

## Los dilemas de la representación en los sitios de memoria

Mónica Mercado<sup>1</sup>

Sólo una historia merece ser escrita: una  
que siempre mire desde el lado de las -  
víctimas

Max Horkheimer

### Introducción

Memoria y representación han constituido, a partir del auge de los discursos de la memoria y su correlativa problematización de las memorias locales un par conceptual en permanente tensión. Andreas Huyssen<sup>2</sup> (2002), en sus reflexiones sobre el vínculo entre cultura y memoria se refiere a la “globalización del discurso del Holocausto” y la asunción de éste como un tropos universal que permite que su memoria se aplique como metáfora de otras historias traumáticas, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original.

Al enfocar el problema de la memoria en el atravesamiento global/ local el autor destaca la importancia de situar la memoria del holocausto en nuevas constelaciones de sentido que atiendan a las historias específicas de las naciones y estados comprometidos en la construcción de sistemas políticos democráticos. En el contexto actual de la cultura, dominado por un sistema comunicacional globalizado, se hace necesario que los debates sobre las memorias locales tengan presente en que medida el Holocausto devenido en un discurso de alcance universal no obstruya las prácticas y las luchas por la(s) memoria(s) local(es). En tal sentido, consideramos pertinente volver sobre el tema de la representación,<sup>3</sup> con el propósito de situar sus alcances y posibilidades en el contexto de nuestra propia historia. Aunque somos conscientes que las preguntas referidas a ¿cómo representar?, a ¿qué estrategias son posibles en el campo de la representación artística?, cuando se trata de la muerte en situaciones de violencia política, y cuando estas muertes tienen los atributos del horror y la barbarie, no tienen una respuesta fácil ni sencilla pero si habilitan la emergencia de un campo de problemas que de ningún modo debemos obviar.

---

<sup>1</sup> Profesora de Historia del arte moderno en la Facultad de artes UNC. Investigadora con proyecto radicado en CIFYH- UNC y Doctoranda en Semiótica en el CEA de la misma universidad.

<sup>2</sup> Para un desarrollo completo del tema cf. Andreas Huyssen (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México Fondo de Cultura Económica

<sup>3</sup> En esta oportunidad continúo reflexionando sobre un análisis que realicé en otro texto sobre la posibilidad de representar “lo irrepresentable”. En aquella ocasión me referí a la representación en las artes visuales tomando como caso la muestra “Identidad”, instalación expuesta en el Centro Cultural Recoleta cuya estrategia artística consistía en convocar a la mirada y a la individuación a través de un juego de fotos y espejos. (Mercado, 2005)

En la discusión teórica sobre el arte y la cultura, la sentencia de Adorno según la cual, “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”, debe ser tomado con la necesaria precaución que impone el análisis crítico del fenómeno de la cultura, cuestión por otra parte, abordada a través de un variado repertorio de temas por el mismo filósofo. No obstante, el propósito de esta comunicación excede el análisis acerca del sentido de lo expresado por Adorno<sup>4</sup> con respecto a las posibilidades de la vivencia cultural en Occidente, particularmente en Alemania, después del exterminio de millones de seres humanos por parte del nazismo. En este sentido sólo merodearemos la cuestión en referencia a la problemática a la que se enfrentan los museos/sitios de memoria al momento de representar o no las memorias del pasado dictatorial.

Y si consideramos, siguiendo a Huyssen, que la irrepresentabilidad del horror sólo conduce al silencio y la inacción comunicativa, entonces el debate sobre los “sitios de memoria” se vuelve significativo en cuanto aparecen como la materialización de una lucha por conferir nuevos sentidos a un pasado que no cesa de reconfigurarse

### **Modernidad: sujeto y representación**

En 1966 Foucault escribe *Las palabras y las cosas*, texto que inicia citando a Borges, (“El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras inquisiciones*) que a su vez cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) que se agitan como locos, j) renas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas. Asombrosa taxonomía, dice Foucault, capaz de mostrarnos en la imposibilidad de pensar esto, el límite de nuestro pensamiento.

Este ingreso irónico nos sugiere que esa enciclopedia china aparece ante nuestra mirada dotada de una arbitrariedad excepcional, es decir que utiliza criterios clasificatorios con los cuales nosotros no acordaríamos, puesto que no analizamos el mundo de esa manera. El siguiente paso es alentar la sospecha de que la cultura occidental también organiza el mundo de manera arbitraria. Sin embargo, en uno y otro caso, se comparte que el mundo es innumerable y por lo tanto hay que instalar determinado tipo de orden dentro de un universo que es caótico. Existe una presunción, por parte de Foucault, que entre el orden de lo real y el orden de lo clasificatorio, es decir lo simbólico, hay un hiato, no hay una correspondencia término a término, puesto que hay más cosas que palabras. Y sin embargo las sociedades clasifican; sobre qué criterios lo hacen es la pregunta de la cual parte el filósofo.

---

<sup>4</sup> Para un análisis de la prescripción de Adorno y las dificultades con la que se enfrentaron los escritores de la posguerra en el contexto de la representación “después de Auschwitz” véase José A. Fernández López, “En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe” en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>

Foucault tematizará la constitución de los discursos sobre el lenguaje, los seres vivos y la economía correspondientes a tres épocas diferentes: Renacimiento, Edad Clásica y Modernidad. Los cortes que establecen los períodos corresponden a ciertas reglas, que son definidos como redes teóricas, el modo de interacción de estas reglas produce nuevas configuraciones del saber, que denomina *episteme*. Éstas organizan las prácticas discursivas que dan lugar a la existencia de figuras epistemológicas y de las ciencias.

Con el objetivo de demostrar que antes del surgimiento de la modernidad, en la época clásica el sujeto no existía, Foucault narra un cuadro “Las meninas” de Velázquez, pintor español del siglo XVII, quien pinta a la pareja real formada por Felipe IV y su esposa Mariana, aunque la pareja real no aparecerá en el cuadro.

“El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no haya dado aún la primera pincelada. (...) Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen. (Foucault, 1993:13)

La figura que el pintor representa no podremos verla ya que el lienzo está vuelto del revés, “El pintor sólo dirige su mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en lugar de su objeto. Nosotros, los espectadores, somos una añadidura” (Ibid, p.14) que ocupamos imaginariamente ese mismo espacio donde posa la pareja real, no podemos ver lo que el pintor despliega sobre la tela. Y habrá de desplegarlo en ese triangulo virtual que impone la mirada soberana del pintor, “que define en su recorrido este cuadro de un cuadro: en la cima –único punto visible – los ojos del artista; en la base, a un lado, el sitio invisible del modelo, y del otro, la figura probablemente esbozada sobre la tela vuelta” (Ibid, p15). Lo que vemos es lo que los soberanos ven, vemos el objeto pero no el sujeto de la representación puesto que en la Época Clásica este sujeto aún no habita la representación. Sin embargo, el espacio en el que Velázquez se pinta a sí mismo en el acto de pintar a los soberanos es un espacio de representación que el siglo XVII heredará del Quattrocento.<sup>5</sup> Los artistas del Renacimiento concibieron un modo de representación del espacio que modeló formas de ver durante cuatro siglos. El mundo es representado desde el ojo que ve del individuo. Concibe al espacio como un teatro del mundo y lo que ahí sucede se presenta como verídico. Un espacio tal, tributario de un dispositivo óptico, inaugurado por el teatro griego, será el escenario privilegiado para todas las representaciones posibles del sujeto moderno.

La representación durante los siglos de la modernidad se convierte en el dispositivo único que engloba tanto el discurso como la imagen, tanto el poder como el teatro, tanto la muerte como la vida. Desde la traducción de la Biblia hasta las tumbas pasando por los retratos de los reyes, se evalúa la representación, entre opacidad y transparencia, entre pérdida y salvación.

---

<sup>5</sup> Para un desarrollo de la invención del sistema euclideano de representación del espacio, véase Pierre Francastel *Pintura y sociedad*. Bs. As. Emecé

## **Modernidad y museo**

La necesidad de espacios para resguardar la memoria frente a lo que el proceso de modernidad disuelve y transforma derivó en la creación de museos, éstos surgieron como la institución privilegiada en la tarea de coleccionar y preservar, aquello que el impulso transformador de la modernización destruye. Aunque, dentro de la lógica dialéctica de la modernidad, no sólo cumple la función de atesorar el pasado, sino también la de imaginar nuevas identidades para aquellas sociedades en proceso de transformación, que sufrieron importantes cambios en la ciudad y su cultura.

Los sitios de memoria aunque, en muchos casos se resistan a ser llamados museos, comparten con éstos preocupaciones que han atravesado la institución museal desde sus mismos inicios en el siglo XVIII. El museo, ligado al descubrimiento de la historia en su sentido enfático, ha surgido como un espacio de pugnas y luchas por la representación y la hegemonía del sentido. Museo e Historia se incluyen mutuamente como un efecto directo de la modernización, caracterizada ésta por la desorganización constante de ritmos temporales y espaciales, y una de las misiones del modernismo, incluida la cultura del museo, es producir nuevos sentidos para un mundo de lo efímero y la fragmentación. Dado el carácter arrasador del proceso de modernización el museo no sólo ha tenido que vérselas con el pasado sino también imaginar nuevas identidades para un mundo en permanente cambio.

El museo de bellas artes surge en el continente europeo como producto de una ruptura conceptual articulada en el paso del coleccionismo privado al desarrollo de un proyecto público con eje en la educación estética. La “galería” privada de los siglos XVI y XVII, sólo ofrecía obras que eran elegidas de acuerdo con los principios estéticos de una clase representada por el gusto del coleccionista. En Francia la corte será para las cuestiones del gusto un foro inapelable y será el estado absolutista quien organice la producción artística además asumir la función de sancionar reglas artísticas a través de la academia.

A partir de 1737 las exposiciones del Salón organizadas por la Academia de Pintura comenzarán a adquirir un carácter periódico, la afluencia de personas de diferente extracción social reunidas en un ámbito reservado a los miembros nobles de la sociedad va a generar un vínculo entre la vida pública de la comunidad y el arte, marcadamente diferente al existente en períodos anteriores.

El Salón no sólo fue un espectáculo visual para los parisinos sino también el lugar donde se conformará el nuevo espacio público de la pintura francesa. Las disputas, entre académicos y críticos, cortesanos y burgueses, por cuales debían ser las pinturas aceptadas por el Salón constituyeron una suerte de laboratorio de los ideales del liberalismo político.

Thomás Crow (1989) reconstruye la historia de esta polémica centrada en la pugna sobre representación, lenguajes, símbolos y sobre quien tenía derecho a usarlos.

## **Museo y construcción de memoria(s)**

La preocupación por la memoria, en sociedades que han sufrido hechos traumáticos, conduce al debate sobre los posibles "...vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas, libros de historia, etc". (Jelín, 2000:10) y los modos en que se tornan significativos en cuanto aparecen como la materialización de una lucha por los sentidos otorgados al pasado no resuelto y en constante resignificación de los acontecimientos. A diferencia de las fechas, que suelen tener significados más generalizados en la esfera pública, los lugares de conmemoración al ser marcas en el espacio<sup>6</sup>, con una materialidad que les otorga tanto fuerza semántica como condensación metafórica referida a los hechos que allí ocurrieron, se presentan como más plausibles de ser objeto de silenciamiento de la memoria.

La discusión acerca de los museos se vincula al tema de la memoria y a la vez la excede. El museo, institución fundamentalmente dialéctica desde sus mismos inicios tendrá a su cargo en el contexto de la modernidad occidental la tarea de definir las identidades de las sociedades inscriptas en el proyecto modernizador, al mismo tiempo, el museo será el blanco privilegiado por modernistas y vanguardistas que ven en él irremediables síntomas de cosificación cultural y muerte.<sup>7</sup> Y es este sentido, inscripto en una teoría del arte y la cultura modernista que se actualiza en el debate acerca de la pertinencia de los museos y memoriales en la tarea de construcción de la memoria. Ambos han tenido un lugar preponderante en las ideologías nacionalistas del siglo XIX.

Al construir una imagen de sí mismos, los Estados-Nación se valieron de monumentos y museos de historia, arte y ciencias naturales para plasmar los valores de la nación, el individuo y la comunidad. Tanto en los países metropolitanos como en los periféricos la puesta en práctica del museo implicó la aceptación de operaciones museográficas consideradas universales. De una noción universal del museo y sus adaptaciones particulares referida a los modos de plasmar las historias nacionales con sus héroes y sus propios mitos fundacionales, surge una tensión equivalente a la que hoy atraviesan los museos de memoria entre el Holocausto como tropos universal de la catástrofe y las memorias particulares.

En Argentina la creación de museos se inscribe en el entrecruzamiento entre el proyecto modernizador ligado a la expansión económica y la aspiración modernista de los sectores "cultos" de la sociedad. A través de la acción del Estado, serán concebidos como uno de los instrumentos que harán visible el proceso modernizador, cuya función será

---

<sup>6</sup> Diferenciamos entre lugar y espacio siguiendo a Michel de Certeau (1996) quien concibe el lugar como un orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia, el espacio es un lugar definido por prácticas. Un lugar a diferencia del espacio implica una indicación de estabilidad topográfica, el espacio se define por el conjunto de movimientos y acciones que ahí suceden. El espacio sería entonces un "lugar practicado". Desde esta perspectiva, "museo de memoria" o "sitio de memoria", serían lugares en los que determinadas prácticas los constituyen en espacios de significación.

<sup>7</sup>Theodor Adorno en "Valéry Proust Museum" ha sugerido que las palabras museo y mausoleo están conectadas por algo más que la asociación fonética y en tal sentido concibe a los museos de arte como sepulcros familiares de las obras que alberga.

otorgarle visibilidad al patrimonio, que además deberá formarlo y conservarlo a los fines de reflejar la cultura. La eficacia del museo en la construcción de la identidad de los ciudadanos consistirá en transmitir una cultura en la que todos se sientan representados.

En virtud de esta aspiración los museos al igual que los monumentos son acusados de exhibir su propio gesto hacia el pasado convirtiéndose en puras marcas o señales en vez de mantener viva la memoria. En el curso del siglo XX museos y monumentos han travesado radicales transformaciones, particularmente los monumentos, al situarse en la intersección entre arte público y memoria política, han reflejado las crisis de representación tanto políticas como estéticas. Artistas e historiadores han unido sus voces, sugiriendo que el arte y la arquitectura moderna no pueden aliarse con lo que consideran herramientas eficaces de regímenes totalitarios. También se ha señalado que producen un desplazamiento de la memoria pública, sustituyendo el trabajo de la memoria realizado por una sociedad con su propia forma material. Como señala James Young una vez que la memoria se materializa en una forma monumental, en alguna medida ella nos libera de la obligación de recordar. “(...) los monumentos han aspirado siempre a proporcionar un locus naturalizador para la memoria, un sitio en el cual las victorias y mártires de un Estado, sus ideales y mitos fundacionales, sean presentados tan naturalmente verdaderos como el terreno en el que se encuentran” (Young, 2000:82)

En nuestro país son los hombres de la generación del ochenta quienes en su empresa civilizatoria construirán monumentos, museos y relatos que representaran los valores de la nación, para lo cual fijarán límites que marquen tanto las exclusiones como las codificaciones positivas.

### **Dilemas de la memoria**

El Holocausto fue una larga noche cubierta de niebla, millones de seres humanos perdido en la noche y en la niebla, cámaras de gas cuya función fue el exterminio absoluto, exterminio de los cuerpos, de los nombres, cámaras capaces de borrar la memoria de un pueblo sin dejar huella.

Tres décadas después a miles de km se repite en otro país, en un país que es el nuestro se repite esa empresa de borramiento de los nombres, de exterminio de los cuerpos, también en medio de la noche pero esta vez no hubo cámaras de gas, hubo aviones vuelos llamados de la muerte que arrojaron sobre el río de la plata cuerpos jóvenes, cuerpos militantes cuerpos que serían expropiados de toda humanidad. Esos vuelos formaron parte de un plan concebido para el ocultamiento del horror “ni vivos ni muertos: desaparecidos”

.Como se representa a un desaparecido? Hay una ética de la representación? Hay una forma correcta de representar, es posible cerrar la brecha semiótica? O debemos admitir que el horror es indecible, inimaginable y también irrepresentable.

Cuatro fotografías tomadas por un miembro del Sonderkommando de Auschwitz en 1944 produjeron una polémica respecto a la (im)posibilidad de representar. Interviene

activamente en el debate Georges Didi-Huberman, (2003) defendiendo enfáticamente aquellos trozos de película capaces de hacer ver la urgencia de superviviente. Por otra parte el autor, establece el pensamiento de la imagen en su dimensión histórica, capaz de establecer un campo problemático entre ver e imaginar.

Gérard Wajcman (1998) sugiere que la shoá significó la destrucción sin ruinas, en consecuencia la memoria debe pensarse de otra manera, concebirse otro objeto. “El objeto de una época en la que algo puede tener lugar más allá de la memoria y del olvido. ¿Qué puede hacer Simónides, en efecto, ante un lugar vacío? ¿Qué puede hacer sí, además de la muerte, también las ruinas están muertas? ¿Cuándo no queda huella de la más mínima huella? ¿Cómo recordar lo que no dejó resto? (...) Más que de las ruinas, habría que hacer caso de su ausencia.” (1998:15)

Dilema de los sitios de memoria, representar convocando la presencia del ausente a través de imágenes o palabras, huellas? o sólo hacer caso de la ausencia?

No podemos optar por una alternativa precisamente porque dilema se le llama a un antiguo argumento presentado en forma de silogismo con “dos filos” o “dos cuernos”. En el dilema, a diferencia del silogismo disyuntivo, en el que se afirma solamente uno de los miembros de la disyunción, la conclusión es una proposición disyuntiva en la que se afirman igualmente sus dos miembros.

Tal vez el arte no sea otra cosa que fabricar objetos con ausencia.

## **Bibliografía**

Adorno, Th.W. 2008 "Museo Valery-Proust" en *Crítica de la cultura y la sociedad I*, Madrid: Ed. Akal.

Crow, Thomas (1985)1989. *Pintura y Sociedad en el Paris del siglo XVIII*, Madrid: Nerea

De Certeau, Michel (1996) *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana.

Didi-Huberman, George (2003) 2004 *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* Barcelona:Paidós

- Enaudeau, Corinne (1998)1999. *La paradoja de la representación*, Buenos Aires: Paidós
- Foucault, Michel (1966) (1993) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Huyssen, Andreas (2002) *En Busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la Memoria*, Madrid: Ed. Siglo XXI.
- (2000) “Memorias en Conflicto” en *Puentes*, Buenos Aires, Número 1.
- Field, Claudia y Stites Mor, Jesssica (Comp.) (2009) *El pasado que miramos. Memoria e Imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós
- Francastel, Pierre (1960) *Pintura y sociedad*, Buenos Aires: Emecé,
- (1954) “Destrucción de un espacio plástico” en *Sociología del arte*, Buenos Aires: Emecé
- Fernández López. José A. (2006) “En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe” en *A Parte Rei*. Revista de Filosofía. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>
- Mercado, Mónica (2005) “La representación de la muerte o los límites de lo irrepresentable” en Wajcman, G. *Arte y Psicoanálisis. El vacío y la representación*, Córdoba: Brujas.
- Wajcman, Gérard (1987) 2001 *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Young James (2000) "Cuando las piedras hablan" en *Puentes*, Buenos Aires, Número 1.