



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Retrovisores.

Una mirada sobre el pasado reciente desde la obra de Diana Dowek

Vanina Agostini¹

Angélica Enz²

Ma. Cecilia Novello³

Resumen:

La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad
Walter Benjamin

En 1975, durante la operatoria represiva de la Triple A, la artista argentina Diana Dowek pinta un auto que huye, hacia adelante, en velocidad, inexorable hacia algún punto espaciotemporal. Mientras tanto en su espejo retrovisor se reflejan otros espacios y otros tiempos que nos traen la imagen de cuerpos arrojados en la acera, un Falcon verde que nos persigue de cerca, cadáveres acribillados que están muertos pero con la potencia de los vivos, que nos interpelan y nos llaman... ¿Qué verdad histórica se juega en este reflejo?

Estamos dentro del auto, una dimensión bisagra que hace jugar en un mismo instante el pasado, el presente y el futuro, tensados fuertemente en un único punto huimos y al mismo tiempo nos detenemos, y vamos advirtiendo⁴ lo que pasa. En esta tensión basaremos el presente trabajo.

El *Angelus Novus* que elige Benjamin para referirse al *Ángel de la historia* también parece alejarse de algo a lo que mira fijamente, quien ha vuelto el rostro hacia el pasado y a quien los datos de la historia se le presentan como una catástrofe. El Ángel desearía recomponer lo destrozado, detenerse y despertar a los muertos, pero sus alas están abiertas con la tempestad enredada en ellas, ese impulso del Paraíso lo empuja inexorablemente hacia el futuro. Tanto el Ángel como el auto están en una tensión, hay en ellos una fuerza de tracción que los mantiene en un raro equilibrio.

En este cruce de imágenes y conceptos, ensayaremos relaciones sobre la concepción de historia benjaminiana y el paso del tiempo en la obra de Diana Dowek. ¿Qué relaciones de similitud y diferencias encontramos en la serie “Paisajes” de la artista con respecto a la potencia simbólica del *Angelus Novus* analizado por Benjamin? Eso que aparece en el reflejo del espejo ¿debe pensarse como “re-presentación” o como “presentación” del pasado?, ¿podríamos decir que así como el Ángel le da la espalda al futuro, el espectador de la obra de Dowek también mira a esas ruinas del pasado a través del espejo?, ¿qué status de verdad histórica adquiere una imagen especular?, ¿por qué podría decirse que esta imagen contiene el paso de tiempo?, ¿cómo pensar el “tiempo-ahora” benjaminiano en estas imágenes pictóricas?, ¿qué importancia revisten conceptos tales como “pasajes”, “traductor”, “imágenes de pensamiento”, “lenguaje original”, “montaje”, “dialéctica” en este ejercicio de reflexión?

¹ UBA, vaninagostini@gmail.com

² UBA, angelicaenz@gmail.com

³ UBA, cecilianovel@gmail.com

⁴ “instante de cognoscibilidad”



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

En estas dos propuestas existe una lógica interna poderosa, una torsión significativa que nos propone dos tiempos contrapuestos, que se tensan en un punto de encuentro.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Retrovisores.

Una mirada sobre el pasado reciente desde la obra de Diana Dowek

*“La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente”*⁵

Walter Benjamin

Introducción

Las imágenes nos vinculan inexorablemente al pasado. Tanto al de sus condiciones de producción como así también al pretérito que esas imágenes pretenden representar o al que evocan más allá de la intencionalidad expresiva de su autor. Sin embargo, ese nexo con el pasado se concreta desde el aquí y ahora de quien se enfrenta a una imagen y ésta se abre siempre a un choque de tiempos, conjuga múltiples temporalidades sobre distintos planos; el pasado se reconfigura incesantemente dado que “esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión.”⁶

Ante las obras que componen la serie “Paisajes” de la artista argentina Diana Dowek no es sencillo eludir esta zona de problemas vinculados a la relación tiempo-imagen y por ende, a la historia en tanto ésta se disgrega en imágenes. Y esto en un doble sentido: por un lado, se trata de un conjunto de pinturas que asumen el desafío de representar un pasado reciente con las irrenunciables problemáticas que esto conlleva, pero, por otro, la serie constituye una paradigmática puesta en imágenes de una concepción particular de la historia, del acceso al pasado y de la memoria como su dispositivo por antonomasia.

El espectador de los *paisajes* de Dowek está obligado “a mirar hacia adelante pero también hacia atrás, está en el medio de una situación en la cual es al mismo tiempo observador y puede ser víctima.”⁷

Cuando Walter Benjamin reflexionaba sobre el concepto de historia, se valía de la imagen, ya abundantemente analizada, del *Angelus Novus* de Paul Klee. Con ella se refería al *Ángel de la historia*, como una alegoría de la mirada retrospectiva que lanza la historia. El ángel se aleja de algo a lo que mira fijamente, que ha vuelto el rostro hacia el pasado y a quien los datos de la historia se le presentan como una catástrofe. Desearía recomponer lo destrozado, detenerse y despertar a los muertos, pero sus alas están abiertas con la tempestad enredada en ellas y, a la vez, el impulso del Paraíso lo empuja inexorablemente hacia el futuro.

A través de los retrovisores y escenas de campos de Dowek vemos fragmentos o secuencias de hechos acontecidos, lo que queda atrás, el pasado que insiste en llamar nuestra atención, el horror ante el que se inmovilizaba el Ángel. Tanto el Ángel como el observador de los paisajes encarnan una tensión, hay en ellos una fuerza de tracción que los mantiene en un raro equilibrio. Mirar hacia adelante, pero no poder dejar de mirar hacia atrás. Pasado, presente y futuro se contraponen y se tensionan en un punto de encuentro siempre inestable.

⁵ Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de Historia”, en *Obras, Libro 1/Vol2*, Abada Editores, Madrid, 2008, p. 307.

⁶ Didi- Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de la imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008, p. 32.

⁷ Fragmento de entrevista a Diana Dowek realizada por las autoras el 23 de diciembre de 2009.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

En este cruce de imágenes y conceptos, este trabajo se propone ensayar algunas relaciones entre la concepción de historia benjaminiana y la representación del pasado en la obra de Diana Dowek. ¿Qué relaciones de similitud y diferencias encontramos en la serie “Paisajes” de la artista con respecto a la potencia simbólica del *Angelus Novus* analizado por Benjamin? Eso que aparece en el reflejo del espejo ¿debe pensarse como “re-presentación” o como “presentación” del pasado?, ¿podríamos decir que así como el Ángel le da la espalda al futuro, el espectador de la obra de Dowek también mira a esas ruinas del pasado a través del espejo?, ¿qué status de verdad histórica adquiere una imagen especular?, ¿por qué podría decirse que esta imagen contiene el paso de tiempo?, ¿cómo pensar el “tiempo-ahora” benjaminiano en estas imágenes pictóricas?, ¿qué importancia revisten conceptos tales como “pasajes”, “traductor”, “imágenes de pensamiento”, “lenguaje original”, “montaje”, “dialéctica” en este ejercicio de reflexión?

Mirada retrospectiva, mirada prospectiva

Durante 1975 y 1976, en simultáneo con la operatoria represiva de la Triple A y la avanzada de las acciones de grupos políticos armados, los pinceles de Dowek dan vida a un conjunto de escenas campestres o paisajes que, desde la pura visualidad nos brindan un efecto de complacencia inmediata, de una apacibilidad instantáneamente atribuible a este tipo de composiciones. Sin embargo, una mirada más próxima, nos sitúa de golpe frente a un conflicto que se vuelve ineludible una vez advertido. “Paisajes en los que no pasa nada pero pasa de todo.”⁸

Las obras de la serie “Paisajes” se pueden organizar en dos grandes secciones. De un lado se ubican los llamados “Retrovisores”⁹, imágenes que muestran –desde el parabrisas de un automóvil- paisajes rurales, algunos cuasi borrosos y todos compuestos desde el punto de vista de quien conduce ese vehículo y que es también el de quienes vemos el cuadro. El auto en el que “viajamos” como espectadores, huye, hacia adelante, en velocidad inexorable hacia algún punto espacio temporal.

Paralelamente, en el espejo retrovisor se reflejan otros espacios y otros tiempos; nos devuelve imágenes que completan el sentido de cada pieza de la serie: un cuerpo –o algo que pareciera serlo- tendido al costado de la ruta; un auto que persigue de cerca al nuestro; una persona que se aleja, ¿se escapa? entre los campos. Estamos dentro del auto, una dimensión bisagra que hace jugar en un mismo instante el pasado, el presente y el futuro, tensados fuertemente en un único punto huimos, avanzamos, y al mismo tiempo nos detenemos, y vamos advirtiendo¹⁰ lo que pasa.

La segunda zona de imágenes se organiza, de otro lado, cuando abandonando el interior del auto y haciendo zoom en las imágenes esbozadas en los cuadros de los retrovisores, divisamos uno o varios hombres corriendo, alejándose a campo abierto. ¿Son hombres que huyen? ¿Quién los persigue? ¿De dónde vienen? ¿Hacia dónde corren? Nada de esto está claro aunque sí es incuestionable y muy perceptible la atmósfera de persecución e incertidumbre que comunican insistentemente las obras.

Los retrovisores y los paisajes constituyen composiciones diferenciadas pero en su puesta en serie narran una historia. Al modo de la dialéctica cinematográfica, en una

⁸ Entrevista a Diana Dowek.

⁹ De aquí en adelante utilizaremos indistintamente “Paisajes” o “Retrovisores” para referirnos a la serie de obras analizadas de la artista plástica Diana Dowek.

¹⁰ Podemos pensar que el acto de advertir refiere a “instante de su cognoscibilidad”.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

construcción de planos y contraplanos, de secuencias que arman una narración, los “Paisajes” dan cuenta de “lo que viene y lo que pasó”¹¹.

El montaje de un relato: la serie

El carácter serial de “Paisajes” no es una excepción en la obra de Diana Dowek para quien pintar es pintar series. “Las series son relatos y en mi obra el gran relato es la realidad y sus conflictos”, expresa. Es esta potencialidad narrativa que subyace al trabajo en serie la cualidad que privilegia la artista. Y es a través de la serie que emerge la temporalidad en sus cuadros, especialmente en el conjunto de obras que analizamos. Dowek busca desarrollar obras que dialoguen entre sí pero al mismo tiempo afirma: “la serie me ofrece la posibilidad de trabajar un tema hasta agotarlo”. Pareciera que sólo así es posible poner a prueba la intención de explotar, de una y mil maneras, algún aspecto de la realidad. Sin embargo, la empresa se muestra, desde el inicio, condenada al fracaso. Lo representable se escurre de entre las manos evidenciando la propia imposibilidad de la serie de extinguir siquiera una porción de eso que nombramos realidad. Hay una incompletud intrínseca a cualquier serie, algo siempre queda fuera de su alcance.

Y, a la vez, la complejidad de la realidad le exige a la artista un abordaje en serie porque ciertos temas y acontecimientos trasvasan los límites de una única obra. El derrame de esa realidad es la serie a pesar de estar condenada a lo inacabado.

Puros paisajes: el espacio de la obra

“La ciudad y el campo son, en realidad, algo más que lugares concretos. Condensan ideas, sentimientos, deseos y frustraciones en relación con la sociedad y con la política. Confrontan no sólo espacios sino también tiempos distintos: el del trabajo y el del ocio, el de la naturaleza y el de la historia. Involucran las ideas de progreso y de tradición, de acción y contemplación, de guerra y paz.”¹²

Laura Malosetti Costa

Dowek modela formas, colores y texturas en panoramas naturales, a primera vista serenos, que rápidamente ponen de manifiesto una tensión entre lo real y la apariencia. Pero la opción por el paisaje como composición a través de la cual dar vida a estas imágenes del pasado reciente no sólo juega con esa picardía inicial sino que plantea un contrapunto interesante con la tradición paisajística argentina. Porque esas representaciones podrían no haberse configurado como paisajes.

El paisaje natural suele estar asociado a la representación del campo y la ruralidad, por oposición a la ciudad. Pero la serie de Dowek desborda en elementos que quiebran con el punto de vista más tradicional sobre el paisaje.

Históricamente, como sostiene Malosetti Costa, las ideas de cambio y de progreso estuvieron encarnadas en la vida de la ciudad, mientras que la contemplación bucólica o la evocación nostálgica de una pastoral campestre ha sido su contrapartida. Se trata de dos tópicos que nos llegan desde la antigüedad, que han tematizado en imágenes tanto

¹¹ Entrevista a Diana Dowek.

¹² Malosetti Costa, Laura, *Pampa, ciudad y suburbio*, Fundación OSDE, Buenos Aires, 2007.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

literarias como visuales expectativas, crisis y decepciones que acompañaron la historia de las sociedades humanas¹³.

¿Por qué entonces Dowek elige pintar una conflictividad política, que en esa época estaba mucho más arraigada en lo urbano, en el medio del campo? Una respuesta posible es que quizás retoma esa relación históricamente construida entre el campo y la ciudad para invertirla y así enfatizarla. Lo que en un contexto urbano podría ser habitual o pasar más desapercibido, se hiperboliza inserto en una gran extensión de terreno. El paisaje ya no se ofrece a una contemplación ociosa sino que talla como el escenario de una “guerra” que se anticipaba próxima. Una cuota importante de la potencia de las imágenes de la artista es deudora de esta inversión.

Al mismo tiempo, para construir un paisaje se requiere de cierta perspectiva, un “sentirse afuera” de aquello que se representa. Por eso quizás el paisaje es la única manera que halla Dowek para reflejar ciertos hechos, tomando distancia, efectuando un corrimiento extremo, extrañando la situación y su mirada sobre ella.

El paisaje emerge así, más que como un lugar concreto, como la condensación de “ideas, sentimientos, deseos y frustraciones en relación con la sociedad y con la política.”¹⁴

Mirar el tiempo. Imágenes en movimiento

“En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba.”¹⁵

Walter Benjamin

Al frente un camino, brumoso, nublado. ¿Acaso el futuro? Horizonte en duda, una imagen sin poder tomar forma. Quizás “el paisaje” que da nombre a la serie se halle en esas nubes verdes que nos aparecen delante, repetidas en cada cuadro, inciertas, pero no por ello menos inminentes.

Hace falta mirar atrás. Casi de manera pulsionar, cuando manejamos tenemos la necesidad de remitirnos a lo que se halla detrás. Sabemos que aquello que nos sigue puede influirnos, modificar nuestro andar y eso nos pone alertas. Aún cuando entendemos que la próxima parada es el objetivo donde nos lleva nuestro impulso, aún de manera intermitente necesitamos mirar, intentar reconocer aquello a lo que nos colocamos de espaldas. Miramos hacia atrás para saber qué es lo que viene.

Como el tigre que retrocede para saltar sobre la presa, aparece en Dowek la imagen de una persecución. Algo nos sigue: un auto, un cuerpo cuyo contorno apenas podemos distinguir. Cualquiera sea la siniestra figura imaginada nos acecha.

Porque nada está quieto en estos cuadros. Ninguna imagen es fija. Siquiera la misma imagen de la muerte puede presentarse estática. Y es esta misma inestabilidad la que nos lleva a cuestionarnos, reflexionar, reconstruir. Movimiento que, al igual que el movimiento en el tiempo del recuerdo, hace memoria de los hechos para darles cita¹⁶ en el saber presente del observador.

¹³ Malosetti Costa, Ibid.

¹⁴ Malosetti Costa, Ibid.

¹⁵ Benjamin, Walter, “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p.459.

¹⁶ Allí origen y destrucción se interpelan en el mismo sentido que la cita benjaminiana “llama a la palabra por su nombre, la recorta con violencia del contexto” y precisamente



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Mirar el tiempo. ¿Cómo mirar ese “pasado que relampaguea” a través de una imagen supuestamente fija, materialmente fija? ¿Cómo mirar “ante el tiempo”? ¿Cómo animarnos a cruzar la frontera de lo estable (el cuadro) hacia aquel terreno que sabemos imposible de delimitar (el tiempo)? ¿Cómo evitar refugiarnos en el equilibrio estático y animarnos en cambio a la intemperie del viento arrasador? Mirar el pasado es animarnos a observar a través del espejo retrovisor, sabiendo que hay *algo* que se refleja, pero que la velocidad con la que avanzamos no nos permite captar en su totalidad.

Sabemos que aquella imagen del pasado siempre se compondrá incompleta, fragmentaria. Porque aún las más acabadas imágenes nos afirman que la realidad es irreductible a todo resto sobreviviente. Necesariamente, como rescata Giorgio Agamben, su misma composición excede los elementos factuales¹⁷. Inexactitud inherente en la pintura si ésta buscara dar cuenta del pasado, pero también en la fotografía, la ruina, el documento. Como afirma Didi-Huberman, toda imagen mantiene una relación incompleta con la misma verdad que representa.

Sin embargo esta imposibilidad de lo sucedido, de hacerse presente en su inmediatez, no es un movimiento puramente negativo sino más bien la única aproximación real que podemos tener con lo que llamamos pasado¹⁸ (la única aproximación a “lo real”) y en donde el cuadro, la pintura, se presenta como “resto” de lo desvanecido.

Dowek nos cuenta que pinta en series, no imagina sus cuadros en soledad. Cada uno desborda y necesita el próximo. La realidad no cabe. Bajo una aspiración de cercar en la pintura sus sentimientos Dowek realiza su obra en continuado, como si pretendiera representar un todo: “Trato de desarrollar series. Incluso antes de mi experiencia con el cine. Cuando era muy chica, tenía entre 10 y 11 años hacía retratos y los hacía en serie. Me gusta agotar algo y eso me lo permite la serie”¹⁹. Sin embargo esta necesidad de totalizar que la artista manifiesta se traduce cuadro a cuadro en la imposibilidad de la clausura. “Sintetizar e ir más a la esencia de lo que se quiere decir”²⁰ vuelve la tarea inagotable, y a medida que la obra se amplíe sólo demostrará con mayor firmeza que toda serie es infinita²¹. Ni el coleccionista más eficaz²² podría enumerar las imágenes de una época.

allí proclama su origen. Citado en Weigel, Sigrid, *Cuerpo, Imagen y espacio en Walter Benjamin*, Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 81.

¹⁷ Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-textos, Valencia, 2005.

¹⁸ Cf. Hacemos uso aquí de las reflexiones de Blanchot sobre la obra y el autor en *El espacio literario*, donde afirma que: “la imposibilidad de leer no es un movimiento puramente negativo, sino más bien la única aproximación real que el autor puede tener con lo que llamamos obra”. En: Blanchot, Maurice, “La Soledad esencial”, *El Espacio Literario*, Editorial Nacional, Madrid, 2002, p. 19.

¹⁹ Entrevista a Diana Dowek.

²⁰ Entrevista a Diana Dowek.

²¹ Sobre el significado de la serie en la pintura es interesante el análisis de Arturo Leyte en relación a las series en la obra de Géricault: “su derrame son las series. Su derrame lleva implícito también la difuminación de los bordes, pues, ¿qué bordes pueden contener la realidad? En Leyte, Arturo, *El arte, el terror y la muerte*, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 53.

²² Retomamos la figura del coleccionista como quien: “alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas (...) y que habría



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Reconocer la imposibilidad de completar las imágenes del pasado abre para nosotros la posibilidad de interrogar el documento. De la misma manera que las cenizas son incapaces de negar el fuego, las inconclusas imágenes sobre lo sucedido solo pueden afirmar lo acontecido. Fracasa la aspiración de enunciarlo todo, pero jamás la consigna de intentar comprenderlo/ de pintar para comprenderlo.

La mirada del testigo

¿Es un cadáver lo que está en el camino? ¿El hombre de aquel auto nos está siguiendo? El espejo nos coloca de espaldas, nos interpela como testigos. Somos nosotros externos/internos en el cuadro. Es nuestra mirada la que descubre un cuerpo abandonado, un muerto, un perseguidor, el terror, el horror, la historia.

El cuadro nos mueve de testigo externo, a superviviente²³, nos sitúa “dentro y fuera a la vez”. “No es posible decir la verdad, testimoniar desde el exterior. Pero tampoco es posible, como hemos visto, testimoniar desde el interior.”²⁴ El valor del testimonio está en ese “entre”, en la laguna entre el testimonio del perseguido y la narración de quien observa, entre la posibilidad de ser dicho y la imposibilidad de la palabra.

Observadores, víctimas, perseguidos, testigos de aquello que no vivimos, pero que el cuadro nos obliga a reponer. Somos espectadores de un tiempo que nos exige tomar posición frente a lo pasado. Aquellas escenas reclaman ser miradas y nos demandan además colocarnos como participantes de la acción.

Montar lo real

“Un acontecimiento vivido es finito, o se encuentra al menos incluido dentro de la esfera de la vivencia, pero un acontecimiento recordado es, en sí mismo, algo ilimitado, porque es una clave de todo lo sucedido antes y después de él.”²⁵

Walter Benjamin

Tal como el film, el recuerdo para Benjamin está compuesto por todas las imágenes que lo preceden pero también por aquellas que lo siguen. Porque sólo en el conjunto el fotograma halla su significación²⁶.

que comparar sobre todo con la mirada del gran fisonomista”. En: Benjamin, Walter, “El coleccionista”, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005. p.232.

²³ Retomando a Giorgio Agamben: “en latin hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis* de la que deriva nuestro termino “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia a la que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él”. En: Agamben, Giorgio, *Op. cit.*, p. 15.

²⁴ Felman, en Agamben, Giorgio, *op.cit.*, p 35.

²⁵ Benjamin, Walter, “Hacia la imagen de Proust”. En: Benjamin, Walter, *Obras, Libro II/ Volumen 1*, Abada, Madrid, 2007, p. 318.

²⁶ Para ampliar este concepto sobre el film: Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, en *Obras, Libro 1/ Vol 2*, Abada Editores, Madrid, 2008.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Tiempo móvil, montaje sutil²⁷. Como si Dowek no hubiera querido mostrar un simple hecho, negándose a él, a aquel “resultado fijo de una acción”, la escena elige presentarnos la simultaneidad de la imagen. Su efecto sensible se hace presente en el cuadro para trasportarnos hacia su propia composición de horror.

Este es el montaje de la pintura, aquel “mostrar para comprender”²⁸, ni de manera “totalitaria” exponiendo una historia absoluta, ni construyendo puro fragmento. Es mostrar los restos en la búsqueda de la reflexión que debería acompañar todo recuerdo²⁹.

En tanto lo declarará su método de trabajo, Benjamin define el montaje literario como “(...) nada que decir. Sólo que mostrar”³⁰. Regla que requiere no emplear los restos/las partes para fingir la presentación de una escena del pasado “ni consolarse en la abstracción (...) [por el contrario busca] persistir en el acercamiento pese a todo”³¹. Mostrar y en el camino recordar, no para cuestionar una vez más los límites de lo decible sino para sentir la brisa, el soplo frágil de los hechos que llega hasta el presente y resiste³². Exhibir fragmentos para permitir en la unión (que no es síntesis) comprender lo oculto³³.

Alertemos, como recuerda Didi-Huberman, que “este montaje sólo es válido cuando no se apresura demasiado en concluir o en clausurar de nuevo, es decir cuando inicia y vuelve compleja nuestra aprensión de la historia, no cuando la esquematiza abusivamente”³⁴. Porque lo que ha sido sólo retorna “como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad”. He aquí la única salvación posible.³⁵

²⁷ Cf Didi-Huberman en *La imagen superviviente* donde en un análisis del grupo escultórico del Laocoonte afirma de ésta que: “no es, por tanto, en absoluto, la instantánea de una secuencia narrativa: forma, más bien, una heurística del tiempo móvil, un montaje sutil de tres momentos al menos (...) El escultor helenístico y su copista romano no quisieron mostrar un simple efecto, el resultado fijo de una acción, sino el vínculo –es decir, el intervalo dinámico, el trabajo de montaje–”. En Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009, p. 189.

²⁸ Didi-Huberman realiza un interesante análisis de este concepto tomando como punto de partida el uso que hace de esta técnica Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinema*. Véase el capítulo “Imagen-montaje o imagen-mentira” en *Imágenes pese a todo*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 179-220).

²⁹ Cfr Sontag en *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Buenos Aires, 2003, p. 134.

³⁰ Benjamin, Walter, “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p.462.

³¹ Didi-Huberman, Georges, op. cit., p. 226.

³² Cfr Nancy, Jean-Luc, “*La Shoa un soplo*”, *La representación prohibida*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

³³ Cfr Benjamin Benjamin, Walter, *Obras, Libro I / Volumen I*, Abada, Madrid, 2006, pp. 70 y 408.

³⁴ Didi-Huberman, Georges, op. cit. p. 180.

³⁵ Cfr “como una imagen que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido. La salvación que se lleva a cabo de esta manera –y únicamente de esta manera- hace que sólo se realice en lo que en el instante siguiente está ya perdido sin salvación posible”. En: Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Montar implica siempre ficcionalizar, y es también en este sentido que explora la verdad³⁶.

Imagen-ficción. Imagen-conciencia

¿De qué manera convocar hoy aquel pasado que, como imagen fogueante, se consume en el contacto con lo real? Toda representación está condenada a la ausencia, y en este sentido la relación de fidelidad del objeto presente con su origen está dada no ya por la repetición de aquel momento que falta sino por la singularidad con la que se construye el proceso observado. Esto es la actualización de aquello que se ha perdido.

En la búsqueda de ese tiempo es que se vuelve necesario repensar el lugar y estatuto del relato ficcional, sus posibilidades y rol político en la construcción historiográfica, como así también en la elaboración social de aquellos hechos sobre los que es necesario realizar el duelo. “Escribir la historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años” dirá Walter Benjamin³⁷ o en palabras de Daniel Link: “a lo real hay que imaginárselo”³⁸.

Así, a través de lo visible, los límites de lo decible se extienden con la presencia de objetos híbridos, aquellos en que lo documental y lo artístico se entremezclan para la narración de los hechos de la historia.

Frente a la imagen eterna del pasado, se concibe una experiencia única con él para lo cual es necesario abandonar la épica de la historia³⁹: renunciar a la contemplación de los hechos para pensar la posibilidad de pasar del objeto muerto al objeto que narra un pasado vivo, irresuelto, cuestionante. Porque la historia siempre está en deuda con el pasado, pero esta deuda sólo deviene en riesgo cuando las políticas, en nombre de la memoria, confían en la posibilidad de eliminarla. Querer clausurar esta deuda -aun del lado de la víctima o del victimario- es siempre un acto amenazante para la aprehensión de lo ocurrido.

Los paisajes se nos presentan como postales de este recorrido. Como describe Valery pensando en Corot, Dowek está entre aquellos artistas que desean “hacernos sentir lo que sienten ellos ante la naturaleza y pintarse al pintarla” y “les preocupa bastante menos reproducir un modelo que producir en nosotros la impresión que les causa a ellos, lo que exige y conlleva no sé qué combinación sutil de verdad óptica y presencia real de sentimiento”⁴⁰.

El dato, en la imposibilidad de ser recuperado, necesita ser imaginado para su representación. Pues, a través de la ficción, somos capaces de ampliar los límites de lo decible y captar, en sus composiciones, la difícil esencia de una época.

Porque toda obra de arte es “un rincón de la naturaleza que está visto desde un temperamento”⁴¹, parafraseando a Berger y su análisis de los pintores cubistas: los

³⁶ Cfr De Certeau, Michel, *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, Universidad Iberoamericana, México, 1995.

³⁷ Benjamin, Walter, op. cit., p. 478.

³⁸ Link, Daniel, *Fantasmas: Imaginación y sociedad*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2009, p.119.

³⁹ Cfr Benjamin, Walter, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 91-92.

⁴⁰ Valery, Paul, *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.

⁴¹ Cita de Emile Zola rescatada por Jhon Berger. En: Berger, John “El momento del cubismo”, *El sentido de la vista*, Alianza Forma, Madrid, 1997, p.167.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

artistas cuyas obras se proponen -de una manera u otra- retratar la atmósfera de una época, se dieron cuenta que su conciencia de la historia formaba parte de ella⁴².

Las presencias representadas. Las ausencias reflejadas

*“Aquello que se silencia vuelve por caminos oscuros, impensados, caminos que nos vuelven a conducir, pese a nosotros, hacia esas comarcas que ya no deseamos experimentar como propias”*⁴³

Ricardo Forster

Diana Dowek nos provoca. Con su serie “Retrovisores” nos expone a un problema, nos coloca frente a los límites y posibilidades de nuestra mirada, de la suya y de los *otros*. Nos presenta crudamente qué relación tenemos con el tiempo y la memoria.

¿Cómo retornar de ese mensaje tan interpelante una vez visto? ¿Hay chances de huir del desafío ético de la mirada? ¿Cómo recordar la última Dictadura militar en la Argentina? ¿Podemos “recomponer lo destruido”? ¿Salvar a los muertos? ¿Hacer presente las ausencias? La artista le habla directamente a nuestras conciencias, nos coloca el conflicto ahí nomás para que algo hagamos con él, es imposible no verse exigidos por estas imágenes. Una prueba concreta de que “siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”.⁴⁴

Imágenes *densas* por lo pesado que se vuelve esa herencia visual; parece que una suerte de suspensión espacio-temporal se nos hace humanamente posible de experimentar, de repente en el auto nos encontramos en una dimensión intersticial⁴⁵ en la que el futuro (la carretera por delante), el presente (el interior del auto desde donde miramos) y el pasado (la imagen reflejada en el retrovisor) colisionan y se fusionan. Recordemos que una experiencia similar le sucede al *Ángel de la historia* de Paul Klee, que Benjamin elige para crear su imagen de pensamiento⁴⁶ del *Ángel de la historia*⁴⁷. El ángel parecería que quiere alejarse de algo a lo que mira fijamente, mientras tiene a la tempestad del futuro enredada entre sus alas que lo arroja hacia adelante. Allí también hay *torsión*, *viraje* y *anacronismo*. Pero el ángel, por definición, no es humano porque logra virar su cuerpo y mirada, pudiendo vivir todos los tiempos de una vez y así ser testigo carnal de una paradoja. Podríamos arriesgar que Diana Dowek con sus imágenes de los Retrovisores, humaniza de algún modo la posibilidad de experimentar esa *torsión* o *viraje* porque ella dispone todos los elementos en un mismo plano visual, y a través de los reflejos del espejo, en tanto prótesis de nuestra mirada, podemos también mirar para atrás sin girar. Y ahí el gran problema de la imagen especular a la hora de pensar en términos históricos: apelar al espejo para mirar el pasado mientras vivimos el presente ¿Nos

⁴² Berger, John, *ibid*

⁴³ Forster, Ricardo, *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la memoria*, Ed. Paidós, Buenos Aires 2003, p. 54.

⁴⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de la imágenes*, p. 31.

⁴⁵ Según la Real Academia Española “intersticial: 1. adj. Que ocupa los intersticios que existen en un cuerpo o entre dos o más”. En <http://www.rae.es/rae.html>

⁴⁶ Para ampliar el concepto de “imagen de pensamiento” ver: Weigel Singrid, “Capítulo 4: “Imágenes de pensamiento. Una relectura del ‘Ángel de la Historia’ ”. En: Weigel, Singrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Paidós, Buenos Aires, 1999.

⁴⁷ Ángel de la historia: imagen dialéctica tomada por Benjamin para explicar, basado en una concepción mesiánica, su concepción de Historia.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

enfrenta a nuestras imposibilidades para recordarlo todo? ¿El pasado está presentado o representado en las imágenes de estos espejos *retro*? ¿Es el espejo un mediador que facilita la mirada hacia el pasado o un instaurador/presentador de verdades? Es inevitable dar cuenta que tanto en Walter Benjamin como en Diana Dowek hay una idea particular de historia, una propuesta para recordar y una ética para los usos de la memoria.

Benjamin reivindica la idea de una historia como construcción de un tiempo-ahora, de ahí sus conceptos de “constelación”, “torbellino”, “contrapelo” “origen”, “relampagueo”, entre otros. Se opone por cierto a una concepción histórica concebida como acumulación o adición⁴⁸ de hechos en un tiempo homogéneo y vacío. Hoy, post Dictadura, nos encontramos frente a innumerables construcciones de historia que responden, tal como menciona Ricardo Forster, a motivaciones de necesidad o de virtudes; y en estas propuestas encontramos que Benjamin y Dowek coinciden en varios puntos, sobre todo por el uso de imágenes para dar cuenta de su voz, de su verdad y por esto de su ficción. Porque el pasado siempre regresa como ficción y artilugio, su presencia-ausencia es convocada desde la lengua de la narración y en esa convocatoria ordenamos los claroscuros de nuestra biografía, la volvemos a escribir, le damos una nueva existencia⁴⁹.

En los Retrovisores de Diana Dowek hay una construcción de realidad, una narración e invención de atmósferas alegóricas y realistas, en ellas fluye incansablemente un haz de complejidades que van desde la potencia de una presencia concreta indiscutible hacia el dinamismo inasible de las ausencias hechas presencia. El problema está ahí presentado.

No es posible recordarlo todo

“Es compleja y ardua la tarea de interpelar nuestro pasado, es compleja porque tenemos que quebrar las miradas unilaterales y es ardua porque tenemos que vérmolas con los límites de toda reconstrucción, aunque lo intentemos honestamente, apenas si da cuenta de un fragmento”⁵⁰

Ricardo Forster

“¿No nos roza, pues, a nosotros mismos un soplo del aire que envolvió a los antecesores? Hay una cita secreta entre las generaciones pasadas y las nuestras”⁵¹

Walter Benjamin

Situados en una concepción histórica benjaminiana del tiempo-ahora, interpretamos que en ambas imágenes analizadas (Angelus Novus y Retrovisores) la postura de viraje nos enfrenta claramente a dos cuestiones: por un lado que no sería justo, a los fines de *cepillar* una historia a *contrapelo*, cristalizar la memoria del pasado en una fuente inmóvil, cerrada y eterna; y por otro lado nos recuerda que no es posible tampoco la simultaneidad de miradas, sino que siempre debe darse la *constelación de la disimultaneidad* o *anacronismos* propios de una interrupción del continuo histórico.

En esta clave, y con el afán de ensayar un posible uso de la memoria en relación con estas imágenes, es lícito decir que *no es posible recordarlo todo*.

⁴⁸ Según Walter Benjamin, al contrario del procedimiento del historicista que es aditivo por proporcionar la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo, el materialista histórico tiene un procedimiento constructivo, se acerca a un objeto histórico como nómada, en ella reconoce el signo de una detención mesiánica de un acaecer. En Benjamin, Walter, *Obras, Libro 1 / Volumen 2*, Abada, Madrid, 2008, p. 316.

⁴⁹ Forster, Ricardo, op. cit., p. 54.

⁵⁰ *Ibíd*, p. 67.

⁵¹ Benjamin, Walter, *Obras, Libro 1 / Volumen 2*, Abada, Madrid, 2008, p. 306.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Como señala Ricardo Forster: “El arte de la memoria supone la utilización recurrente, y a veces obsesiva, del bisturí del olvido”⁵². Podríamos decir que ese *olvido* se refiere a la imposibilidad de recuperar una totalidad, a una suspensión necesaria de una única Verdad del pasado, un olvido del absoluto, de las canonizaciones y del fundamentalismo. Un olvido imprescindible para que no *se destruya el hiato que paradójicamente hace posible el ejercicio de la rememoración*⁵³. Sólo podemos llegar a la *sombra* de lo sucedido mediante fragmentos, facetas; mediante un arte que teje narraciones e inventa realidades. Nos dice Forster que inmersos en estos *claroscuros* de la memoria, al intentar construir lo que fue desvelamos, sin quererlo, los fantasmas que invaden la fragilidad de una memoria que al fallar recuerda”⁵⁴. En este caso las imágenes del Ángel y de los Retrovisores son los *re-presentantes* de esta falla necesaria para un uso *ético* de la memoria. Ellos nos indican las complejidades propias del recordar, las imposibilidades, sus límites. Las imágenes de Benjamin y Dowek intentan, tal como una propuesta cubista⁵⁵, montar en un mismo plano espacio-temporal varias latitudes, varias dimensiones del tiempo en un mismo y único acontecimiento, poniendo enfrente de nosotros la tremenda tensión que este desafío entraña. Podríamos decir que estas imágenes pueden leerse como un intento de hacer visible y *asible* la dificultad humana que se le presenta al hombre a la hora de recordar. Los Retrovisores y el Ángel nos muestran, en el plano bidimensional⁵⁶, el despliegue de las múltiples condiciones que intervienen en el acto de hacer memoria, es por eso que decimos que, tal como indica Didi Huberman, “la imagen está sobredeterminada respecto del tiempo”⁵⁷ por una plasticidad fundamental y una mezcla de *tiempos diferenciales* que operan en ella.

Asumiendo que la imagen del pasado no es justa, inmóvil y verdadera sino *sobredeterminada*, al momento de recordar ¿Podremos aprehender esta sobredeterminación de la imagen en su complejidad? ¿Somos capaces de dar cuenta de las múltiples dimensiones que actúan en un acto de memoria? Sólo podemos reparar en la complejidad de fuerzas involucradas, pero no es posible acceder a la totalidad de la sobredeterminación, en eso consiste el uso de la memoria que proponemos. Para eso contamos con la ayuda del Ángel, que no es humano, y de los espejos retrovisores que son Otros que nos miran miran mientras ellos también miran, y nos presentan un fragmento (¿invertido?) del pasado.

Por lo cual decimos con Benjamin que “lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido”⁵⁸, sino *el proceso mismo en que su recuerdo se teje*⁵⁹, ese largo

⁵² Forster Ricardo, op. cit., pp. 53 y 54.

⁵³ *Ibíd*, p. 62.

⁵⁴ *Ibíd*, p. 54.

⁵⁵ Podría hablarse de una “temporalización del espacio”, el cuestionamiento del objeto que hacen los cubistas lleva a un cuestionamiento general del espacio a través de la sumatoria de acciones dispuestas en un mismo espacio plástico.

⁵⁶ La bidimensión propia de la pintura y el dibujo.

⁵⁷ Didi- Huberman, Georges, op. cit., p. 40. Citamos un fragmento de este libro, en donde habla claramente de la “Sobredeterminación” de la imagen respecto del tiempo: “En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira”. En: Didi-Huberman, Georges, op. cit., p. 32.

⁵⁸ Y nosotros agregamos: “O lo que alguna vez supo”.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

trabajo de Penélope que es el recordar”⁶⁰. La serie de los Retrovisores nos exponen ese proceso en una metáfora visual accesible a la mirada, nos muestran los límites ineludibles del ejercicio del recuerdo.

Representación prohibida y permitida

*“La representación no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una cosa: o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible (...) estas dos maneras de comprenderla no se superponen (...) pero es indispensable que estén juntas y una contra la otra para pensar el enredo o el arcano de la representación”*⁶¹

Jean-Luc Nancy

Nos preguntábamos anteriormente: ¿El pasado está presentado o representado en las imágenes de los espejos *retro* de Diana Dowek? ¿Qué estatus de verdad encarna la imagen que devuelve el espejo? Las respuestas las trabajaremos en este apartado. Nos seguimos interrogando: ¿Podríamos conducir el auto hacia adelante mirando al mismo tiempo los retro-visores (visores del pasado)? ¿Es la imagen fundadora original de sentido, o bien es el efecto de un significado conceptual que la antecede? ¿Tiene esencialmente la imagen una función *ilustrativa*? ¿Qué idea de representación debería asumirse al pensar en los *usos de la memoria*?

Jean-Luc Nancy, analizando la “representación prohibida” de la Shoa, dice por un lado que la representación es “la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada”, podríamos decir, desde las categorías que venimos trabajando, que aquí se está pensando a la representación como la *presentación* de esas imágenes “sobredeterminadas” por *tiempos diferenciales*. Por otro lado dice que esta definición se complementa con la idea de que la representación “es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible”. Esta última reflexión nos lleva a pensar que tal vez los espejos retrovisores actúen como estas “mediaciones formales”, mediante los cuales podemos hacer inteligible la realidad sensible del pasado que no podemos asir en su totalidad. Debido a nuestros límites para recordar, a nuestros horizontes de visibilidad, y porque tenemos enredadas a la tempestad en nuestras alas que nos tira para adelante, acudimos al espejo para volver a hacer presente aquello que se nos escapa.

Situados en esta coyuntura temporal extrapolamos el término de “representación prohibida” de Nancy para referirnos al binomio presentación-representación que muchas veces se utiliza para hablar de la imágenes del pasado. *Prohibida* en el sentido de “sorprendida” y “suspendida” delante de eso que es distinto de la *presencia inmediata del ser-puesto-ahí*, el espejo retrovisor *sorprende* y *suspende* el curso del tiempo homogéneo en el reflejo de su imagen invertida, saca a la presencia de su inmediatez y la presenta con una densidad tal que ella misma funda un nuevo sentido (o

⁵⁹ La itálica es nuestra.

⁶⁰ Benjamin, Walter, “Hacia la imagen de Proust”, *Obras, Libro II / Volumen I*, Abada, Madrid, 2007.

⁶¹ Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida. Seguido de la Shoa un soplo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007, p. 30.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

lo completa) respecto del hecho que evoca frente al sujeto⁶². Siguiendo a Nancy decimos que la propia Dictadura impone condiciones a la representación.⁶³

En el apartado anterior hablamos de que no es posible recordarlo todo y en eso consiste la “representación prohibida” que proponemos, prohibición que encarnan las imágenes del Ángel de Klee y los Retrovisores de Dowek. Benjamin dice que “articular el pasado históricamente no significa reconocerlo <<tal y como propiamente ha sido>>⁶⁴, significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de su peligro”⁶⁵. En ese relampagueo podemos recordar, en ese *instante* de peligro del recuerdo podemos acceder a la *sombra* o fragmento de un pasado que nunca volverá como presencia inmediata, de ahí el artificio y la narración para reconstruir la memoria.

¿Cómo es esa imagen de la *representación prohibida* que aparece en los espejos de Dowek? Weigel Singrid, quien estudia las *imágenes de pensamiento*⁶⁶ de Walter Benjamin, señala que la imagen es para él una “constelación de similitud inmaterial” que obtiene su forma en un tercer elemento más allá de una relación forma-contenido. Siguiendo esta reflexión, decimos que no es posible concebir a la imagen de esos cuerpos arrojados como una ilustración de un concepto previo (forma-contenido), la imagen es en sí misma un haz de fuerzas activas similares⁶⁷ que nos interrumpen, provocan, presentan e involucran. Imágenes “dialécticas en un acto suspendido”⁶⁸ que *representan* la ausencia con autonomía.

El espejo y el ángel

*“En la imagen de pensamiento benjaminiana sobre teoría de la historia es justamente el ángel- alguien que no es humano- quien se empecina en la posición de una viraje y con ello mantiene abierta la mirada también para nosotros durante algunos momentos”*⁶⁹

Weigel Singrid

La Real Academia Española define al Ángel como “mensajero”, según la tradición cristiana, como el espíritu celeste criado por Dios para su ministerio, es decir que el ángel está encomendado para transmitir su palabra sagrada. “Los ángeles aparecen como figuras de intermediación, emblemas de *pasaje*, deslizándose hacia o desde un medio que está en medio, observando los límites, habilitan una suerte de *zona franca*, un discurso de franqueza, de transparencias en una *clara vía* desde donde transmiten

⁶² Dice Nancy: “La representación no presenta algo sin exponer su valor o su sentido o, cuando menos, el valor o el sentido mínimo de estar ahí frente a un sujeto”. En Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida. Seguido de la Shoa un soplo*, Amorrortu, Buenos Aires 2007, p. 37.

⁶³ El autor habla de que La Shoa impone condiciones a la representación.

⁶⁴ Benjamin cita esta frase de Leopold von Ranke, *Historia de los pueblos latinos y germanos*, 1874

⁶⁵ Benjamin, Walter, *Obras, Libro I / Volumen 2*, Abada, Madrid, 2008, p. 307.

⁶⁶ Imágenes de pensamiento entendidas como *textos* que toman forma partiendo de esas imágenes y figuraciones en las que se realiza el pensamiento y en las que se estructura y se expresa la historia, la realidad y la experiencia. En Weigel, Singrid, op. cit.

⁶⁷ Similares porque guardan relación con la presencia dada y su escritura o pensamiento.

⁶⁸ No confundir esta “constelación de la similitud” propia de la imagen del pensamiento con la “constelación de la disimultaneidad” propia del Ángel de la historia en relación al tiempo histórico y la memoria.

⁶⁹ Weigel Singrid, op. cit., pág. 113.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

una *verdad* distinta porque no pasa por la palabra, no interrumpen el silencio y ahí se desvanecen”⁷⁰.

El espejo retrovisor por su parte también tiene la función de transmitir una imagen de *algo* que se nos escapa en su inmediatez. Ambos mediadores pretenden hacer presente algo de aquello inasible. Sin buscar forzar conceptos, haremos algunas reflexiones en torno a la cuestión que se entreteje entre estos dos *medios de comunicación*.

Mirando los cuadros de Dowek con detenimiento nos preguntamos: la idea de que el espejo se utilice para evocar al pasado, ¿no sería una función propia de la fotografía tal vez? Según Verónica Soto Carbajal⁷¹, artista visual y fotógrafa, hay un parentesco físico y metafísico entre los espejos y la fotografía analógica (y de ésta con el ojo humano que también forma a la imagen invertida). La relación física consiste en que sus sustratos están hechos con plata, es decir que en ambos casos reflejan luces sobre una superficie plateada. El sustrato argento es provocador y misterioso porque hay algo en él que hace comparecer al tiempo y a la imagen. La imagen especular debe entenderse desde lo técnico como la idea del reflejo de la luz sobre una superficie lisa, quieta, impoluta⁷² (no es posible el reflejo especular sobre una superficie rugosa). La relación metafísica radica en que tanto el espejo como la fotografía tienen una relación con el tiempo a través de la luz, porque la luz es tiempo. La artista reflexiona: “El espejo es un pedazo de tiempo contingente, mirarse al espejo es tan distinto de mirar al pasado o mirar una foto. El espejo es el ahora, es el transcurso, es la contingencia imposible de asir al alcance de la mano. Hay un misterio del otro lado del espejo. En el espejo tenemos la percepción de que la realidad está instalada adentro de ese umbral con esa inexplicable imagen duplicada, ese abismo, eso sucede allá. En cambio en la fotografía hay un pedazo del tiempo del pasado, de un tiempo que fue”.

¿Podríamos decir nosotros que Diana Dowek le otorga al espejo retrovisor las funciones de la *doble óptica temporal*: ser por un lado un recorte fotográfico de una realidad que fue y al mismo tiempo el espejo de lo que está siendo? Recordemos que el Angelus Novus también se presenta en un viraje. Pasado y presente nunca dejan de reconfigurarse⁷³ en un acto de memoria, y tanto las imágenes de Benjamin como las de Dowek nos están señalando ese camino.

⁷⁰ Block de Behar, Lisa “Una tempestad de ángeles”. En *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza editorial/Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993, pág. 252. Luego la autora, haciendo referencia a los medios de comunicación de la actualidad, dice que asistimos al mensaje de los “mensajeros secularizados”, sin alas y sin auras.

⁷¹ Verónica Soto Carbajal, Artista Visual, Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Nacida en Rancagua, Chile. Su labor artística se ha centrado en la práctica de la fotografía explorando las posibilidades expresivas de la fotografía estenopeica y la multiplicidad de puntos de vista e instantes que ésta propone en una mirada. Podríamos decir que Verónica trabaja arduamente en la problemática que existe entre el tiempo y las imágenes. <http://verosotofotografia.blogspot.com/>

⁷² Esto se relaciona con la idea de la meditación de aquellos que, meditando, deben llevar la mente a la misma quietud que la superficie del agua del lago reflejando el cielo y la montaña.

⁷³ Dice Didi-Huberman: “Ante una imagen, -tan antigua como sea-, el presente no deja jamás de reconfigurarse (...) ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse (...) dado que esta imagen sólo deviene



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

“Paisajes”. La traducción de un conflicto

Después de profundizar en algunas cuestiones técnicas y simbólicas de los espejos y ángeles podemos decir que hay un espacio *intermedio* donde las cosas ocurren, pasan y perviven, ¿será tal vez ese el espacio de la comunicación y la memoria? Los tiempos históricos y los usos de la memoria para reconstruir esos tiempos se vuelven un desafío que Diana Dowek nos pone enfrente de nosotros, ella termina asumiendo la *tarea del traductor*, quien intenta mostrar, a través de su imagen construida (un tipo de lenguaje apropiado), ese espacio intermedio en donde *colisionan y se fusionan* los tiempos. Ella ha encontrado una imagen poderosa para exponer su verdad: la serie de los Retrovisores. En esa *constelación de similitudes* la artista elige ciertos elementos para configurar un mensaje *original*, entendiendo al origen como un torbellino dinámico y presente en cada objeto histórico. Porque no hay que olvidar que “la forma de un lenguaje, aquello que hace a su especificidad, sólo puede hacerse evidente en la translación- en la *tra-ducción*- a otra lengua: recién en la diferencia entre las lenguas, en este espacio intermedio doloroso, que el traductor pretende llenar y que sólo puede poner de manifiesto en toda su profundidad, en esta diferencia entre las lenguas puede ponerse en evidencia su verdad”⁷⁴.

Finalmente podemos advertir que es en la falla de la memoria donde el pasado encuentra su verdad, ahí en donde la verdad absoluta estalla, donde la mistificaciones se desvanecen, donde las capas de tiempo-espacio se superponen y dialogan. Por eso los virajes, las torsiones, los espacios intermedios, los espejos y los ángeles. Es imprescindible abandonar aquel uso de la memoria unilateral que concibe un tiempo homogéneo, Diana Dowek se encargó de mostrarnos claramente esa *con-fusión* de espacios y tiempos a través de sus Retrovisores. Sus imágenes provocadoras nos desafían, nos recuerdan la enorme tarea de repensar una ética de la memoria que dé cuenta de las complejidades propias de una *constelación*, de la relación que guarda la imagen y el tiempo, de los *anacronismos* y los espacios intermedios de la *disimilitud*, de nuestros límites y de nuestras responsabilidades.

Tenemos una “cita secreta” con las generaciones pasadas que debemos atender, hay en la Argentina un pasado que se nos *representa*, un presente desde donde lo reconstruimos y un futuro que nos empuja hacia adelante.

pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión”. En Didi-Huberman, Georges, op. cit., p. 32.

⁷⁴ Gagnebin, Jeanne Marie, “El original y el otro”. En: AA.VV., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza editorial/Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993, p. 26.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina



Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-textos, Valencia, 2005.
- Benjamin, Walter, "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs", Discursos interrumpidos I, Taurus, Madrid, 1973.
- Benjamin, Walter, "El coleccionista", "Teoría del conocimiento, Teoría del progreso" *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005.
- Benjamin, Walter, *Obras, Libro I / Volumen 1*, Abada, Madrid, 2006.
- Benjamin, Walter, *Obras, Libro II/ Volumen 1*, Abada, Madrid, 2007.
- Benjamin, Walter, *Obras, Libro I / Volumen 2*, Abada, Madrid, 2008.
- Berger, John, "El momento del cubismo", *El sentido de la vista*, Alianza Forma, Madrid, 1997.
- Blanchot, Maurice, *El Espacio Literario*, Editorial Nacional, Madrid, 2002.
- Block de Behar, Lisa, "Una tempestad de ángeles". En: AA.VV., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza editorial/Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993.
- De Certeau, Michel, "La Historia, ciencia y ficción" en *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, Universidad Iberoamericana, México, 1995.
- Didi – Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo*, Paidós, Barcelona, 2004.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

- Didi- Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de la imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009.
- Forster, Ricardo, *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la memoria*, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Gagnebin, Jeanne Marie, "El original y el otro". En: AA.VV., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza editorial/Goethe-Institut Buenos Aires, Buenos Aires, 1993.
- Leyte, Arturo, *El arte, el terror y la muerte*, Abada Editores, Madrid, 2006.
- Link, Daniel, *Fantasmas: Imaginación y sociedad*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2009.
- Malosetti Costa, Laura, *Pampa, ciudad y suburbio*, Fundación OSDE, Buenos Aires, 2007.
- Nancy, Jean-Luc, *La representación prohibida. Seguido de la Shoa un soplo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Buenos Aires, 2003.
- Valery, Paul, *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.
- Weigel Singrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Paidós, Buenos Aires, 1999.