a la memoria como un don de los dioses que permitía recuperar conocimientos ya adquiridos pero que habían sido olvidados en los sucesivos avatares de las reencarnaciones. Pero será Aristóteles quien anuncie las concepciones modernas de la memoria, que serán de carácter incompleto y mediadas por la subjetividad:

(Con Aristóteles) la memoria ya no libera más al hombre del tiempo, sino que permite, simultáneamente, el recuerdo y la percepción temporal (...) ya no abre más el camino hacia la inmortalidad, ya no permite alcanzar el ser y la verdad, ya no asegura más un verdadero conocimiento (...) (Candau, 2002:23).

Es que para Aristóteles la memoria pertenece a la misma parte del alma que la imaginación, “es una colección o antología de imágenes con el agregado de una referencia al tiempo”. (Rossi, 2003:21). Además, el filósofo se refería a aquellos que ejercitaban la memoria como técnica para utilizarla en el ámbito de la retórica como “artistas de la memoria”, individuos que controlaban su imaginación mediante la voluntad y “fabricaban imágenes con las que llenaban los lugares mnemónicos”. (Rossi, 2003:23). Teorizadas por Cicerón y Tomás de Aquino entre otros, las reglas de este “arte” (y el modo en que los recuerdos pueden ser fijados y preservados) fueron de interés para el teólogo jesuita José de Acosta quien, hacia fines de 1500, viaja a América como parte de una misión enviada por la Compañía de Jesús al Virreinato del Perú. Así, Acosta³ señalaba que

(...) la memoria de las historias y las antigüedades puede quedar entre los hombres en una de tres maneras: por medio de letras y escritura, como lo usan los latinos, los griegos y los judíos y muchas otras naciones, o por medio de *pinturas*, como en casi todo el mundo se usa. (Rossi, 2003:65).

Desde una mirada contemporánea y tomando la antropología como ángulo de abordaje, Joël Candau considera que las pinturas rupestres son las primeras expresiones de una preocupación propiamente humana por inscribir, firmar, dejar huellas, ya sea a través de una memoria explícita –la representación de objetos o animales– o de una memoria más compleja pero de mayor concentración semántica: la de formas, abstracciones o símbolos (Candau, 2002:43).

Arte, trauma y representación

En el contexto de la postdictadura argentina “memoria” es un término asociado a los reclamos de verdad y justicia, a la recuperación crítica de un pasado ominoso y a la elaboración de un trauma histórico. En este sentido, los estudios recientes sobre el tema advierten los peligros de entender la memoria como el lugar donde se guardan, intactas, las representaciones del pasado.

En cambio, ponen el acento en la indisoluble conexión que la memoria guarda con el tiempo presente, señalando que el acontecimiento pasado es reconfigurado desde el presente con vistas a un proyecto de futuro.

Por lo tanto, si el presente condiciona ineludiblemente la recuperación del pasado, bien cabe preguntarse para qué hacer memoria, para qué recordar. Si abordamos la memoria como un conjunto de prácticas a través de las cuales los sujetos construyen su propia identidad, quizás resulte válida la metáfora que la compara con un lápiz que subraya acontecimientos, momentos y personas que nos han hecho ser quienes somos y que han hecho de nuestro mundo lo que ahora es.⁴ Es decir, como una praxis que dota de sentido nuestro devenir. No obstante, en la medida en que la propia dinámica del acto de memoria supone una selección de los acontecimientos del pasado, establece siempre un compromiso entre la preservación y el borramiento.

Ahora bien, ¿cuáles son los posibles aportes del arte a la elaboración del trauma social causado por las experiencias vinculadas con el terrorismo de Estado en la Argentina? En el caso del *Parque de la Memoria* y del *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*⁵ la decisión de conjugar memoria y arte se planteó desde los inicios del proyecto en 1998.⁶ Es conocida la declaración de Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, la que encendió la discusión en Alemania a principios de los años '50. En Argentina, a fines de los años '90, el debate sobre la posibilidad o no de representación artística del horror apenas delineaba sus contornos y, tanto los impulsores del proyecto como quienes apoyaron como ciudadanos esta decisión, consideraron que *arte y monumento* podían resultar soportes eficaces para generar un acto de memoria activa y dotada de poder de reflexión.⁷

En los últimos años, se ha intensificado en nuestro país la discusión acerca de los intentos de construcción de “una memoria pública” del terrorismo de Estado y del rol que el arte puede asumir como parte de estas iniciativas. Si bien consideramos que el debate sigue siendo insuficiente ha brindado aportes fructíferos y constituye un componente esencial de la eficacia de un proyecto de esta índole.⁸ Algunas de las expresiones más lúcidas de este debate han focalizado su atención sobre los resultados de la convocatoria internacional que la Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado lanzó en 1999 para la presentación de proyectos escultóricos para el Parque de la Memoria, volcados en su totalidad en el libro *Escultura y Memoria*. (AA. VV, 1999).⁹ Esta publicación –que tuvo como fin difundir la amplia repercusión del llamado a concurso– se convirtió en uno de los principales soportes visuales de una serie de discusiones que afirman o refutan la responsabilidad depositada en el arte contemporáneo para reflexionar sobre nuestro pasado traumático. Es cierto que un recorrido visual por los 665 bocetos presentados y por los mecanismos de construcción simbólica que éstos plantean, pone en evidencia la dificultad y el desafío que implicó para los artistas (tanto argentinos como extranjeros) abordar desde el lenguaje metafórico del arte la temática del terrorismo de Estado. Como fuera señalado por la comunidad artística y el ámbito académico local, varios de los proyectos presentados no logran superar los estereotipos y descansan sobre la confianza de una relación literal entre “imagen” (bocetos) y “escritura” (memorias descriptivas).¹⁰

Sin embargo, un conjunto considerable de los artistas que se presentaron al concurso, no sólo asumió el desafío y enfrentó las contradicciones que para ellos planteaba¹¹ sino que elaboró proyectos que entrecruzan eficazmente poética y política, ética y estética.¹²

Una mirada atenta y deseosa de entablar un diálogo activo con las obras encontrará que las

esculturas emplazadas en el Parque de la Memoria brindan la posibilidad de reconsiderar los presupuestos que afirman que el arte contemporáneo (y por ende, sus artífices) no estarían capacitados para asumir la responsabilidad de proyectar una obra que reflexione sobre la experiencia del terrorismo de Estado. Algunos de los reparos sostienen que “enfrentadas al tema del monumento las manifestaciones artísticas actuales parecen extemporáneas, en especial cuando la gravedad de los hechos deja fuera el escándalo, la ironía y el consumo”. (Silvestri, 2000:23). Por otra parte, se sospecha que el arte se encuentra subsumido por completo a los dictados del mercado y que, en lugar de las normas retóricas dictadas otrora por la Academia, hoy las reglas del arte son impuestas por los galeristas internacionales. (Silvestri, 2000:23).

Obras como las de Claudia Fontes (Argentina, 1964) o Nicolás Guagnini (Argentina, 1966) – por tomar dos de las siete obras que ya se encuentran emplazadas– están lejos de “competir con la traza original del proyecto arquitectónico” de presentar una “ausencia de reflexión específica sobre sitio y forma” (Silvestri, 2000:24) o, incluso, de carecer de reflexión sobre el problema planteado.¹³ Por el contrario, ambas esculturas proponen sugerentes relaciones formales y conceptuales, tanto con el río como con el monumento, enriqueciendo con su presencia la trama de relatos que se teje en torno a la relación entre lugar topográfico y lugar de memoria. El proyecto de Fontes fue concebido específicamente para el lugar de su emplazamiento: el Río de la Plata, sitio donde fueron arrojadas muchas de las víctimas y referente simbólico del monumento. La obra propone una operación conceptual que articula la aparición/desaparición y se basa en el retrato de un individuo determinado, Pablo Míguez, un adolescente desaparecido. La elección de Míguez por parte de Fontes respondió a que ambos tendrían la misma edad, articulando una identificación concreta que se aleja de las resoluciones alegóricas. Para la concreción conceptual y material de su proyecto, Fontes emprendió un trabajo de investigación que incluyó la toma de contacto con la familia Míguez, entrevistas con sobrevivientes que compartieron el cautiverio en la ESMA con Pablo, un trabajo colectivo con niños en edad escolar ¹⁴ y consultas al Equipo Argentino de Antropología Forense que le permitieron sortear obstáculos técnicos en el proceso de reconstrucción del rostro del niño. Sin embargo, el trabajo minucioso de reconstrucción de los rasgos físicos de la figura no puede ser observado en detalle porque la pieza se encuentra emplazada “de espaldas” al espectador, a unos 70 metros de la costa. ¿Qué sentido tiene entonces la búsqueda de tanta precisión? La aspiración responde al deseo de captar la tensión que provoca una idea, más allá de su materialización:

Me gusta creer que la imagen definitiva, la que me interesa comunicar como objeto de memoria, en tanto está cargada de la motivación e intención del trabajo, es visualmente inaccesible y se crea en la mente del espectador, mediante la evocación de su rastro (...) Para mí ésta es la representación de la condición del desaparecido: está presente, pero se nos está vedado verlo (...) Un retrato es siempre una posible versión... tal vez ésta es la más real posible porque está construida en base a la memoria colectiva desde distintos ángulos.¹⁵

Ciertamente las marcas del discurso de Fontes no sólo expresan el andamiaje conceptual de su proyecto sino que revelan su toma de posición frente al concepto mismo de *memoria*, una práctica que adquiere sentido sólo a través del trabajo de todos los agentes involucrados. Por su parte, la obra de Guagnini es explícitamente autobiográfica y propone también, desde su

concepción y emplazamiento, relaciones con el monumento y con el río. Durante el recorrido por el monumento, al llegar a la cuarta y última estela, la obra se erige recortándose contra el horizonte. En este punto el espectador es invitado a “resolverla” visual y conceptualmente. La instalación, que consiste en 25 columnas blancas de corte rectangular y equidistantes, forman un cubo sobre el terreno. Sobre ellas, se encuentra pintada de color negro la imagen de un rostro obtenida a partir de una fotografía proyectada diagonalmente sobre un vértice.¹⁶ En un primer momento, el espectador sólo verá manchas, fragmentos de color negro sobre un fondo blanco. Pero a medida que se siga desplazando y encuentre el punto de vista “ideal” desde el cual abordar la obra, el rostro del padre de Guagnini “aparece” sobre el fondo del río, para luego, una vez que el espectador continúe su recorrido, volver a “desaparecer”. La estrategia estético-conceptual que ideó Guagnini para que el espectador ejerza una experiencia estética activa conlleva, al igual que la obra de Fontes, la carga simbólica de la condición de presencia-ausencia del desaparecido. Si bien otras versiones de la obra han sido expuestas tanto en Argentina como en el exterior, es innegable que su poder metafórico y disparador de sentidos se ve ampliamente potenciado en el lugar de emplazamiento para el cual el Guagnini la concibió.

Al recuperar la voz de los artistas –a través de la lectura de las memorias descriptivas de sus proyectos y de las declaraciones volcadas en relación a su participación en el concurso– se observan tanto las marcas de una aguda reflexión en relación a su trabajo como las huellas de las contradicciones y tensiones inherentes a la paradójica tarea de representar éticamente lo que el mundo ya tiene designado como la decisión, también ética, de un repudio. (González, 2007:36).

¿Participar o no de un Concurso de Esculturas en homenaje a los desaparecidos durante la última dictadura, impulsado por una comisión integrada por Organismos de Derechos Humanos y administrado y financiado por el Estado? ¿Cómo proyectar libremente una obra a partir de un “tema” determinado? ¿De qué manera resolver formal y conceptualmente una obra que refiera metafóricamente a la suspensión de lo humano sin “traducir” sentimientos literales? Estos, entre otros, pueden ser algunos de los interrogantes que los artistas se plantearon a la hora de resolver sus proyectos. Tensiones que, hasta que fueron declaradas inconstitucionales las denominadas “leyes del perdón”, campeaban también sobre la propia existencia de un Parque de la Memoria y un monumento en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado. Así lo manifestaba Guagnini a comienzos de 2001:

(...) La construcción de un Parque constituye una contradicción en términos con la promulgación de esas leyes. El Estado democrático puede y debe asumir contradicciones, el Estado anticonstitucional no puede aceptar contradicciones y las reprime. En esta diferencia de carácter sustantivo reside la posibilidad de convertir al Parque de la Memoria en un elemento de acción política y de reclamo por el cumplimiento de la ley (...) (Guagnini, 2001:9).

Por otra parte, en relación a las fricciones que suponía la concepción de una obra de arte (autonomía creativa) para el Parque de la Memoria (institución política), agregaba:

Se trata de intentar regenerar en el campo de lo simbólico el tejido social y cultural destruido por la dictadura, y tal objetivo implica en este caso particular un proyecto colectivo, regulado y administrado por un agente político oficial; por otro lado, la práctica artística supone no tomar compromisos, o atenerse a normas impuestas. En ese sentido hay en la estructura del Parque algo muy significativo: gran parte de la carga concreta de la memoria la llevan las placas con los nombres; y *no hay un monumento único que pretenda la misión infaliblemente autoritaria de condensar en forma absoluta el sentido. Lo que hay es un conjunto de obras, dentro de las cuales se pueden identificar ideas y estrategias diversas con respecto a los modos de representación, y a la relectura crítica de la idea de monumento (...)*¹⁷. (Guagnini, 2001:9).

Es posible que muchos de los reparos esgrimidos hacia la coexistencia, en un mismo espacio público, de un monumento y obras de arte contemporáneo respondan a la creencia o convicción de que existe *un* modelo (o antimodelo) de conmemoración. Al respecto, es Andreas Huyssen quien advierte que si bien no cualquier opción resulta aceptable “debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias.” Según el pensador alemán, “no se puede cerrar la brecha semiótica con una única representación, la única correcta” (Huyssen, 2002:26).

En este sentido, la posición pluralista de Huyssen es retomada por quienes eligen concebir el Parque de la Memoria como un *corpus* conmemorativo en el que no existen cristalizaciones absolutas de sentido. (Melendo, 2002).

En esta misma línea, consideramos valiosa la propuesta de Ralph Buchenhorst de crear un “foro de la memoria del terror de la Shoá” que incluya testigos, científicos (historiadores, antropólogos, sociólogos y teóricos de la cultura) y también artistas. Lo que nos interesa en particular de esta propuesta es la aceptación acerca de la contingencia del discurso acerca de un acontecimiento límite y la consecuente afirmación de que no existe un medio más adecuado que otro en cuanto a la construcción de una memoria social. Al decir de Buchenhorst “cada uno de los medios y discursos tiene una función exclusiva que no puede ser cumplida por los demás” y sería precisamente en esta multiplicidad discursiva en donde se hallaría una vía posible para el reconocimiento de la “mancha ciega” inherente a toda representación¹⁸(Buchenhorst, 2003:231-247).

Conclusiones para un final abierto

El epígrafe que elegimos para encabezar estas reflexiones advierte sobre el riesgo de privar al arte de la posibilidad de emprender una tarea plena de ambigüedad e indeterminación: la de enfrentarse a la paradoja de representar lo irrepresentable. A lo largo de la compleja y violenta trama histórica de nuestro país, las imágenes artísticas han desempeñado un rol capital participando en la construcción de los relatos históricos como agentes legitimadores pero, también, como dispositivos críticos y gestos de resistencia. Si tomáramos como recorte sólo algunas de las producciones artísticas realizadas a partir del golpe de Estado de 1976, resulta asombrosa la cantidad y calidad de las elaboraciones estéticas que se asoman a la

representación de acontecimientos límites y se constituyen en configuraciones de la memoria social. Experiencias colectivas como el *Siluetazo*¹⁹; la serie *Manos anónimas* de Carlos Alonso; varias de las obras de Víctor Grippo (especialmente *Vida-muerte-resurrección* y *Valijita de panadero*); los collages de León Ferrari; los paisajes de Diana Dowek; las cárceles de Horacio Zabala; los engendros de Alberto Heredia; las víceras de Norberto Gómez; las perturbadoras esculturas de resina de Juan Carlos Distéfano; los retratos de ex combatientes de Malvinas de Juan Travnik; las fotografías de aviones de Helen Zout; la serie *Dónde están?* de RES; las acciones del grupo teatral *Etcétera...* son sólo algunos pocos ejemplos del modo en que el arte proporciona modos de reflexión cualitativamente distintos a los testimonios, la documentación o los relatos orales; registros que pueden coexistir y retroalimentarse en la construcción de discursos públicos sobre la memoria.

¿Será que la sugestiva inquietud planteada por Adorno es reactualizada para responder con más seguridad que cautela a los interrogantes que el arte contemporáneo derrama sobre nosotros?²⁰

Notas

1. Algunas de estas consideraciones fueron volcadas en trabajos anteriores. Ver: Battiti, F. *Arte contemporáneo y trabajo de la memoria en la Argentina de la postdictadura en Políticas de la Memoria: tensiones en la palabra y la imagen* (González, 2007). *Arte para deshabituarse la memoria*. (2005).
2. Mnemosyne, hija de Gaya y Urano es la personificación de la memoria en la mitología griega. Madre de las nueve Musas concebidas con el dios Zeus.
3. José de Acosta fue autor de *Historia Natural y Moral de las Indias*, Sevilla, 1590.
4. La metáfora pertenece a Manuel Cruz (Cruz, 2002:15).
5. Las obras del Parque de la Memoria mencionadas en el texto pueden visualizarse en www.parquedelamemoria.org
6. Un antecedente de la decisión de conjugar la conmemoración de los desaparecidos con el arte contemporáneo puede encontrarse en la escultura del artista argentino Pablo Reinoso que se instaló en el Colegio Nacional de Buenos Aires junto a una placa con los nombres de los desaparecidos que pertenecieron a esa institución.
7. “(...) Me parece muy importante la erección de un monumento con el Grupo Poliescultural para darles un lugar, darles entidad y cuerpo, poder nombrar lo que no se nombra, poder animarse y perder el miedo. (...) un lugar que esté cerca del río, en el cual construyamos artísticamente –porque el arte tiene que ver con la vida– y también pedagógicamente, imágenes y cosas tangibles, en donde podamos organizar tal vez actividades en recuerdo y en reconstrucción de la memoria (...). Intervención de Viviana Ponieman, Audiencia Pública Monumento y Grupo Poliescultural, Versión Taquigráfica, 22-5-98”. Por su parte, los impulsores del proyecto expresaban la decisión de conjugar memoria y arte en estos términos: “Esta petición pretendió plasmar en un hecho histórico y artístico el encuentro entre un pasado silenciado y un presente de recuperación de la memoria”. Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (AA.VV., 1999:7).
8. Algunas de las voces que articularon este debate en la esfera local son: Horacio González (2001); Graciela Silvestri (2000); Liliana Barela, (2002). Battiti F. y Rossi P. (2002). Florencia

Battiti (2005). Lorenzano S. y Buchenhorst, R. (comp.) (2007); Nicolás Guagnini; M. José Melendo (s/f, 2000, 2002); Ralph Buchenhorst (2003); José Burucúa (2002). Andreas Huyssen (2000). Macón, Cecilia (2002). Laura Malosetti Costa (2004).

9. Esta publicación reúne los bocetos reproducidos en blanco y negro de todos los artistas participantes en el concurso junto a una “memoria descriptiva” o motivación escrita por cada uno de ellos.

10. Cfr. Lindner, Lux (2001) Silvestri, G. (2000) y González H. (2007).

11. Una vez difundido el llamado para el Concurso Internacional de Esculturas *Parque de la Memoria* un sector de la comunidad artística local se mostró interesado y otro publicó una solicitada exhortando a la reflexión y al rechazo de la convocatoria, considerando que ésta surgía de quienes firmaron las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y de quienes avalaron los indultos. Cfr. Solicitada aparecida en el diario *Página 12*, en junio de 1999.

12. Respecto a las contradicciones que varios artistas experimentaron ante la decisión de presentarse al concurso, Claudia Fontes manifestaba: “(...) hablando con Tulio [De Sagastizábal] y con distintos amigos que se estaban por presentar (Tulio al final no se presentó) me dije: ¿esto es porque no tengo tiempo o es porque el desafío es tan grande que no...? entonces me dije, bueno me lo voy a plantear como ejercicio, no me voy a presentar pero sí me voy a poner en la situación de pensar qué haría yo con esto, para descomprimir un poco de presión en mi cabeza (...). (Entrevista realizada por Rossi, Cristina y Battiti, F. a Claudia Fontes, Buenos Aires, 27 y 31 de mayo de 2002)”. Como puede deducirse a partir de esta misma publicación, Fontes finalmente se presentó al concurso y su proyecto escultórico hoy se encuentra emplazado en el Parque de la Memoria. Entre los proyectos presentados al concurso que consideramos eficaces en términos éticos y estéticos cabe mencionar el del grupo conformado por Claudia Contreras, Cristina Piffer y Hugo Vidal y las propuestas de Julio Le Parc; Jorge Gumier Maier; Perla Bajder, Carola Beltrame, Silvia Berkoff y Stella Iglesias, Leandro Berra, Adriana Bianchi, Ariela Böhm; Douglas Burton, Martín Calcagno, Gimena Caminos, María Campiglia Calveiro, Oscar Carballo, María Lucía Cattani, María Causa y Luciana Leveratto, Angela Conner, Raúl Farco, José Damasceno, Edgar de Santo, Lucas Di Pascuale, Pedro Paulo Domínguez, Hernán Dompe y Héctor Médiçi, Julia Dorr, Roberto Elia, Esteban Erlich, Jean Fabre, Pablo Reinoso, Constanza González, Alicia Herrero, Rainer K. Krause, Arto A. Lappalainen, Armando L. Saenz y Marcos Ramírez, Jorge Macchi, Andar Manik, Laura Massoni y Fabio Miniotti, Marina Papadopoulos, Julio P. Sanz, Oscar C. Sánchez, Eduardo L. Sopera, Cristina Schiavi, Jenny Watson y Horacio Zabala.

13. “La ausencia de reflexión sobre el problema planteado se revela cuando constatamos que no se restituyó en las “estatuas” la vida, sino sólo y en los mejores casos, el carácter siniestro de los episodios que hemos vivido” (Silvestri, 2000:24).

14. Las fotografías disponibles de Pablo Míguez no le proporcionaban a Fontes toda la información que ella consideraba necesaria para el modelado de la figura, por lo que realizó un trabajo colectivo con alumnos de una escuela platense. “A mí me interesaban varias cosas, recuperar la actitud corporal (...) y lo que aportaron estos chicos, que fue muy importante, es la energía de alguien de esa edad”. Entrevista de la autora con Claudia Fontes. *Op cit.*

15. Fontes, C. Entrevista con la artista. *Op cit.*

16. Significativamente y como parte de la construcción de sentido que la obra propone, la imagen utilizada es la foto carnet que la abuela del artista usara en las pancartas que llevara a las manifestaciones en reclamo por la aparición con vida de su hijo.

17. El subrayado es nuestro.

18. Buchenhorst, R. "Testigos, científicos, artistas: ¿Cómo crear un foro de la memoria del terror?", en *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*. Op. Cit. pp. 231-247.

19. La acción colectiva conocida como *El siluetazo* tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983, durante la tercera Marcha de la Resistencia. A partir de un proyecto de Rodolfo Aguerreberry (1942/1997), Guillermo Kexel (1953) y Julio Flores (1950) pero con una activa participación de la gente, se realizaron siluetas de cartón o papel como modo de representar a los desaparecidos durante la última dictadura.

20. En relación a nuestra interrogación final, resulta relevante la rectificación de Adorno en relación a su famosa declaración: "El sempiterno sufrimiento tiene tanto derecho a la expresión como el torturado a gritar. Es porque bien podría haber sido falso afirmar que después de Auschwitz ya no es posible escribir poemas" (Citado por Clément Chéroux en "Políticas de la memoria"... op. cit. pp. 219-231).

Referencias Bibliográficas

- AA. VV. Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (comp). (1999). *Escultura y memoria: seiscientos cincuenta proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de estado en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Barela, L. (2002). *Límites de la representación artística en la construcción del Parque de la Memoria. Voces recobradas*. Buenos Aires, a. 5, N° 14, diciembre 2002.
- Battiti, F. (2005). Arte para deshabituarse la memoria. En Brodsky, Marcelo. *Memoria en construcción: el debate sobre la Esma*. Buenos Aires: La Marca editora.
- (2005). Arte para deshabituarse la memoria. *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, Buenos Aires: La Marca editora.
- Battiti, F. y Rossi, P. (2002). Pliegues y repliegues de la memoria social. *V Jornadas Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
- Buchenhorst, R. (2007). Testigos, científicos, artistas: ¿Cómo crear un foro de la memoria del terror? En: Lorenzano, S. y Buchenhorst, R. (Comp.) *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- (2003). ¿Qué forma tiene la memoria consensuable? Sobre el intento de ilustración del genocidio. En: *Discutir el Canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría de Historia de las Artes, X Jornadas CAIA*. Buenos Aires.
- Burucúa, J. E. (2002). Después del Holocausto ¿qué? Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de Pathosformel y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah. En: *Ramona: revista de artes visuales*. Buenos Aires N° 24, junio.
- Candeau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- Cruz, M. (Comp.) (2002). *Hacia dónde va el pasado. El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo*. Madrid: Paidós.
- González, H. (2001). Mármol, imagen y martirio. En: *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca editora.

- González, H. (2007). La materia iconoclasta de la memoria. En: S. y Buchenhorst, R. (Comp.) *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Lorenzano, México: Universidad de Sor Juana.
- Guagnini, N. (2001). Juicio y castigo en el Parque. En: *Ramona: revista de artes visuales*. Buenos Aires. diciembre 2000 / marzo 2001.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- (2000). El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos. En: Revista *Punto de Vista*. N° 68. Buenos Aires.
- Lindner, L. (2001). Bocetos em uma servilleta. En: *Ramona: revista de artes visuales*. Buenos Aires. diciembre 2000/marzo 2001.
- Macón, C. (2002). Voiding the void. Memory, space and genocide in contemporary Argentina (inédito). Trabajo presentado en: *Foundation of Urban Studies, London School of Economics and Political Science*. Londres.
- Malosetti Costa, L. (2004). Los monumentos, una forma de olvido. Diario *Clarín*. Buenos Aires. 24/7/2004.
- (2002). *Antimonumentos. Estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes*. Belo Horizonte: Mimeo.
- (2000). *Cuerpos ausentes, cuerpos espectaculares. Anotaciones sobre arte, cuerpo y memoria*. Belo Horizonte: Mimeo.
- Rossi, P. (2003). *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Silvestri, G. (2000). El arte en los límites de la representación. Revista *Punto de Vista*, año XXIII, n° 68, diciembre.

Recursos Electrónicos

- Melendo, M. J. (s/f). Arte público en tiempos de memoria: reflexiones sobre una controversia. En *Revista del Instituto Hemisférico*, n° 8, Universidad de Nueva York. Disponible en www.hemi.nyu.edu.
- Parque de la Memoria. www.parquedelamemoria.org

Summary: In Argentina there are a bunch of institutions that conceive contemporary art as the core of their agenda when it comes to outline memorial politics that have, among its priorities, the transmission of the events of the last military government to the next generations. So is the case of *Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la Argentina*, a Project that was proposed in 1998 by human rights representatives and developed in conjunction with the Ciudad Autónoma de Buenos Aires government and the Buenos Aires University. From its beginnings, the project includes a group of works that came out of an open international contest that took place in 1999.

In this work we will try to go deep in the causes that motivated the creators of the project to choose contemporary art as a tool in the development of the social trauma that was caused during said military government, to analyze the questionings and policies that exist around the

aesthetic of traumatic events and lastly, to go deep in the strategies that some of the sculptural projects utilize for the better function of the memory call, not as a persistent remembering, but as a constructive part of the present.

Key words: aesthetic experience - art - memory - representation - trauma.

Resumo: Existem na Argentina instituições que concebem à arte contemporânea como núcleo de seus programas à hora de traçar uma política da memória que tenha entre suas prioridades a transmissão da experiência da última ditadura militar às futuras gerações. É esse o caso do Parque da Memória-Monumento às Vítimas do Terrorismo de Estado na Argentina, projeto impulsionado em 1998 pelos representantes dos organismos de direitos humanos e desenvolvido conjuntamente com o governo da Cidade Autônoma de Buenos Aires e a Universidade de Buenos Aires. Desde seu origem, o projeto inclui a presença dum conjunto de obras, produto de um concurso aberto e internacional feito em 1999.

Este escrito expõe as causas que motivaram aos impulsores do projeto a escolher à arte contemporânea como uma ferramenta mais para a elaboração do trauma social causado pela ditadura militar, analisar questionamentos e reparos que existem em torno à representação estética dos fatos traumáticos e, no último lugar, indagar nas estratégias que alguns dos projetos escultóricos utilizam para que o ato da memória que procuram disparar funcionem, não como lembrança que persiste no tema, senão como parte do presente.

Palavras chave: arte - experiência estética - memória - representação - trauma.
