

Tramas de saberes en la instalación de murales en el Predio Quinta Seré. La construcción de la memoria en el espacio público a partir de la política conmemorativa

Silvina Fabri¹

Palabras iniciales

En esta ponencia nos proponemos reflexionar en torno a la producción de murales emplazados en el Predio Quinta Seré como intervenciones en el espacio público urbano con características singulares y como resultado de la imbricación de múltiples tramas de saberes y prácticas que involucran la relación entre memoria, arte y política puestas en juego en el momento de su producción. Sostenemos que la memoria encuentra en ciertos canales de marcación socioespacial la forma de anudar la reelaboración de un pasado y de rearticular los recuerdos partir de la circulación y visibilidad de relatos seleccionados construidos sobre símbolos narrativos en el espacio público urbano a partir del recurso mural como dispositivo.

Pensamos la producción de los murales a partir de un encuadre que excede lo artístico e incorpora otras prácticas y saberes como la gestión institucional y la participación colectiva de otros sectores sociales más amplios que van más allá de la intención del propio artista. A partir de ese entrecruzamiento se configura una intención conmemorativa anclada al lugar, una construcción simbólica de un relato particular de la memoria y una forma de hacerla visible para constituirse como soporte narrativo visual. Sobre esas relaciones nos ocuparemos en este trabajo a partir de la reflexión en torno al memorial *Mural Tributo a Delicia Córdoba* realizado en el año 2012 y *los murales colectivos* pintados en los años 2014 y 2015 en el marco de las conmemoraciones del 24 de marzo de 1976 en el lugar de la memoria.

La producción de murales en el predio Quinta Seré es un modo artístico de intervención material y visible en ese espacio público y funciona como mecanismo e instrumento conmemorativo. Pero al mismo tiempo, son productores de sentidos en la construcción memorial, son herramientas de la construcción visual² del lugar de la memoria, se

¹ fabrisilvina@gmail.com Departamento de Geografía, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

² En ese sentido, pensamos en relación con el *giro icónico* que “implica el reconocimiento de que las imágenes constituyen un orden de conocimiento, íntimamente relacionado con las palabras aunque no pueda ser equiparado con ellas. Se abre, por un lado, una puerta que propone ampliar el universo de las

construyen como dispositivos comunicacionales en el momento en que se instalan en el espacio público, involucran un montaje narrativo a partir de la construcción de una imagen que encierra, en su hechura, la posibilidad de transmisión intergeneracional del pasado reciente traumático y conflictivo de la última dictadura militar como así también la posibilidad de construir un relato sobre la militancia y la participación política, la lucha por los derechos humanos y el reclamo de verdad y justicia así como también la utilización de símbolos significantes que aparecen en el montaje del mural.

La construcción de una memoria social presupone la puesta en relación de diversas estrategias de selección que articulan, en diálogo o en discusión, ciertos acontecimientos inscriptos en las representaciones sociales del pasado con prácticas, decisiones e instrumentaciones políticas, sociales y culturales construidas desde el presente. La reflexión que nos guía parte de los presupuestos desarrollados por Rancière (2010) sobre la construcción de la mirada en la obra de arte, y el planteo sugerente de la transformación del espectador a partir de su capacidad de ver como una práctica de posicionamiento cultural y política. En este mismo sentido, encontramos interesante la propuesta de Didi-Huberman (2011) en su distinción entre lo que vemos y lo que nos mira, cuestión que atraviesa la conformación del sujeto, la intención del artista y “lo real”. Todas las prácticas artísticas tienen un punto en común, dan por sentado un cierto modelo de eficacia.

Teniendo en cuenta estos supuestos, la idea fundamental es tratar de repensar los modos de producción visual que hacen a la forma en que el arte se muestra como parte de una narrativa específica, la tendencia a pensar las relaciones socio espaciales entre procesos que permiten distinguir un *espacio lugarizado*³ a partir de marcas artísticas como formas de reorganización y significación de los relatos sobre el pasado reciente en un lugar memorial. Creemos que la mirada y la interpretación de la imagen dejan de ser unívocas para tornarse múltiples y disruptivas, atravesadas por posiciones divergentes,

imágenes pasibles de ser estudiadas para abandonar el microcosmos integrado sólo por aquellas que la historia del arte había canonizado como estéticamente bellas y por consiguiente, dignas de ser analizadas. Y también se despliega un abanico de preguntas renovadas que apuntan a indagar acerca de cuestiones tan variadas como la sociología de la mirada o la relación de la vista con los otros sentidos en la experiencia del espacio” (Lois y Hollman; 2012: 16) El giro visual en geografía hace hincapié en una renovada manera de reflexionar sobre las imágenes pero también sobre los modos de mirar. Reaparecen reformuladas a partir de la cultura visual y el abordaje en los estudios de las imágenes (Lois y Hollman; 2012).

³ La lugarización del espacio hace referencia al entramado simbólico y a las prácticas de representación que se dan en un espacio urbano, se corresponde con la idea de pensar el espacio más allá de su constitución material y como soporte de prácticas sociales.

antagónicas, desiguales, sin patrones establecidos; fisuras involucradas en las subjetividades de quienes miran e interpelan una producción artística como así también de las prácticas de indiferencia, desinterés o apatía ante las instalaciones artísticas.

Acerca del mural Tributo a Delicia Córdoba

La construcción del mural⁴ funciona como testimonio de la práctica militante y de la Historia de vida de Delicia Córdoba, involucra un hacer visible su compromiso con la Asociación Seré⁵ desde sus inicios. La propuesta surge a partir de la iniciativa de sus compañeros de militancia y de su necesidad de rendirle homenaje y reconocimiento a la trayectoria de Delicia como integrante de la asociación desde los inicios, y como presidenta del organismo entre los años 2010 y 2011, al mismo tiempo por su pertenencia a la agrupación Madres de Plaza de Mayo, línea fundadora. Para llevar a cabo el homenaje proporcionaron información detallada sobre las actividades, las tareas y prácticas de Delicia como militante, utilizada por la artista María Eggers como insumo en la producción del mural:

“se le propone a una artista el proyecto, en este caso María Eggers que es la responsable de este y de muchos otros murales, con un grupo que coordina ella, trabaja con alumnos, con estudiantes. En este caso en el Mural de Delicia fue una iniciativa de la Asociación Mansión Seré cuando fallece Delicia⁶. Los integrantes y compañeros de la Asociación toman la decisión de hacerle un homenaje, en este caso querían hacer un mural... nos comentan a nosotros porque tenemos, por supuesto, cierta decisión sobre el espacio, charlamos, debatimos... tenemos a veces que opinar respecto de dónde, cómo, cuándo... somos el gobierno municipal entonces inevitablemente tenemos que charlar

⁴ Según la ficha de descripción de la instalación: **Paisajes de la historia de Delicia Córdoba**. Artista: María Eggers Lan. Superficie: 65 m2. Dirección: Santa María de Oro 3530, Castelar Sur, Morón, Provincia de Buenos Aires. Lugar: Parque Polideportivo Gorki Grana, Ex Mansión Seré año 2012. Descripción: Este mural realizado en el Polideportivo Gorki Grana, ex Mansión Seré es un homenaje a Delicia Córdoba, una de las madres fundadoras de las Madres de Plaza de Mayo y miembro de la Asociación Seré por la memoria y la vida. Delicia trabajó constantemente en los colegios del partido de Morón hablando sobre el período de terrorismo en nuestro país. Este lugar además de simbólico es muy importante porque es el centro de Derechos Humanos más importante de la zona oeste que articula asociaciones de Castelar, Ituzaingó, Haedo y Merlo. (PISO; 2012- Ficha de la intervención urbana).

⁵ La Asociación Civil Mansión Seré se constituye como tal el 21 de noviembre de 2000. Los integrantes que la componen fueron modificándose con el paso del tiempo pero se mantuvo desde un principio, la constante en su diversidad: “desde estudiantes, trabajadores y profesionales, amas de casa, científicos y jubilados. Al principio la estructura era aún más heterogénea y había mucha gente del barrio. El primer presidente fue Jaime Stemberg (2000-2002), luego Odilia Casella (2002-2006), Rosa Resnicoff (2006) y Delicia Córdoba de Mompardo (2010-2011)” (DDHH; 2012: 108).

⁶ Delicia Córdoba falleció el 19 de marzo de 2011 (<http://www.diario26.com/fallecio-delicia-cordoba-de-mompardo-dirigente-historica-de-madres-de-plaza-de-mayo-128813.html>).

[porque] nos compromete a nosotros como gobierno y por supuesto, a ellos como actores sociales, representando los intereses de la comunidad” (Entrevista realizada a Hermann Von Schmellin, 20 de mayo de 2014).



Fotografía N°1: Mural de Delicia Córdoba. Fuente: Propia, tomada el 24 de marzo de 201.

Fotografía N°2: Mural de fondo en tarde de actividades recreativa. Fuente: Propia, tomada 16 de septiembre de 2014.

En este sentido comienzan a tejerse las tramas entre tres ámbitos, saberes y prácticas que confluyen en el momento de la decisión de instalar el mural en el predio y en la realización del mismo. En un primer momento, la intención de los militantes y su saber acerca de la vida de Delicia; en segundo momento, la intención memorial de la institución, la Dirección de Derechos Humanos municipal y su saber práctico de gestión del predio y la administración de recursos y, finalmente, la intención de la artista a la hora de elaborar su boceto de la obra tratando de incorporar las ideas y propuestas de los integrantes de la Asociación Seré. Por supuesto, estos momentos se encuentran solapados y corresponden más bien a un orden lógico y no a un orden cronológico, al mismo tiempo podemos pensar que se trata de un *proceso tridimensional* en donde es imposible escindir la participación e injerencia de esas tramas de saberes y prácticas (Besse; 2011) en el emplazamiento de la obra finalizada.

Sobre la decisión de instalar la obra en la pared del salón de usos múltiples donde la Asociación Seré se reúne periódicamente los martes de cada semana para continuar sus reclamos de Verdad y Justicia, su participación en los juicios de lesa humanidad, el desarrollo de actividades y tareas en torno temáticas relacionadas con la promoción de los Derechos Humanos, vuelve a ponerse en juego la articulación entre intención y

decisión que mencionábamos anteriormente y que visibiliza la relación entre memoria, arte y política. Al respecto nuestro entrevistado enfatiza:

“[la artista María Eggers] presenta un boceto para que nadie se lleve una sorpresa porque bueno las intenciones son intenciones, nosotros le podemos dar materiales y que el artista haga, pero después el producto final termina siendo algo totalmente diferente... hay excepciones... y son temas sensibles... entonces quién tiene la determinación al final... quizás nadie, pero sí hay diferentes referentes que pueden aportar más desde una mirada quizás por la experiencia, y enaltecer lo primordial que es para qué hacemos... y para quién... para nosotros mismos? Para eso nos colgamos un cuadro acá... no no... este es un lugar para la comunidad para que los chicos tengan curiosidad de saber quién es esa figura de la pared y qué son esos segmentos que María resolvió bastante... porque en realidad no era la figura de Delicia solamente sino que era la historia de Delicia, una cronología de su vida y de su lucha, de su sufrimiento y que así se transformó ella como referente emblemático para toda la comunidad... eso es fundamental, el pasado para reconstruir futuro. (...) Fue un trabajo muy pormenorizado y un desafío para el artista no?... qué hago con todo esto? Cómo lo plasmo?... bueno ahora... puede ser cualquier Madre de Plaza de Mayo... o me encargo de esto... sobre todo por la técnica que usa... las piedritas que digamos que es muy minuciosa, no es un mural tradicional es ...los segmentos cronológicos a los que hacía referencia el desarrollo de la vida de Delicia, y se aprueba... gusta...” (Entrevista realizada a Hermann Von Schmellin, 20 de mayo de 2014).

El sentido de la instalación artística entonces excede su cariz de homenaje para constituirse en un soporte comunicativo y de posible activación memorial (Hite; 2013). A partir de su fijación en el espacio material del predio se conectan las tramas artísticas con las prácticas cotidianas y la fotografía (Triquel; 2012). En el sitio, el mural es elegido para la foto grupal cuando se termina el recorrido, por su forma, por sus colores que parece llamar la atención de los visitantes, funciona como telón de fondo del paso por el predio, práctica que involucra la circulación de esa imagen fuera del ámbito memorial⁷.

⁷ Como referencia de este proceso del uso extendido de la práctica fotográfica, la circulación de imágenes tomadas a partir de dispositivos digitales y sus efectos puede consultarse el trabajo de Casabuenas Ortiz (2014). Confrontamos estas relaciones entre memoria y fotografía a partir de nuestro trabajo de campo realizado fundamentalmente entre los meses de marzo de 2014 a septiembre de 2014 en relación a la observación de las visitas guiadas con diferentes grupos de distintas instituciones educativas del Municipio de Morón y de localidades cercanas (Moreno, Merlo, Ituzaingó, Hurlingham y San Miguel).

Por otra parte, la incorporación de esta intervención artística a la narrativa de la visita guiada⁸ supone, al mismo tiempo, sumarle a la imagen un relato memorial. Un sentido actual que traza marcos de referencia y grados de legibilidad para hacer cognoscible esa selección del pasado (Didi-Huberman; 2015). La imagen del mural como un todo, con la figura de Delicia representada con el pañuelo blanco que la distingue y la singulariza como Madre de Plaza de Mayo, su cuerpo en forma de vasija en el que se aprecia como contenido distintos retazos o fragmentos de su vida (ver imagen N° 3), e hitos fundamentales que permiten referenciar la imagen de Delicia con la lucha de los organismos de derechos humanos en su conjunto, elemento que se retoma y trabaja en la visita guiada realizada con los grupos de alumnos de los establecimientos educativos. Como plantea nuestro entrevistado:

“... el mural finalmente está allí... es un gran mural, se inauguró en su momento y siempre que tenemos oportunidad de referenciarlo y de llevar a la gente para que lo vea, más allá de que la gente lo pueda ver sola, cuando vienen contingentes y de más... les contamos por supuesto quién era Delicia” (Entrevista realizada a Hermann Von Schmellin, 20 de mayo de 2014).



Fotografía N°3: Explicación de los detalles que componen el mural. Fuente: Propia, tomada el 24 de marzo de 2014.

⁸ En otro de nuestros trabajos hicimos especial referencia a otra intervención artística, *Las Huellas de Fuego*, emplazada en la entrada de La Casa de la Memoria y la Vida como lugar de partida para iniciar el recorrido por el predio (Fabri; 2015).

Se construye un relato visual como forma de introducir la temática compleja de la militancia, de las prácticas militantes y las formas en que política, memoria y manifestaciones artísticas se articulan como mecanismo y dispositivo de trabajo sobre el pasado reciente y la actualidad de la lucha por los derechos humanos universales en el predio; pero al mismo tiempo es importante que pensemos en la eficacia comunicativa de la imagen porque, como señala Ranciere (2014) la relación entre la estética y la política presupone que el reparto de lo sensible se corresponda con lógicas de experiencias diversas en donde las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, *de lo que ellas 'hacen' respecto de lo común* nunca son aprehensibles en su totalidad ni mucho menos pueden reproducirse en todos los espectadores de la misma manera a través de lo cual podemos reflexionar sobre las intervenciones artísticas como formas de inscripción del sentido otorgado por una comunidad (Bishop; 2012). Son esas formas de inscripción las que definen, en diversos grados y con distinta intensidad la posibilidad de las obras o artefactos artístico-culturales para hacer política, en ese hacer política se entrecruzan y se rearmen de manera permanente las intenciones, los roles y la participación, la toma de decisiones y posiciones, en este caso militantes, institucionales gubernamentales y artísticas.



Fotografía N° 4: Visita guiada con estudiantes secundarios. Fuente: Elaboración propia, tomada el 24 de mayo de 2014.

Sobre los murales colectivos

Los murales colectivos pintados en el predio Quinta Seré se realizaron ambos en el fin de semana conmemorativo del día 24 de marzo de 2014⁹ y 2015¹⁰. Estos murales tienen como características comunes varios elementos: en primer lugar, el autor Matías de Brasi¹¹ realizó el boceto y coordinó las actividades de ambas intervenciones en el predio, por lo tanto elaboró la construcción pictórica de base sobre la cual los visitantes participaron pintando porciones del mural. Ambos murales poseen una misma estética. En segundo lugar, en relación con el punto anterior, los colores son intensos y vibrantes y en la composición de ambos murales se incorporan los símbolos o íconos que representan la lucha de los Organismos de Derechos Humanos como el pañuelo de las madres, las consignas de Memoria, Verdad y Justicia, la marcha como forma de organización y como mecanismo de reclamo. En tercer lugar, la participación colectiva es un interesante elemento sobre el que reflexionar puesto que imprime, a la concreción material de los murales, una lógica importante en el proceso de lugarización de la memoria a partir de la creación de un sentido simbólico y narrativo sobre y acerca de la memoria.

Como plantea Rubiano Pinilla (2014) la idea de las prácticas y manifestaciones artísticas contemporáneas como formas particulares de tejer, a partir de hilos comunicativos, las tramas de participación colectiva, como posibilidades críticas para denunciar el terror, las catástrofes y las luchas memoriales pueden agruparse, a partir de la idea de giro antropológico del arte, es decir, en la idea de pensar el arte como extensión de la cultura, en al menos en tres categorías: 1) las que buscan crear con la

⁹ Comenzó a realizarse el mural el día 23 de marzo “Mural colectivo: El otro país” realizado a partir de la canción de Teresa Parodi perteneciente al disco Como dicho al pasar del año 1995, grabado en vivo en el teatro general San Martín. Aparecen en el mural dos estrofas de la canción:

He visto al otro país
Pidiendo la libertad
De aquellos que encarceló
Sin explicación, tanta impunidad

Lo he visto jugándose
Entero por los demás
De blancos pañuelos va
Déjenlo pasar, déjenlo pasar

¹⁰ El lunes 23 de marzo a las 17 hs. se comenzó a realizar el "Mural Colectivo en Homenaje a Luchadores y Luchadoras por los derechos humanos.

¹¹ Este artista plástico formó parte de *Impronta*, un grupo de cinco artistas de zona oeste y de Capital Federal reunidos en el año 2006 quienes adoptaron como modalidad de trabajo la selección de una temática y la realización de una exposición itinerante en galerías de arte y espacios culturales. De Brasi participó en los talleres de Villa Mecenaz donde el reconocido artista de Haedo, Marcelo Pérez Gondini, lo convocó para ese colectivo de trabajo. (ver: www.debrassi.blogspot.com y diario Clarín Zonal miércoles 18 de febrero de 2009 en: http://edant.clarin.com/diario/2009/02/18/index_diario.html)

comunidad (arte participativo) donde se produce un desplazamiento de la potencia creativa del artista asociado al modelo romántico del autor hacia las posibilidades creativas emergentes en la comunidad participante; 2) las que plantean crear una comunidad (estética relacional) en donde se busca recomponer el tejido social roto o crear lazos sociales novedosos. 3) las que se asientan en la idea de crear para la comunidad (arte terapéutico) a partir de las que se pretende intervenir artísticamente como forma reparatoria de los vejámenes traumáticos que han atravesado a las víctimas a través de construcciones y representaciones simbólicas.

La apelación a la participación colectiva en la confección del mural como una actividad del día conmemorativo del 24 de marzo involucra una decisión estratégica de la institución memorial quién convoca al artista para idear, organizar y supervisar la tarea. En el desarrollo de *la pintada colectiva*¹² durante el transcurso del fin de semana conmemorativo los visitantes/asistentes de las múltiples tareas que se desarrollan en la totalidad del predio pueden decidir participar a partir de sus pinceladas en un producto colectivo que forma parte del *paisaje memorial*. Utilizamos esta expresión para hacer referencia a una serie de intervenciones en el predio que, en conjunto componen un paisaje particular.



Fotografía N° 5 y N° 6: Elaboración del mural. Fuente: Elaboración propia trabajo de campo, tomada el 24 de marzo de 2014.

¹² Al respecto es interesante pensar en que “el arte antropologizado no se valora a partir de cuestiones estéticas, formales o técnicas, sino a partir de su efectividad en el plano de lo “real”: el impacto en una comunidad, la construcción de memoria colectiva, etc. Lo anterior es central en el ‘arte participativo’: la colaboración, lo dialógico, lo contextual; así como su carácter comprometido e intervencionista se insertan en marcos que sobrepasan la propia práctica: la transformación del papel del Estado y, correlativamente, el diseño de políticas culturales que construyen y señalan la función y el lugar del arte en la sociedad” (Rubiano Pinilla; 2014: 37).



Fotografía N°7 y 8: Mural colectivo sobre pared lateral del Laboratorio del Centro de Interpretación Arqueológica. La firma colectiva Fuente: Elaboración propia trabajo de campo, tomada el 5 de julio de 2015.

Finalizados los murales son referencias visuales de una actividad colectiva realizada en el espacio público urbano. Conforman una suerte de referencia que hacen al paisaje cultural y memorial entendido como una referencia a rasgos tangibles en su dimensión visual, su construcción material a partir de soportes específicos y de una educación estética¹³ particular para poder apreciar esa disposición de elementos/objetos en el espacio (Cfr. Zusman; 2008 y Nogué y Vela; 2011).

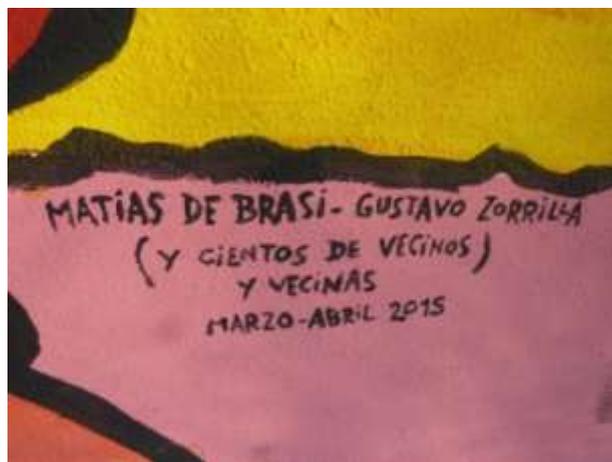


Fotografía N°11 y N° 12: Haciendo el mural. Fuente: Elaboración propia tomadas el 22 de marzo de 2015.

¹³ En relación a este punto, en un recorrido pormenorizado de las acepciones involucradas en el concepto de paisaje en geografía a lo largo de su historia disciplinar puede consultarse el trabajo de Souto (2011). Como plantea Patricia Souto “la gran mayoría de los autores que estudian el concepto de paisaje señalan la ‘duplicidad ambigua’ del mismo puesto que se refiere tanto a un objeto material real, a una porción de territorio, como a su imagen, a su representación artística. Estos autores señalan que, lejos de ser una desventaja, esa ambigüedad es la que le da más fuerza y potencialidad al concepto para analizar ciertas configuraciones y representaciones del territorio propias de la posmodernidad” (2011: 131). Tomamos para pensar en el predio Quinta Seré la idea de que el paisaje se construye a partir de la disposición de elementos visuales que hacen al conjunto del lugar de la memoria.



Fotografía N° 9: Mural sobre pared lateral del Microestadio Municipal. Fuente: Elaboración propia trabajo de campo, tomada el 5 de julio de 2015



Fotografía N° 10: Autoría del mural. Fuente: Elaboración propia trabajo de campo, tomada el 5 de julio de 2015

Arte, memoria y construcción del espacio público. Los Murales como dispositivos visuales

El arte en general, y el arte conmemorativo en particular, trazan un camino específico en el enfrentarse con una imagen artística o con una intervención artística en el lugar de la memoria. El sitio memorial es un espacio público en donde como señala Rabotnikof (1998) hay un interjuego de referencias hacia lo colectivo, la visibilidad y la apertura. En la práctica, lo público y lo privado son dos esferas, a las que se le quiere atribuir unos límites o fronteras rígidas pero ellas se encuentran entretejidas, imbricadas y yuxtapuestas. La experiencia primera del espacio público no es la experiencia privada

de un individuo enfrentado a su soledad sino que la percepción de la vida cotidiana se ve ampliada y atravesada por *lo público* y la intimidad deja de ser del todo privada (Foucault: 1999).

Planteamos la idea de que el *arte público* o emplazado en lugares públicos posee elementos particulares que permiten indagar la relación entre lugar, arte y política. Como sostiene Melendo (2010) este tipo de propuesta artística hace referencia a una constelación de objetos que no se ciñe a monumentos, esculturas, murales tradicionales sino que se corresponden con *performances* diversas que se configuran como artefactos culturales a partir de una pluralidad semántica y visual que requiere de un espectador particular (Rancière; 2010) al mismo tiempo de formas particulares de vivenciar y transitar por y en el espacio público urbano.

La idea fundamental que nos planteamos corresponde a la pregunta acerca de cómo se construye la fisonomía actual del espacio público como soporte y espacio narrativo para un tipo específico de artefactos artísticos como productores de sistemas críticos del recuerdo (Fressoli; 2015), con sus características particulares y también, sobre cuáles son los elementos que permiten hablar del arte público teniendo en cuenta los nexos entre memoria colectiva y la producción cultural. Así, la idea de pensar acerca de cómo el público transita y se comporta en el espacio urbano y a partir de qué mecanismos se puede *llamar la atención* en ese espacio disperso que es la ciudad, en esa metamorfosis constante inherente al espacio público supone un repensar al público (Melendo; 2010) y plantea, al mismo tiempo, dirigir la atención al despliegue de estrategias como las obras de arte que intentan volverse visibles en un atiborrado espacios de signos y representaciones para tornarlos a partir de una práctica cultural en espacios *habitados* (Bachelard; 2013).

El espacio público es una construcción política en donde diversos intereses y estrategias se ponen en juego, en donde los cambios y dinámicas actuales del proceso de *memorialización* (Hite; 2013) posibilitan que el arte encuentre nuevos canales y vías de comunicación para intervenir en la visualización de los objetivos memoriales. En este sentido las prácticas artísticas, las instalaciones memoriales y las intervenciones visuales que trabajan con la memoria y el pasado reciente se corren de los presupuestos con los que la monumentalidad en las ciudades era concebida:

“el arte (...) monumental se encontraba en el espacio público como signo inerte e inmortal de antiguas hazañas, duelos o contiendas mostró su fracaso al ser ignorado, omitido, invisibilizado por los transeúntes. Así, el arte público tradicional es interpelado y se proponen nuevas estrategias las cuales combaten aquello que recusan, como la pasividad en el espectador, la transcendencia, la autoría, entre otras, pero también despiertan controversias” (Melendo; 2010: 7).

La ciudad como escenario de prácticas socio-espaciales nos plantea el desafío de revisar sus imágenes, sus configuraciones espaciales y arquitectónicas a partir de la configuración visual y de representación¹⁴. La especificidad del espacio urbano construye el espacio público como forma crucial para el desarrollo y la convivencia generando, en la sociedad, sentido/s de pertenencia/s e identidad/es en construcción; el arte colectivo, como la realización de murales en espacios públicos, involucra estos elementos articulados con la política (De Leceo; 2004). Las propuestas para lograr una articulación entre el espacio público y las prácticas sociales que se despliegan en él ponen en diálogo las decisiones políticas, las redes de pertenencia de los sujetos sociales, la concreción de cercanías y proximidades a partir de la construcción de espacios comunes que posibiliten el encuentro en el lugar.

Es interesante plantear la transformación del dispositivo cultural, en este caso los murales como elemento que transforma, a partir de la participación colectiva, la relación del arte con los espectadores. El modelo colaborativo planteado por Bishop (2012) en donde se produce una inversión de roles y el antes público/espectador/observador es parte constitutiva de la construcción de la intervención artística, el espectador se torna un participante un coproductor. Este complejo proceso involucra el descentramiento de la noción de artista como autor y como autoridad; quien se convierte más bien en un propiciador para concretar y llevar a la práctica una idea, para materializar una representación. Como señala Rubiano Pinilla (2014) las variables para la realización de un proyecto son contingentes y particulares, tienen que ver con una situación específica, un contexto territorial, “una comunidad integrada activamente en el proyecto, no solo

¹⁴ Ojeda Quintana, haciendo referencia al filósofo Trías dice “se sitúa a la arquitectura, escultura y la pintura como artes espaciales o estáticas. La escultura se ofrece a la contemplación en un lugar arquitectónico y otorgaría forma simbólica a este. Hecho de materias sólidas, conmemora una hazaña o gesta de valor social ejemplar, la presencia de un culto religioso o en su vertiente clásica, resalta la dimensión atlética del habitante, sus proporciones perfectas; la figura más común es la del héroe. Por su parte, en la pintura la imagen característica es el santo, menos corpóreo y mas alma, un juego de miradas, unos ojos que nos miran. La manera de darse a la visión de ambas difiere” (2013: 261) a partir del poder de la imagen y del poder visual intrínseco de quien la mira (Cfr. Rancière; 2005).

como productora activa de sentido, sino como productora de contenido o como parte constitutiva de la creación” (2014: 37) .

Pensamos la producción de imágenes artísticas en el predio Quinta Seré a partir de un encuadre que excede lo artístico y que incorpora la política conmemorativa, en ellas hay una intención que se ancla en el lugar, que *lugariza* un relato particular de la memoria y una forma de hacerla visible. En este sentido, realizamos una serie de puntuaciones en torno a las modalidades elegidas, las políticas de memoria que las sustentan y el marco institucional en que ellas cobran significación (Fabri; 2011). Se cruzan al menos tres planos estratégicos que involucran tomas de decisiones e intensiones entrelazadas en un trabajo memorial y colectivo emplazado en un espacio público urbano específico: un lugar de la memoria. En primer lugar, la intensión de emplazarlas allí propias de una decisión político-institucional. En segundo lugar, las intensiones de los artistas en la construcción/instalación de esas manifestaciones artísticas y los materiales con los que trabajan. Finalmente, en tercer lugar los actores que participan en su realización y el entramado conmemorativo que atraviesa la realización de los murales.

Algunas palabras Finales

Las estrategias de representación asociadas a la memoria pueden revisarse como un repertorio propicio para articular las reflexiones en torno al pasado reciente traumático, poner en relación a la visibilización de las prácticas represivas y el terror de estado para denunciar; pero al mismo tiempo para poder conmemorar y recordar a las víctimas de esas tramas de poder, para recuperar la capacidad crítica ante un pasado incómodo, oscuro y demoledor. Al mismo tiempo permite una forma de reconstrucción del relato con la idea de transmitir intergeneracionalmente la historia oscura de la Argentina (Hite; 2013). En ese desafío, mirar las imágenes equivale a circular por un entrenamiento particular (Lois y Hollman; 2012), dilemático y problemático que pone en relación la materialidad de los soportes artísticos con las tensiones propias del ver (Rancière: 2010), los trabajos memoriales y la activación de un discurso sobre la lucha en torno a la verdad, la memoria y la justicia como ejes centrales de los Organismos de DDHH. Pensamos en este sentido que

“recordamos porque olvidamos y lo que se recuerda es frecuentemente fútil, pequeño, un detalle y justamente esto justifica la búsqueda; el mismo concepto de búsqueda politiza la memoria pues evoca el trabajo implícito en toda reconstrucción de un pasado ominoso –pero también a veces ancla en el repliegue de una historia de vida que es preciso desovillar para seguir viviendo, para apuntalar un yo en crisis o una identidad que se desmorona. La memoria como búsqueda es entonces reto y desafío, anamnesis o recuerdo como lo llama Paul Ricoeur” (Zubieta; 2008: 8).

Estas obras activan *lo sensible* – el relato de un pasado a partir de la instalación artística – pero al mismo tiempo sirven y se constituyen como un disparador narrativo hacia los visitantes del predio. La idea propuesta por Rancière (2010) sobre las paradojas del arte político y la representación presupone la conexión entre el paso del tiempo, la denuncia y la recepción de las representaciones de las imágenes articuladas como máquinas de mostrar y decir sobre algo para detonar nuevas relaciones, nuevas prácticas que repolitan el arte a partir de estrategias y tácticas específicas. A partir de ello, el arte testimonia nuevas posibilidades, reconfigura terrenos políticos y artísticos particulares (Longoni; 2010); se traman en el relato acerca de la memoria emplazándose en el lugar (Fabri; 2012) para conjugar tramas simbólicas, narrativas y comunicativas a través de intervenciones artísticas.

La memoria como una construcción pone en juego elementos del pasado en estrecha relación con las necesidades del presente, en esa necesidad confluyen saberes múltiples que como vimos en este caso particular en la *hechura de murales* solapan en ese quehacer saberes artísticos, militantes e institucionales haciendo de la memoria y de su representación una construcción social. En este sentido, pensamos que las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente a partir de necesidades y valores específicos y de representación general de la sociedad (Jelin; 2002).

En el caso de las instalaciones artísticas sobre las que hemos intentado reflexionar la dimensión política, en el sentido planteado por Rancière (2005), radica en la relación entre el emplazamiento y el soporte material de estos artefactos culturales como operadores de una experiencia común, colectiva y participativa (Casabuenas Ortiz; 2014). En este sentido, esa práctica conjunta y de saberes múltiples (saberes militantes, saberes institucionales y saberes del artista) traduce formas particulares de visibilidad, jaquea, transforma e invierte los roles y ordenamientos tradicionales de las formas del *hacer artístico* en donde autor y espectador se encuentran tradicionalmente

diferenciados, y como consecuencia permite el acceso (o lo niega) a múltiples sujetos sociales al reparto de lo sensible. Configurado a partir de la desestabilización de los límites entre lo sensible, el arte y la política como forma de dimensionar las imágenes que arman y construyen el paisaje memorial en el espacio público urbano, en el Predio Mansión Seré.

Bibliografía

Besse, Juan (2011): “Proceso y diseño en la construcción del objeto de investigación: las costuras de Frankenstein o un entre-dos que no hace dos” en: Escolar, Cora y Juan Besse (coord.): *Epistemología Fronteriza. Puntuaciones sobre teoría, método y técnica en ciencias sociales*, Eudeba, Buenos Aires.

Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso. Disponible en: <http://jaumeferrete.net/text/Bishop-Claire-Artificial-Hells-Participatory-Art-and-Politics-Spectatorship.pdf>

Casabuenas, Ortiz, María José (2014): “Irrumpiendo en lo visible. Reflexiones sobre la práctica investigativa y las imágenes en red”, en: Guarini, Carmen y Marina De Angelis (coords.): *Antropología e imagen. Pensar lo visual*, Ed San Soleil: CABA, pp. 29- 54.

Bachelard, Gaston (2013): *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México.

De Leceo, Ignaci (2004): “Arte público, ciudad y memoria”, en: *Onthew@terfront*, N° 5, Barcelona, España, pp. 5-17.

Didi-Huberman, Georges (2011): *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

Didi-Huberman; George (2015): *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*, Universidad del cine, Ed. Biblos, Buenos Aires. Madrid, España.

Fabri, Silvina (2011): “Los lugares de la memoria. Mansión Seré a diez años de su recuperación”, en: *Geosp - Espaço e Tempo. Revista da Pós-graduação em Geografia*. Brasil, San Pablo, N° 29, pp. 169-183.

Fabri, Silvina (2012): “Memoria, instituciones y espacio urbano. El re -emplazamiento de un sitio de la memoria” en: *III Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos “Movimientos Sociales, Estados y Partidos Políticos en América Latina:(re)configuraciones institucionales, experiencias de organización y resistencia”*,

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, del 28 al 30 de noviembre de 2012.

Fabri, Silvina (2015): “Sobre la lugarización de la memoria. La construcción simbólica en el Predio Quinta Seré a través del arte conmemorativo”, ponencia presentada para las V Jornadas *Espacios, lugares y marcas territoriales de la violencia política y la represión estatal*, del 14 al 16 de octubre de 2015, CIS/CONICET-IDES, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Foucault, Michel (1999): *Historia de la Sexualidad I: La voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid, España.

Fressoli, María Guillermina (2015): “El obrar del arte en la producción de modos críticos del recuerdo. Los artistas de *lo colectivo* hacia mediados de los años 90” en: *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, N° 13-14, pp. 358-377.

Hite, Katherine (2013): *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*, Santiago de Chile, Ed. Mandrágora.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid, España.

Lois, Carla y Verónica Hollman (2012): *Los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio*, Ed Prohistoria, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Longoni, Ana (2010): *Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches*. En: Revista Aletheia, vol 1, n° 1, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

Melendo, María José (2010): “Indagaciones estéticas en torno al arte público contemporáneo: memoria y espacio urbano” en: *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Disponible en: <http://www.aacademica.com/000-027/37/716>

Mizroeff, Nicholas (2003): *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona.

Ojeda Quintana, Marcos (2013): *Las prácticas artísticas que nos conmueven. Arte, política y sensibilidad*. En: Revista Estudios Cotidianos, Vol. 1, N° 2, NESOP-Clase, Chile.

Nogué, Joan y Jordi de San Eugenio Vela (2011): “La dimensión comunicativa del paisaje. Una propuesta teórica y aplicada” en: *Revista de Geografía Norte Grande*, 49, pp. 25-43. Universidad Católica de Chile, Instituto de Geografía, Santiago de Chile.

Rabotnikof, Nora (2005): *Memoria y política: el juego del tiempo en las transiciones*. En: Seminario de Estudios Avanzados Instituto de investigaciones Sociales, UNAM/Fundación Friedrich Ebert: “Izquierda, sociedad y democracia. ¿Hay un futuro democrático para América Latina?”, pp. 259-284.

Rancièrre, Jacques (2014): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Prometeo, Buenos Aires.

Rancièrre, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Bordes Manantial, Buenos Aires.

Rancièrre, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*, Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona.

Rubiano Pinilla, Elkin (2014): “Arte, memoria y participación: “¿Dónde están los desaparecidos? En: *Hallazgos*, Año 12, N°23, Universidad Santo Tomás, Bogotá, Colombia. Disponible en:

http://www.academia.edu/11812777/Arte_memoria_y_participaci%C3%B3n_D%C3%B3nde_est%C3%A1n_los_desaparecidos

Triquel, Agustina (2012): *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*, Cdf Ed. Montevideo, Uruguay.

Zubieta, Ana María (comp.) (2008): *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, Eudeba, Buenos Aires.

Zusman, Perla (2008): “Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea”, en Nogué Font, Joan (ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea*, Ed. Nueva, Madrid, Barcelona.

Fuentes

- Dirección de Derechos Humanos de Morón (2012): Casa de la Memoria y La Vida. Su historia y sus protagonistas, Municipio de Morón, Buenos Aires.
- Entrevista en profundidad con Hermann Von Schmellin, área de difusión en La Casa de La Memoria y la vida, realizada el 20 de mayo de 2014.
- PISO (2012): Murales Urbanos 2, Plan de infraestructura solidaria (PISO), Weber, Saint-Gobain, Buenos Aires. Disponible en: http://issuu.com/e-weber/docs/muralesurbanos_2_web/120