

## **Relatos situados: estrategias en y desde el arte para la conformación de nuevos territorios de memoria.**

**Laura Lina<sup>1</sup>**

**Cecilia Iida<sup>2</sup>**

### **Resumen**

Las disputas por el recuerdo y el olvido han sido revisitadas en diversos contextos históricos y en reiteradas oportunidades. Los relatos canónicos, la construcción de memoriales y monumentos, entre otros, se han arrogado la posibilidad de institucionalizar e instrumentar una memoria única y totalizante. En estas configuraciones históricas, se excluyen sistemáticamente cuestionamientos, problemáticas e incluso sujetos sociales. La posibilidad de hacer emerger esos invisibles, pone en evidencia los mecanismos mediante los cuales personas, hechos, lugares fueron obliterados, al tiempo que se activa una potencial instancia de transformación. En este sentido, es menester reflexionar sobre el dilema de la representación estética en relación con la memoria y los procesos históricos del pasado que intervienen directamente en el contexto contemporáneo. Desde esta perspectiva, nos proponemos tomar un cuerpo de obras vinculadas al campo de las artes visuales, las cuales que implican nuevas formas de organización, así como también

---

<sup>1</sup> Laura Lina es actriz, docente y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se encuentra cursando actualmente la Maestría en Teatro y Artes Performáticas en el Instituto Universitario Nacional de Arte. Becaria del Centro Cultural de la Cooperación en el área de Ideas Visuales. Se desempeña desde el año 2004 como docente de Historia del Arte en el Instituto Universitario Nacional de Arte, en el área de visuales, en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático en la carrera de Puesta en Escena, y en instituciones privadas. Se ha desempeñado como curadora en varias muestras. Participó en congresos y jornadas, y realizó diversas publicaciones, entre las que pueden mencionarse el libro *Del Centenario al Bicentenario. Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo, 1910- 2010*, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Fondo Nacional de las Artes junto a Juan Pablo Pérez y Cecilia Iida.

<sup>2</sup> Cecilia Iida es Licenciada en Historia del Arte (UBA). Actualmente se encuentra cursando la maestría en Comunicación y Cultura (Facultad de Ciencias Sociales UBA). Se desempeña como docente de arte contemporáneo de grado y posgrado (UBA, UNA). Investigadora independiente y becaria en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Participó en congresos y jornadas, y realizó diversas publicaciones, entre las que pueden mencionarse: el libro *“Del Centenario al Bicentenario: Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino el último siglo, 1910-2010”* (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2010) en colaboración junto a Juan Pablo Pérez y Laura Lina en; colaboradora en el capítulo biográfico: *“Marcel Duchamp: Vida y Obra”* (AAVV. *“Marcel Duchamp: Una obra que no es una ‘obra de arte’”*, Fundación Proa, 2009). Autora del capítulo biográfico *“Juan Carlos Castagnino en contexto”* (AAVV. *“Juan Carlos Castagnino, humanismo, poesía y representación”*, MNBA, 2008).

asociaciones colectivas de colaboración interdisciplinarias; que desbordan el propio estatuto del arte como proceso transformador a través de otra oportunidad de coexistencia.

## **Relatos situados: estrategias en y desde el arte para la conformación de nuevos territorios de memoria.**

“Es necesario seguir investigando nuevas formas de subjetivación, nuevos modos de concebirnos e inventarnos, es necesario encontrar nuevas maneras de percibir y de crear. Quizás la fuerza ya no viene de ese objeto petrificado en el tiempo que guarda las energías de un pasado escondido, quizás ahora la fuerza tenga que venir desde las propias condiciones del encuentro, de las condiciones que nos permiten crear una relación heterogénea, un ensamblaje que ponga a diferentes territorios a jugar para generar movimiento”  
(Chavez Mac Gregor, 2008)

Las disputas por el recuerdo y el olvido han sido revisitadas en diversos contextos históricos y en reiteradas oportunidades; pero es desde hace un poco más de diez años que en nuestro país, la reflexión sobre la construcción de la memoria ha adquirido un vigor inusitado. En el marco de estos debates en el ámbito social, jurídico, político y cultural, toma especial relevancia la disputa por la configuración de una “memoria sobre el terrorismo de Estado”,<sup>3</sup> la cual se impulsa no sin debates ni conflictos. Desde las políticas públicas esto implica el desarrollo de “marcos políticos estatales para la memoria”: la promulgación de leyes, la construcción de monumentos, y sitios para el recuerdo. De este modo, la promoción de la memoria dejó de ser una tarea exclusiva y excluyente de los organismos de Derechos Humanos y pasó también a ser un trabajo del Estado. Sobre este aspecto, la antropóloga Ana Guglielmucci (2011) refiere a que la “memoria colectiva” no existe por sí misma, no alcanza únicamente con la vivencia común, sino que ésta es producto de un proceso social. Y este proceso social de “institucionalización de la memoria” no puede darse sin tensiones y debates sobre la autoridad narrativa sobre el pasado, ni tampoco puede eludir el peligro de cristalizar el recuerdo. Al respecto, Andreas Huyssen (2002), vincula el impulso de una cultura de la memoria y la “musealización” del mundo a la expansión de la globalización, al impulso que cobra el *marketing* que promueve el consumo y las experiencias basadas en la inmediatez, y a los cambios en la tecnología y la comunicación que impactan en las subjetividades. Asimismo, la necesidad de retornar una y otra vez sobre el pasado busca contrarrestar la ausencia de utopías futuras e intenta oponerse al miedo del olvido gestando dispositivos de “memorialización” (Huyssen, 2002:

---

<sup>3</sup> Con el concepto de “memoria sobre el terrorismo de Estado” Ana Guglielmucci evidencia que en la inclusión de este objeto en el seno de las políticas públicas implica el reconocimiento colectivo de dicho objeto como problemática que compete a la sociedad. (Guglielmucci, 2011:51)

24-31). El peligro reside entonces, en que la institucionalización puede devenir en petrificación, mercantilización de la memoria, y por ende quedar sujeta a una narración pasiva y universalizante. En estas configuraciones que fijan la historia, se excluyen sistemáticamente cuestionamientos, problemáticas e incluso sujetos sociales. La posibilidad de hacer emerger esos invisibles, pone en evidencia los mecanismos mediante los cuales personas, hechos, y lugares han sido obliterados, al tiempo que se activa una potencial instancia de transformación.

A pesar de estos peligros, pensamos en que es fundamental enfrentarse a la anestesia y a la amnesia con políticas activas para la memoria; y crear espacios para la memoria, sitios donde debatir los horrores del pasado es también una forma de configurar y preocuparse por las bases materiales de nuestra historia y nuestra cultura. Este marco de disputas abre a múltiples interrogantes: ¿Cómo lidiar con las bases materiales? ¿Cómo establecer a partir de éstas, sentidos y entendimientos para lidiar con aquello que es horroroso y que se nos aparece como ajeno a toda comprensión? ¿De qué manera recuperar las memorias latentes y disgregadas de nuestro pasado sin eclipsar, fijar ni homogeneizar relatos en el presente político?, Y aún ante la complejidad de dicho escenario: ¿Por dónde transita el arte ese territorio en disputa?

De este modo, es necesario pensar la reflexión desde las prácticas artísticas a partir de la inclusión de conflictos y espesuras que puedan impactar en las subjetividades colectivas a contrapelo de los relatos homogéneos de la realidad. “Se ruega mirar la ausencia”, plantea Gerard Wajcman como frase que debería presidir la puerta de entrada a un hipotético museo del siglo XX (2001: 207). ¿De qué manera se recuerda el olvido? O, en otras palabras: ¿Cuáles son los dispositivos que desde el discurso artístico ponen de relieve el olvido como tensión permanente?, ¿Qué y cómo se debería recordar? La serie de prácticas artísticas a analizar desentrañan –en parte– estos interrogantes; en la medida en que *nos recuerdan que olvidamos*.

Podemos pensar estas obras y prácticas del arte en relación a la idea de contramonumento, en tanto y en cuanto invierten cualquier tipo de intención meramente conmemorativa, y plantean un desplazamiento del objeto monumento al sujeto que con su acción e intercambio construye una memoria dinámica y en permanente transformación, en oposición a cualquier tendencia petrificadora. Las obras no rememoran un recuerdo, sino

sus grietas: la pérdida, lo que no está, incluso aquello que se creía olvidado. Rememoran el borramiento que la constitución de la “memoria auténtica” (Guglielmucci, 2011: 330) ha ocluido cooptado como propio. Estas propuestas ubican al espectador como testigo, y dan cuenta de “el acto de ser espectador” en su potencia activa y transformadora. En este acto de ver, existe inexorablemente una *responsabilidad de la mirada*, y un sujeto que está implicado en lo que ve. Desde esta perspectiva, es interesante reflexionar sobre el análisis de tres casos que mediante diferentes abordajes abonan a la posibilidad de construcción efímera y situada de la memoria como fragmento.

### **Desexilio, reparación, Construcción de la identidad**

#### **Tras las huellas del desexilio, la restitución y las identidades en tránsito**

Las obras de Mercedes Fianza reelaboran las heridas del pasado y abordan el exilio político resultado de la amenaza a la vida y la violencia instituida por la última dictadura militar. Sus primeras performances surgen de una necesidad de abordar su propia historia. En la performance *Reparación del exilio* (2002), la artista camina descalza por la plaza porteña en la que dio sus primeros pasos, lleva puestos los vestidos mexicanos que ella y su familia conservan desde su exilio. Frente a un árbol de magnolias se los quita uno tras otro, los sujeta a las ramas y comienza a izarlos para que las flores y frutos, bordados en el suelo mexicano, se integren al árbol que echa raíces en Argentina. La acción es silenciosa, un ritual personal e íntimo, pero abre problemáticas colectivas: la necesidad de reparación del trauma, como pensar la construcción de una identidad que emerge debatiéndose entre geografías distantes. Dice la artista: “Pienso en la identidad como una construcción en donde los ladrillos están hechos del mismo material de la memoria y de los sueños...

Pienso en el accionar como en un corte en el tiempo, una metáfora existencial. Un espacio posible, la presentación de un espacio al cual se puede acceder simbólicamente.

Como decirse a uno mismo: “Crece hasta dar frutos o llenarte de flores. Dibuja en el pensamiento el camino de los sueños. NOMBRATE. Encuéntrate. Pisa tu suelo. Desea lo que quieres” (Fianza, 2006: s/n)

El paso siguiente de la artista es compartir la experiencia, reunir otras historias similares gestar una red de encuentro y restitución conjunta. Con esta idea surge la intervención

urbana que realiza en el 2006 en la Plaza de los Dos Congresos. Allí convoca a “Hijos e hijas del exilio”, grupo que se forma por el intercambio mutuo en este período. Muchos aceptan la convocatoria y en una entrevista previa cada uno elige un objeto ligado a su historia. Con estos elementos llegan a la plaza se ubica frente al Congreso, donde en ese momento se sesionaba la Ley de reparación del exilio. Situados junto a dos potentes árboles con sus ramas entrelazadas, símbolos de refugio y unión de origen dividido, el grupo izó sus queridas pertenencias. La intervención-acción organiza un cuerpo colectivo, una acción de fuerte y emotivo “desexilio”.<sup>4</sup> Un año después en la Plaza San Martín de Tours de Recoleta, en el árbol más antiguo de la ciudad, el grupo crece en número y se repite la acción al son de un grupo de percusión que improvisando creaba un lazo sonoro, un entorno para el evento.

Estas performances e intervenciones, individuales y colectivas, imprimen huellas reales y simbólicas en diferentes sitios de la ciudad. Como plantea Juan Pablo Pérez, en la obra de Fianza “acontece una praxis estético-política con las características de un ritual urbano, que año a año, intenta refundar la reflexión sobre las identidades que se van construyendo en base a las marcas de la dictadura, se elaboran en el juego entre los lugares propios y ajenos, y se expresan en una construcción que busca reanudar un nuevo tejido en la urdimbre del espacio público” (Pérez, 2008: s/n).

En relación con esto, durante esos años con el objetivo de la reparación, surge una nueva convocatoria a realizar diversas acciones que ya no son impulsadas necesariamente por la artista. Desde esta perspectiva, interesa pensar el *desbordamiento* inesperado del campo artístico hacia formaciones y prácticas sociales o políticas que lo exceden. Así estas producciones permiten pensar las formas imprevisibles en las que una puesta en acto estética y política moviliza o conmueve provocando una acción social, un desbordamiento inesperado. Así las propuestas de Mercedes Fianza pueden ser pensadas como una plataforma de acción y reflexión, inestable como la memoria, una estructura maleable y efímera que se sitúa y activa el espacio público quebrando con la clausura del pasado y los relatos fijos y configurando una identidad dinámica y en conflicto.

### **Relatos situados e intercambios en el Proyecto Manifestar Historia**

---

<sup>4</sup>Concepto inventado por Mario Benedetti. en su novela *Primavera con una esquina rota*, publicada en junio de 1982, instancia que opera como reparación y *contranostalgia del exilio*.

La obra procesual *Proyecto manifestar historia* de María Paula Doberti y Virginia Corda se inserta en el entramado de reconstrucción de la memoria urbana.

Para cada acción e intervención que compone este proyecto -aun en proceso-, las artistas eligieron un edificio emblemático y distintos sitios de la cartografía de la ciudad: primero fue el ex albergue Warnes (2013) en el barrio de La Paternal; luego el puente Nicolás Avellaneda (2014) y más adelante el edificio de la ex cárcel de Caseros y el San Martín (2015). En cada ocasión, siguieron un metódico procedimiento que implicó en primer término la investigación y relevamiento de datos históricos concretos: los costos de mantenimiento, las medidas de obra, la promulgación o derogación de leyes involucradas en la historia de estos edificios, familias y sujetos involucrados de diversas formas con el pasado de estos lugares, entre muchos otros. Las fuentes tomadas fueron diversas, y en general corroboradas tanto por organizaciones barriales como por los propios protagonistas. Con esta información las artistas crearon un mapa de datos duros que adquirió el formato de afiches callejeros, afiches con los cuales intervinieron los lugares investigados. Los afiches, devinieron así, en el cuerpo visual con el que cubrir paredes, portones y veredas ubicados en las cercanías, en interiores y exteriores de los sitios investigados. Los textos legibles en estos, llevan la tipografía y el formato de tantos otros carteles que empapan las paredes de la vía pública, y al igual que éstos, también tienen una vida breve.

La invasión y el señalamiento de estos sitios cargados de historia, buscan provocar extrañamiento y suscitar el desencadenamiento de la memoria. En cada acción Corda y Doberti intercambian un afiche por un recuerdo que es registrado digitalmente y conservado en un archivo del colectivo. El público que participa con sus historias es el protagonista activo de esta propuesta; sus relatos que implican recuerdos personales y cotidianos van configurando un cuerpo de memorias colectivas. En el instante de la palabra y de su registro algo del dato duro, rígido, entra en contraposición al relato íntimo, por momentos impreciso de cada una de las personas. En este modo de documentar historia, la huella no solo es fotográfica o fílmica sino que se compone de múltiples voces. Y en ese sentido puede asociarse a los propósitos de la historia oral, una forma del relato histórico que se configura desde el relevamiento tanto de experiencias grupales como de vivencias subjetivas; y que concibe la recuperación del recuerdo y su transmisión como un

movimiento dual que gesta una memoria social en permanente construcción. Y es en ese extenso e interminable intercambio de experiencias personales, que podemos construir un relato propio y ajeno al mismo tiempo.

Desde el repertorio de narraciones que se dirimen entre lo ficcional, lo verosímil y lo testimonial, este proyecto instala la reflexión respecto a cómo se construye nuestra historia social y urbana.

La propuesta desafía los límites del arte en tanto se define en un infinito y permanente proceso de producción y cuestiona la objetividad histórica, para recuperar desde los fragmentos de la existencia y los pequeños relatos otras formas invisibles de la trama de los lazos sociales. Al mismo tiempo que permite pensar nuestra historia y sus espacios desde la riqueza de la multiplicidad y desde la flexibilidad de la experiencia viva.

### **Proyecto Cosechar/ Multiplicar**

#### **Construcción de la memoria desde una propuesta ritual comunitaria**

Marina Etchegoyhen, reflexiona sobre la noción de *transformación* a partir del accionar colectivo. Su propuesta titulada *Cosechar / Multiplicar* (2010), puede ser pensada como una instalación – performance *sitespecific*. Fue realizada en el jardín frente al ECuNHí y consistió en lo que la artista denomina “huerta artística”: un huerto (que va desde la preparación del terreno, pasando por la siembra, el mantenimiento, la cosecha), con una convocatoria de colaboración abierta al público.

La experiencia hizo foco, en la construcción de la memoria a través de la transformación de un espacio significativo como lo es la ex ESMA.

El proyecto surgió a través de la convocatoria anual de la Beca ECuNHí. La artista venía investigando de manera individual el universo vegetal, realizando diversas experiencias con plantas, interesándose en cada una de sus particularidades y sus propiedades; y, paralelamente, se encontraba trabajando en talleres para adultos mayores en el predio. El proyecto fue pensado sin tener un final previamente diseñado. La idea fue generar una actividad que implicara el nacimiento, el desarrollo de un proceso y que tuviera un cierre gestando un proceso dinámico en contraste “a lo estático del lugar”; en palabras de la artista “cuando pones una papa, salen otras, la planta tiene otros reservorios de energía q son mas



papas” (Etchegoyhen: 2012). Justamente esta idea de la energía contenida que se expande y se multiplica, y al mismo tiempo se transforma. Cuando el proyecto comenzó a avanzar hubo una convocatoria (en las distintas fases), que necesariamente implicó una suerte de tarea comunitaria: desde el préstamo de utensilios, la ayuda para la siembra, para preparar la tierra, o la construcción de la cerca. Mucha gente realizó además la donación de papas. Es interesante, según el relato de la artista, las distintas observaciones realizadas por la gente en la medida en que el proyecto avanzaba, por el dispositivo de “enterrar” las papas, y más aún, por la idea de “revolver”, de tocar un espacio con una carga simbólica de una densidad que –aún hoy- se presenta difícil de asir. “Sentí la necesidad de aclarar, de dar una especie de explicación” (Etchegoyhen: 2012), señala la artista, y se realizó entonces, en paralelo a la obra, la confección de un soporte visual que iba desde pequeños volantes, afiches, carteles indicativos, hasta la idea de darle mayor visibilidad a la huerta, añadiendo algunos resaltes con cintas de colores, por ejemplo. En la última instancia del proyecto surgió el repensar el final. Siguiendo con la línea de lo comunitario de la experiencia se realizó una nueva convocatoria (esta vez con un día y horario específico), y se efectuó una cosecha con papas fritas. Nuevamente lo ritual se hizo presente: cada persona aportó algún elemento personal (desde utensilios, hasta garrafas), y realizó una acción concreta, lavar, pelar, cortar o freír las papas. Las semillas fueron donadas a la huerta de Madres de Plaza de Mayo del espacio. La experiencia no tuvo luego una continuidad en el lugar, dado que luego de la cosecha de papas no hubo otra plantación.

¿Cómo se repiensa la construcción de la memoria desde una propuesta ritual – comunitaria? El espacio de la ex ESMA se presenta per se como un contramonumento. La experiencia indescriptible, inenarrable de transitarlo, no puede dejarse de lado en el momento de toparse con la experiencia artística. Es ese instante, ese momento efímero, que señala, que advierte la densidad del espacio, el que se torna nodal en el proceso de construir una memoria no estática.

## **Memorias e identidades**

Paul Ricoeur habla de la “fragilidad de la identidad”, como problemática a resolver para encontrar las causas de la fragilidad de la memoria: “¿Qué hace frágil a la identidad? El

carácter puramente presunto, alegado, pretendido de la identidad. Este *claim*, se diría en inglés (...), se aloja en las respuestas a la pregunta “¿quién?”, “¿quién soy?”, respuestas en “¿que cosa?, como: esto es lo que nosotros somos. *Tales* somos, así y no de otro modo. La fragilidad de la identidad consiste en la fragilidad de estas respuestas en *qué*, que quieren dar la receta de la identidad proclamada y reclamada. De este modo, el problema es desplazado un grado, de la fragilidad de la memoria a la de la identidad” (Ricoeur, 2008: 110) Cabe preguntarse entonces de qué manera se construyen desde las experiencias de Etchegoyhen, Corda, Doberti y Fidanza, posibles respuestas acerca de los cuestionamientos planteados por Ricoeur. Las experiencias son distintas, los escenarios también son diversos: las primeras se inscriben puramente la trama urbana, la última en un espacio exterior dentro de un espacio museístico. Distintos son, además, los escenarios históricos, y las continuidades de los proyectos, si bien las búsquedas personales se conjugan en la misma línea. El factor común que constituye el nexo entre las distintas propuestas se refiere fundamentalmente a la idea de pensar la experiencia artística conectada con lo vivo, con el aquí y el ahora, con el momento único, la experiencia ritual que se inscribe en una red de sentidos mucho más amplia. Es en lo efímero, en lo fragmentario de la experiencia, que sus propuestas se convierten en dispositivos que ayudan a emerger esos “fragmentos” de memoria. En paralelo podemos mencionar entonces la necesidad de construir un concepto de identidad que se corresponda al de memoria: una identidad en continua construcción, que se constituye a través del destello, que no es estática: una identidad que se constituye a partir de fragmentos de identidad.

## Bibliografía

- Benjamin, Walter 2005, *Libro de los pasajes*, (Madrid: Akal)
- 2007, *Sobre el concepto de Historia. Tesis y fragmentos*, (Buenos Aires: Ed. Piedras de Papel)
- Huysen, Andreas 2007, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Chavez Mac Gregor 2008, “Amuleto”, Red de Conceptualismos del Sur, (inédito).
- Etchegoyhen, Marina 2012, Entrevista con Laura Lina, Buenos Aires, (inédito)
- Fianza, Mercedes 2006 (2003) “Árbol del Desexilio”, <http://mercedesfianza.com/desexilio/index-txt.html>
- Guglielmucci, Ana 2011, “El proceso social de consagración de la “memoria sobre el terrorismo de Estado” como política pública estatal de derechos humanos en Argentina”, Primeras Jornadas de Difusión de Tesis sobre Memorias y Pasado Reciente, IDES, Buenos Aires, 22 y 23 de septiembre.
- Guglielmucci, Ana 2011, “La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica”, *Revista Sociedade e Cultura* (Goiânia) Universidade Federal de Goiás.
- Pérez, Juan Pablo 2008, “El árbol del desexilio: Revestir las identidades”, [www.mercedesfianza.com/desexilio/index-txt.html](http://www.mercedesfianza.com/desexilio/index-txt.html)
- Ricoeur, Paul 2008, *La memoria, la historia, el olvido*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Wacjman, Gerard, 2001, *El objeto del siglo*, (Buenos Aires: Amorrortu).