

Museo y sitios de memoria: una dialéctica entre el deseo de experiencia y el espectáculo¹

Florencia Agüero²

Llegamos a un sitio de memoria con el mismo deseo que nos impulsa a un museo, el deseo de una experiencia, de un acontecimiento -¿de algo real?- A diferencia de lo que sucede en el museo, dudamos que el vínculo con este espacio sea estético, quizás por ese motivo tenemos la certeza de que no será fácil; sin embargo si estamos aquí, si hemos llegado hasta el lugar que guarda la memoria del horror y del trauma social, es porque evidentemente hemos venido a buscar algo.

En palabras de Andreas Huyssen ese deseo de una experiencia en el ámbito del museo debe tomarse en serio -aún cuando sea muy difícil definir y comprender el propio término experiencia en nuestro contexto contemporáneo- puesto que es aquello que florece como síntoma de un cambio cultural, en medio de la renovación infinita del entretenimiento instantáneo, la diversificación de la estrategia de siempre lo mismo televisiva o mediática y el exhibicionismo de las cada vez más frecuentes macro o mega-exposiciones.

El museo, que fue concebido por la crítica vanguardista del siglo XX -tanto de vanguardias de izquierda como de derecha, inclusive por vanguardias fascistas como el futurismo- como un cementerio, nació en el seno de las sociedades europeas decimonónicas como morada de una dialéctica entre vida y muerte de la cultura, entre recuerdo y olvido de la historia, que llegó a encarnarse en el par colección-exposición.

Los sitios de memoria no escapan a la dialéctica que ha atravesado históricamente a los museos, cuentan con similares herramientas de trabajo que éstos y corren los mismos riesgos puesto que “No existe un espacio puro, exterior a la cultura de la mercantilización, por mucho que deseemos que exista” (Huyssen, 2007: p. 24). En este sentido nos parece fundamental recuperar los debates acerca de una de las instituciones culturales modernas por excelencia y las modificaciones que ha sufrido en el contexto de lo que algunos autores pensaron como postmodernidad, para contribuir en los debates en torno a los espacios recuperados en la lucha por mantener viva la memoria del horror de la última dictadura militar argentina.

De mausoleo a hijo predilecto de la cultura postmoderna

¹ El presente trabajo deriva de las preocupaciones sobre museos de arte abordadas en el proyecto de investigación titulado “Políticas de la imagen en la ciudad de Córdoba. Criterios historiográficos en las exposiciones de las colecciones de los museos Emilio Caraffa y Genaro Pérez entre 1990 y 2010”

² Córdoba, 1982. Es Licenciada en Pintura, egresada de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) en 2007. Desde el 2011 cuenta con una beca de CONICET para realizar estudios de postgrado en el Doctorado de Artes de la Facultad de Artes de la UNC -estos últimos relativos al proyecto mencionado en la nota anterior-. Es investigadora integrante de dos proyectos acreditados por SECyT, UNC: “La historia del arte frente a la idea de fin. Aproximaciones críticas a una ciencia de las imágenes. 2da etapa” y “Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba. Parte 3. Problemas de estilo” Se desempeña como docente en la cátedra “Las Artes Plásticas en la Historia III” de las carreras del Dpto. de Plástica, Facultad de Artes, UNC. Colabora con el proyecto de Centro de Documentación de Casa 13 en la ciudad de Córdoba.

El museo como institución paradigmática de la modernidad occidental estuvo en sus orígenes impregnado de las ideas del racionalismo ilustrado del siglo XVIII y las ideologías nacionalistas del siglo XIX. Los estados nacionales se valieron de los museos de historia, arte y ciencias naturales para construir una imagen de sí mismos plasmando los valores de la nación, el individuo y la comunidad, a través de operaciones museográficas enunciadas como universales. Debido a este carácter racionalista, nacionalista y universalizante que lo fundó, el museo fue eje de agudas críticas durante el siglo XX, tanto por parte de las vanguardias artísticas como también por el pensamiento filosófico de la Escuela de Frankfurt. En sus reflexiones sobre la cultura los filósofos de ésta última corriente otorgaron al museo un lugar donde había primado una versión inerte, estática, falta de vida de la tradición y por ese motivo no vacilaron en reconocerlo como un lugar muerto.

A comienzos del siglo XX las primeras vanguardias manifestaron su descontento con la institución cultural moderna por excelencia de dos modos complementarios: desde la discursividad de los manifiestos por un lado y dentro del museo a través de operaciones anti-artísticas –puesto que estos movimientos buscaban acortar la brecha existente entre el arte y la vida, la estética y la política la dimensión crítica de las acciones fue fundamental-.

Si tomamos como punto de referencia dos de estos movimientos de vanguardia enfrentados en sus posicionamientos políticos veremos como sin embargo coinciden respecto de sus apreciaciones por el museo, la tradición y el pasado. El manifiesto futurista³ por ejemplo exhorta: “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo” a la vez que en se alude metafóricamente a los museos como cementerios en otra de las sentencias del texto en cuestión⁴. El constructivismo ruso⁵ por su parte también manifiesta la necesidad de acabar con el museo como espacio diferenciado para el arte y la cultura, aunque la mirada temporal que acompaña este pensamiento utópico está puesta en el presente y no en el futuro -como para el movimiento futurista-:

³ Es pertinente indicar que el futurismo fue una vanguardia surgida en Italia aproximadamente hacia el año 1909 cuando Filippo Tommaso Marinetti publica en “Le Figaro” de Paris el “Manifiesto Futurista” Los artistas reunidos bajo este nombre adscribieron políticamente al fascismo, postularon la guerra como una higiene del mundo, es decir, la transformación de lo dado a través de la violencia, el autoritarismo y la muerte. Soñaban con un futuro en donde el hombre podría emanciparse mediante la tecnología y las máquinas pero al precio de la muerte de muchos, especialmente grupos que consideraban débiles y despreciables como las mujeres.

⁴ “Es desde Italia que lanzamos al mundo este nuestro manifiesto de violencia arrolladora e incendiaria con el cual fundamos hoy el futurismo porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios. Ya por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de ropavejeros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren por completo de cementerios.” (todos los fragmentos del manifiesto aquí reproducidos han sido extraídos del sitio: <http://www.upf.edu/materials/fhuma/hcu/docs/t5/art/art12.pdf>)

⁵ Movimiento artístico de vanguardia que surgió en Rusia hacia 1914, volviéndose especialmente importante después de la Revolución de Octubre. Su nombre significa arte para la construcción y fue acuñado por Kasimir Malevich en 1917 para describir despectivamente el trabajo de Aleksandr Ródchenko. En 1920 el término fue utilizado positivamente por Naum Gabo y Antoine Pevsner en el “Manifiesto Realista” donde se explican las ideas del movimiento constructivista. Los extractos aquí citados corresponden a este último texto y han sido extraídos del sitio: <http://arteydisegno.files.wordpress.com/2010/02/manifiesto-realista-1920.pdf>

“En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso [...] El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa [...] de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad. No buscamos consuelo ni en el pasado ni en el futuro [...] Dejemos el pasado a nuestras espaldas como una carroña. Dejemos el futuro a los profetas. Nosotros nos quedaremos con el hoy.”

Ambas vanguardias diametralmente opuestas en sus posicionamientos políticos compartieron la búsqueda de una renovación cultural radical en la cual el museo no parecía tener lugar. Ambas vanguardias hablaron de la utopía, del lugar que aún no existe, del rol del futuro y el presente en ese sueño pero ¿a dónde es ese lugar por fuera de la tradición y del recuerdo de lo que ha sido?

En un ensayo referido exclusivamente a la problemática del museo de arte⁶ escrito con posterioridad a los planteos y críticas que habían realizado algunas vanguardias Theodor Adorno señala que la proximidad fonética de entre museo y mausoleo no es la única relación que mantienen ambas palabras, ya que el museo es como un panteón de obras de arte. En él se da testimonio de la neutralización de la cultura dado que el espectador no mantiene una relación viva con las obras expuestas, con la tradición y la cultura sino que las obras allí conservadas “[...] más por consideraciones históricas que por necesidad actual” (Adorno, 2008: p. 159) se están muriendo. Esta frase pareciera advertirnos dos cosas, por un lado una imposible vitalidad en la experiencia que ofrece el museo en relación con la tradición y con el pasado y por otro el rol que en esa imposibilidad juega una historia cuyas consideraciones nada tienen que ver con el presente, una historia con necesidades propias, distintas de las preocupaciones sociales actuales. La historia también es algo moribundo en el contexto del museo.

Sin embargo a la vez que el filósofo realiza este agudo diagnóstico recupera y hace funcionar de manera dialéctica las apreciaciones que Paul Valéry y Marcel Proust tuvieron sobre el museo ya que “[...] representan momentos de esa verdad que es el despliegue de la contradicción” (Adorno, 2008: p. 168). El recorrido por el pensamiento de ambos escritores franceses permite reconocer la dimensión dialéctica del pensamiento adorniano respecto del museo, en donde siempre han existido tensiones referidas a la temporalidad, la historia, la memoria y el olvido, la vida y la muerte del legado⁷.

⁶ Es importante señalar que aquello que se hizo o pensó en relación con el ámbito específico del arte modificó la noción de museo en general, contaminando otras esferas del saber cultural, por este motivo hemos elegido reconstruir brevemente estas discusiones para colaborar con la argumentación que se articula en el presente trabajo.

⁷ Para una comprensión amplia del pensamiento filosófico de Th. Adorno resulta necesario apuntar que Peter Bürger (1987 y 1996), pensador alemán de una generación posterior, explica que la hermenéutica principalmente representada por Hans-Georg Gadamer-, es incapaz de cuestionar el valor de la tradición aduciendo que la única relación posible con ella es la comprensión. Desde esta perspectiva comprender es equivalente a sumergirse en un hecho de la tradición tal y como si pudiéramos recuperar el contexto de producción del mismo, el horizonte de expectativas que tenían los sujetos de la época o como si pudiéramos comprender este hecho del pasado desconociendo lo que paso después. En este sentido para H.G. Gadamer tanto la tradición como el presente desde el cual se la interpreta resultan momentos fijos o estables. P. Bürger señala cómo este sumergirse en un hecho de tradición solo puede pensarse a costa de

Por un lado P. Valéry se posiciona en contra de la institución museal ya que considera que allí sólo puede observarse un abarrotamiento de objetos en el cual cada obra pierde su carácter único para formar parte de un grupo incoherente. En este lugar es imposible deleitarse o vincularse con la cultura reflexivamente “Ni la cultura del placer ni la cultura de la razón habrían podido construir esa casa de lo inconexo: en ella se conservan unas visiones muertas” (Adorno, 2008: p. 161) El escritor francés se pregunta con ironía acerca del motivo por el cual el público asiste a un museo para adquirir cultura, disfrutar o bien para cumplir un deber y respetar una convención. En cuanto a la problemática de la temporalidad argumenta que la duración que el museo otorga a las obras de arte compite con su “aquí y ahora”, en cuanto la obra es arrancada del lugar en que funcionaba, en cuanto es aislada de la vida inmediata se ve amenazada por la cosificación y la indiferencia, por ello en el museo solo resta el luto por las obras petrificadas. Esta mirada coincide en un punto con las apreciaciones antes citadas del manifiesto constructivista que se instaban al arte a operar allí donde se desarrolla la vida misma, donde el arte todavía mantiene un nexo vital.

M. Proust por su parte compara al museo con la estación de tren –una figura de lo moderno⁸ que emerge en la vida parisina de fin de siglo XIX ofreciéndose como nuevo motivo literario y pictórico-. El escritor hace esta comparación ya que ambos espacios pertenecen al universo de lo perecedero, de lo fugaz, reenviando a un simbolismo de la muerte. Ambos espacios de “lo separado” –o podríamos pensar desde una lectura actual ambos no lugares: lugares sin marcas de localidad con una estructura similar alrededor del globo y que no han sido diseñados para permanecer en ellos sino como lugares de tránsito- se rebelan contra lo que Proust reconoce como una manía de su época: mostrar las cosas en el ambiente que las rodea en la realidad “[...] suprimiendo lo esencial, esto es, el acto de la inteligencia que las aisló de lo real” (Adorno, 2008: p. 163). Lo que ambos lugares ofrecen se encuentra fuera del curso de la realidad, fuera de contexto, fuera del fluir continuo de la vida, ofreciéndose como un paréntesis que nos invita -cual *flâneurs* o paseantes- a la deriva de sus imágenes, esas fugaces pero infinitas visiones

convertir el presente en una unidad monolítica (1987: p. 37) Th. Adorno critica esta idea de la tradición hasta un extremo que podríamos tildar de anti-tradicionalista –y en este sentido discute con la hermenéutica- basándose en una comprensión dialéctica – y por ello dinámica- de la historia donde no hay un origen cultural fijo. Esta visión dialéctica sobre la tradición y la historia fue compartida especialmente con Walter Benjamin y se contrapone a la visión que había monopolizado el ámbito museal en el contexto de escritura de este ensayo. Su visión crítica habilita pensar, como veremos más adelante, el museo como espacio de constantes luchas y no como una institución monolítica y obsoleta.

⁸ En “Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno” Simón Marchán Fiz (1986) analiza cómo algunos emergentes de la vida moderna parisina devienen motivos artísticos -entre ellos los boulevards, la muchedumbre y la estación de tren- tanto en literatura – con Charles Baudelaire como figura central- como en pintura –con los pintores impresionistas-. En ese momento inaugural de lo moderno –esto es finales del siglo XIX- los grandes temas de la tradición son abandonados por los motivos, por eso que fluye que es fugitivo y cambiante, por lo efímero que ofrece la vida en las novedosas grandes urbes. Al menos en materia pictórica este cambio implica que ya no se buscará la trascendencia de los temas históricos sino que el motivo deviene excusa para hacer brotar la pintura, es decir, para el juego propio con los materiales artísticos, para el esteticismo que será condición previa de la crítica vanguardista.

que provocan conexiones con nuestra historia personal, con nuestra memoria y que exhortan a la memoria involuntaria⁹.

Respecto de la pervivencia de las obras que el museo propicia, M. Proust se muestra más optimista que P. Valéry en tanto que para él todo intento por hacer pervivir algo del pasado se hace al precio de una muerte y eso provoca inevitablemente el cuestionamiento acerca del sentido de esta acción, ¿para qué guardar algo al costo de que no viva más en el fluir continuo e indiferenciado de la existencia? Este destacado poeta de la memoria está convencido de que la temporalidad actúa en el interior de las obras como un proceso de erosión y que aún aquello que parece eterno contiene los motivos de su destrucción. La capacidad de erosionarse es lo común al mundo de las cosas y los humanos, esa fisonomía de la decadencia -la fisonomía de su segunda vida en el museo- esa lenta agonía que los objetos expuestos nos devuelven en espejo no hace más que mostrarnos nuestro propio carácter efímero –inclusive más efímero que los objetos que apreciamos en el museo que muchas veces han sobrevivido por siglos o milenios-. Para M. Proust la muerte de las obras en el museo las despierta para la vida, mediante la pérdida del orden de lo vivo en que las obras han funcionado, su verdadera espontaneidad ha de quedar libre, lo único en ellas, “ [...] aquello en que las grandes obras de la cultura son más que simplemente cultura” (Adorno, 2008: p. 167).

El museo no solo sobrevivió las críticas modernistas más agudas sino que hacia la década de 1980 en los países centrales, momento de la recuperación del sistema democrático de gobierno en nuestro país, la lucha moderna contra el museo como ícono de lo mortuorio, conservador y elitista abrió paso a su puesta en escena espectacular y la era del “museo como medio masivo” (Huysen, 2007). “La obsolescencia programada de la sociedad de consumo halló su contrapunto en una museomanía implacable” (Huysen, 2007: p. 42), el mundo occidental vio florecer más museos que nunca y el museo se convirtió de ese modo en el hijo predilecto de la cultura postmoderna. No solo la afluencia de público que visitaba estos espacios consagrados al recuerdo del pasado era mayor sino que contrariamente a la posición vanguardista algunas prácticas estéticas de estas décadas lo tomaron como modelo digno de imitación.

La hipótesis fundamental del trabajo de A. Huysen es que en la era posmoderna el museo no se restablece como autoridad cultural tradicional bajo la forma de medio masivo sino que la transformación operada sobre la institución lo reintegra en la vida cultural como un espacio de límites difusos, abiertos, en el cual ni sus muros proporcionan una barrera contra el mundo exterior. Bajo su perspectiva lo que fue leído por distintos intelectuales como un fracaso de la vanguardia -el ingreso de las estrategias anti-artísticas como prácticas museables- podría haber provocado un efecto democratizador de la institución.

⁹ *Flâneur* al igual que *memoria involuntaria* son conceptos complejos desarrollados por W. Benjamin en algunos de sus escritos sobre Ch. Baudelaire y M. Proust, que no abordaremos en profundidad en el presente trabajo. Sin embargo resultan afines a la argumentación expuesta y por ese motivo quedan sugeridos como posibles vías de posteriores indagaciones. En una definición rápida -y en este sentido un tanto superficial pero que aspira a colaborar con la lectura- podríamos decir de la memoria involuntaria que es una rememoración espontánea donde el olvido juega un rol tan fundamental como el recuerdo, puesto que algo que ha permanecido olvidado –o quizás algo que no ha constituido siquiera una vivencia concreta- se activa repentinamente en la confrontación con una materialidad –un aroma- por ejemplo.

La espectacularización del museo trajo consigo una modificación profunda de las estrategias museográficas ya que la tradicional dicotomía entre exposición permanente de la colección y exposición temporal se vio alterada. El museo como medio masivo enfrenta la colección a continuas – y hasta vertiginosas podríamos decir- reconfiguraciones expositivas, exposiciones que se dan en el interior del recinto o bien que gozan de la maleabilidad necesaria para viajar hacia espacios distantes. Una movilidad inédita de la colección que genera toda una serie de documentación - catálogos, videos, registros de diversos tipos- que constituyen una especie de exposición permanente capaz de circular por espacios aún más diversos de los que circulan las obras. De este modo el espectador puede “visitar la exposición” incluso desde su casa.¹⁰ En este sentido la exposición que en el orden simbólico moderno era el lugar para posibles resurrecciones de la bóveda de tradiciones adquiere una renovada espectacularidad. Las exposiciones se vuelven una promesa de “[...] experiencias enfáticas, iluminaciones instantáneas, acontecimientos estelares” (Huysen, 2007: p. 43) para los espectadores ávidos de ello. Esta espectacularidad sitúa a las exposiciones en lugares complejos como en el caso de Alemania en donde funcionaron como escaparates para “sanear” la imagen de una nación (Huysen, 2007).

A nivel local, en la ciudad de Córdoba, asistimos a una renovada atención sobre los museos desde el año 2007 cuando se proyectó la “Media Legua de Oro Cultural”. En este contexto se llevaron adelante una serie de refacciones edilicias muy costosas a cargo del estado provincial para modificar el Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, restaurar el Palacio Ferreyra¹¹ y transformarlo también en Museo de Bellas Artes y de ese modo relacionarlos visual -y semánticamente- con el Paseo del Buen Pastor en un “obligado” circuito cultural¹². También se refaccionó el Museo de Ciencias Naturales próximo al Museo Caraffa y se inauguró en las inmediaciones del Parque Sarmiento durante el año 2011 –como corolario de la gestión de Juan Schiaretti- “el faro”, una

¹⁰ Actualmente se pueden visitar lugares distantes lugares del mundo respecto del sitio en que nos encontramos e inclusive “pasear” por el interior de sus museos, de manera enteramente virtual a través de aplicaciones como “Google Earth”. También existen aplicaciones como “Google Art Project” donde se “exponen” de manera permanente obras de diversos patrimonios artísticos en galerías de imágenes creadas por sus usuarios particulares. El año pasado la marca Intel ha creado una aplicación que consiste en un museo de los contenidos que cada usuario frecuenta en Facebook titulado “The Museum of Me”.

¹¹ Casona de una familia de la alta burguesía cordobesa construida en 1916 y expropiada por el gobierno de la provincia durante la última década.

¹² En la página web oficial del gobierno de la provincia de Córdoba se define el proyecto como “Un corredor cultural que concentra el arte y el patrimonio de nuestra ciudad. La Media Legua de Oro Cultural es un recorrido que abarca cerca de 2.500 metros entre la histórica Plaza San Martín y el recoleto barrio de Nueva Córdoba, descansando sobre el majestuoso Parque Sarmiento diseñado hace más de un siglo por el arquitecto Charles Thays. Allí se encuentran los centros destinados al quehacer cultural más importantes de la Provincia, conformando un distrito cultural de gran diversidad y elegancia al estilo de las grandes capitales del mundo [...] Sube por la avenida Hipólito Yrigoyen para llegar al Paseo del Buen Pastor, donde la historia convive con la cultura urbana en un ambiente de aguas danzantes, galerías de arte, capilla restaurada abierta al público, restaurantes y tiendas comerciales. El itinerario nos lleva naturalmente al nuevo Museo Superior de Bellas Artes, emplazado en el Palacio Ferreyra, recuperado para albergar la centenaria colección provincial de artes plásticas, que incluye obras de Fernando Fader, Antonio Pedone, José Malanca y Emilio Petorutti. A pocos metros de allí, en la entrada al Parque Sarmiento, el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa se convierte en un escenario privilegiado del arte contemporáneo. Y a sólo unas cuadras por la calle Poeta Lugones, un nuevo Museo Provincial de Ciencias Naturales se abre como espiral para viajar a los orígenes del universo”.

escultura de gran escala que en palabras del ex gobernador es una suerte de “obelisco cordobés” que permitiría a los cordobeses identificarse como la ciudad que siempre “iluminó la Argentina”¹³.

Desde ese momento las exposiciones llevadas adelante en estos espacios estatales cobraron renovada visibilidad y espectacularidad tanto en la cantidad y variedad de exposiciones que se hacían simultáneamente, la cantidad de obras que fue necesario movilizar para tales fines y la multitudinaria asistencia de público a los actos de inauguración caracterizados por *vernissages*¹⁴ con shows musicales en vivo entre otras “atracciones”.

En este contexto de espectacularidad y exhibicionismo, de ostentación del poder a través de la renovación de fachadas, que permiten articular políticas de la visibilidad y de la imagen de una ciudad a través de la “atención” sobre sus espacios culturales, es fundamental denunciar –una vez más entre tantas otras voces de denuncia- que la fuerte impronta modernista del discurso del gobierno que lleva más de diez años en la provincia de Córdoba, asentado fundamentalmente en la idea de progreso nada tiene que ver con una política de la memoria¹⁵. Lo que actualmente es el Paseo del Buen Pastor sufrió un proceso de borramiento de su historia como cárcel de mujeres –donde a la vez estuvieron detenidas un grupo de mujeres que luego conformarían la lista de desaparecidos durante la dictadura de 1976¹⁶- para inscribirse en la vida de los cordobeses como un paseo comercial y de entretenimientos. Con escasísimos señalamientos referidos a la historia del espacio –que en todo caso han sido fruto de las incansables luchas de organizaciones de derechos humanos- su aspecto actual invita al olvido absoluto.

Museos y sitios de memoria, una misma dialéctica en juego

Como dijimos al comienzo del trabajo no podemos dejar de advertir las coincidencias entre museos y sitios de memoria, especialmente si consideramos que el tipo de experiencia que ambos lugares ofrecen apela a la memoria individual y colectiva. Ambos espacios, destinados socialmente a recordar el pasado son una suerte de túneles del tiempo en el entramado urbano, son espacios que nos enfrentan a un tiempo-otro respecto de la vida cotidiana.

Sin embargo los sitios de memoria en Argentina no están consagrados al recuerdo en el mismo sentido que los museos, son sitios para el recuerdo del trauma. Esta asociación

¹³ “Es una torre de 102 metros con iluminación computarizada. Forma parte del Centro de Interpretación y el Archivo Histórico, que están en construcción. Schiaretto dijo a Cadena 3: “Será un ícono, como el Obelisco” (Información extraída del sitio web de “cadena 3” con fecha 03/06/2011)

¹⁴ Celebraciones que habitualmente se organizan para inauguraciones de exposiciones de arte donde se ofrece, entre otras cosas, un aperitivo a los visitantes.

¹⁵ La forma de comprender la memoria propia de la gestión política de la última década en la provincia de Córdoba ha quedado asentada en múltiples polémicas invisibilizadas, por ejemplo las discusiones relativas al nombre que llevaría el nuevo Museo de Bellas Artes “Evita-Palacio Ferreyra” Para ampliar la mirada sobre la expropiación del Palacio Ferreyra y su devenir Museo de Bellas Artes se sugiere consultar la tesis de licenciatura “Performance y políticas culturales en la inauguración del Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra” de Lucía Tamangini (2010).

¹⁶ Parte de esta memoria ha sido activada en el largometraje documental titulado “Buen Pastor, una fuga de mujeres” dirigido por Matías Herrera Córdoba y Lucía Torres y producido por “Cine El Calefón”.

entre nuevos discursos de la memoria y el trauma social tiene que ver con la búsqueda de historiografías alternativas y revisionistas que reivindicaran tradiciones olvidadas en un proceso creciente de descolonización que se inició en la década de 1960; y fundamentalmente con los profundos debates acerca del Holocausto suscitados en la década de 1980 en los países centrales del mundo occidental, a través de los cuales éste devino *tropos* del genocidio, es decir, un cristal a través del cual mirar otros procesos similares alrededor del globo (Huyssen, 2007).

En este sentido la hipótesis que proponemos es que el motivo de la resistencia en llamar museos a los sitios de memoria en Argentina no está vinculado a que se conciban los museos como lugares estáticos o muertos, puesto que como vimos, esa apreciación es parte de la crítica modernista y en algún punto es incompleta. Justamente el hecho de que los museos han sido siempre espacios vinculados directamente con decisiones políticas y que por ello se constituyen aparatos del estado, ha implicado que el museo vanaglorie la historia oficial, la Historia con mayúscula, la historia de los vencedores, de los estados nación triunfantes. Es lógico que los sitios de memoria que aspiran a recordar el trauma, que en el caso argentino se trata de un trauma muy reciente en la historia, busquen despegarse semánticamente de la función legitimadora del museo – puesto que son sitios que aspiran a recordar la historia de aquello “vencido” en palabras de W. Benjamin durante el último proceso dictatorial, lo que durante dos décadas quedó silenciado a pesar de las inagotables batallas civiles para mantener abierta la herida, los sitios que recuerdan el lado más sombrío de nuestro estado nacional-.

Pero no debe descuidarse, especialmente en una coyuntura política a nivel nacional favorable a la lucha por la recuperación de los espacios que funcionaron como aparatos del estado del horror, que -al igual que los museos y los monumentos- los sitios de memoria son en un mismo movimiento recuerdo y olvido. El sólo hecho de mostrar algo ofreciéndolo para su recuerdo deja siempre algo fuera en ese acto, la célebre frase de W. Benjamin sigue alertándonos al respecto: “No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie” (Benjamin, 2010: p. 63). Ante la imposibilidad de garantizar que el sitio de memoria no opere de modo legitimador respecto de un sentido unívoco de la historia, es decir como aparato del estado, a través de la diferencia semántica de su nombre, una de las estrategias que se ofrece como resistencia a la cosificación de los sentidos operada históricamente en los museos podría ser permanecer atentos acerca de aquello que queda fuera, qué se escapa, en los contenidos y construcciones que se ofrecen al público.

Por otra parte la versión postmoderna del museo sitúa a las exposiciones como promesas de experiencias intensas, de *shocks*¹⁷, esto es, experiencias fuertes pero

¹⁷ Uno de los autores que ha referido al efecto de shock en un contexto “expositivo”, museográfico o institucional es P. Burger en su “Teoría de la vanguardia” (1987). En ese texto el autor considera que el shock en los receptores deviene “[...] el principio supremo de la intención artística” (1987, p. 56) de los movimientos de vanguardia. Como habíamos referido anteriormente en relación con el futurismo y el constructivismo ruso esta posición crítica asumida por las vanguardias respecto de la modernidad en su conjunto como tradición habría implicado posiciones muchas veces polarizadas y no dialécticas respecto de la historia. La búsqueda de un nexo inmediato entre el arte y la vida apelaba a estrategias artísticas –o anti-artísticas como referimos anteriormente, pero desarrolladas en el seno de la institución arte para cuestionarla- que provocaban una reacción fuerte, intensa del público a la vez que pasajera y

transitorias. La transformación de mausoleo a hijo predilecto de la cultura postmoderna se da en el seno de un proceso de mediatización de la vida cotidiana que ya no permite discernir claramente la especificidad del museo puesto que nuestra vida toda se está “museizando” según A. Huyssen “[...] una sensibilidad museística parece estar ocupando porciones cada vez mayores de la cultura y la experiencia cotidianas” (2007: p. 43). Los medios tecnológicos permiten documentar y almacenar cada vez mayor cantidad de información convirtiendo nuestra realidad circundante en un museo a cada segundo, todo se convierte en pasado rápidamente. En este sentido todo se transforma en simulacro, en espectáculo, en meta realidad vertiginosamente y la museización pareciera ser directamente proporcional con la pulverización del presente y de la realidad. (Huyssen, 2007)

Esta coyuntura afecta de igual modo a museos y sitios de memoria aunque a éstos últimos quizás de un modo más dramático puesto que la mediatización ilimitada pareciera haber anestesiado nuestra mirada respecto de las imágenes del sufrimiento a la vez que la mentalidad del zapping –predominante en las nuevas redes sociales on-line- permite “cambiar de canal” cada vez que algo nos devuelve un sufrimiento. Entonces ¿cuál es la particularidad de la experiencia que los sitios de memoria pueden ofrecer en un contexto caracterizado por la creciente “museización” de la vida? Museización comprendida como esta ilusión de poder recordarlo todo a través de los medios tecnológicos que es a la vez una amnesia generalizada –y necesaria en medio de la profusión de información que copa nuestra existencia-. Amnesia provocada a la vez por este descansar en las capacidades de las máquinas que adelgazan nuestras propias operaciones de selección respecto de lo que se desea recordar –este deseo no necesariamente está asociado a recuerdos felices, recordar lo sufriente también puede constituirse objeto de nuestro deseo- colocando todo en un mismo plano de jerarquías – todo objeto, situación, experiencia deviene motivo fotográfico por ejemplo-.

¿Cuáles podrían ser entonces estrategias a poner en juego para lograr la especificidad de una propuesta que busca recordar algo traumático, separándose de lo que ofrece el mundo del espectáculo pero a la vez integrando los momentos que permiten hablar un idioma común con el público “museizado”?

Frente a la creciente “virtualidad” que impera en la “museización” de la vida una estrategia que los sitios de memoria podrían explorar tiene que ver con permanecer en la objetualidad y materialidad de lo exhibido.

Esta estrategia heredada del museo -puesto que originariamente para que hubiera un museo debía haber antes una colección- apela a la fascinación que provocan los objetos museables. En palabras de A. Huyssen y en relación con su lectura del panorama cultural de las décadas de 1980 y 1990 en Europa:

“No es una coincidencia que *la obra de arte* [la itálica es nuestra e indica comillas en texto original] haya retornado en esta época de reproducción, diseminación y simulación ilimitadas. El deseo de historia, de la obra de arte original, del objeto museable auténtico, es paralelo en mi opinión al deseo de

“anestesiante” en un punto. El autor vincula en un pasaje de su texto el efecto de shock en la recepción con estrategias tales como el “extrañamiento” de los formalistas rusos, por ejemplo.

lo real, en un tiempo en que la realidad se nos escapa más que nunca.” (2007: p. 271)

Así la renovada necesidad de una “obra de arte” –categoría fuertemente criticada por las vanguardias- en los artistas que el autor toma como referentes de su estudio, da cuenta de un deseo cultural mayor, el del anclaje en un vínculo con la historia y con lo real como nuevos modos de “utopía” distintos de aquellos de la vanguardia de comienzos del siglo XX.

Consideramos que “ir a contrapelo” de las estrategias pensadas por las vanguardias como formas de cuestionar la tradición podría constituirse un camino para distanciarse de la recepción del shock –que por su parte se encuentra ampliamente difundida en la industria cultural y en los discursos hegemónicos sobre el horror en los medios masivos de comunicación- manifestando la voluntad de los sitios de memoria por establecer un vínculo a largo plazo con el público. Propiciar la permanencia del público en el lugar –tanto en el tiempo de una única visita, a la vez que en la repetición de las visitas- es algo fundamental en los procesos de activación de una memoria, puesto que es solo en la manipulación de las temporalidades donde la memoria puede emerger y ejercitarse individual y colectivamente.

Referencia bibliográfica

Adorno, Theodor W. 2008 (1977) "Museo Valéry Proust" Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz *Crítica de la cultura y la sociedad I. Prismas sin imagen directriz. Obra completa, 10/1* (Madrid: Akal).

Benjamin, Walter 2010 (1968) "Tesis de filosofía de la historia" en *Ensayos escogidos* (Buenos Aires: El cuenco de plata).

Bürger, Peter 1987 (1974) *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península).

Bürger, Peter 1996 (1983) *Crítica de la estética idealista* (Madrid: La balsa de la medusa).

Huyssen, Andreas 2007 (2001) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (México: Fondo de Cultura Económica) 1ra reimpresión.

Marchán Fiz, Simón (1986) *Contaminaciones Figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno* (Madrid: Alianza).

Tamagnini, Lucía (2010) *Performance y políticas culturales en la inauguración del Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra*. Tesis de Licenciatura en Historia, Escuela de Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (in dita).