

# **Contramonumentos en extensión: subvertir la relación entre memoria y representación.**

**María Guadalupe Russo<sup>1</sup>**

## **Resumen**

El presente trabajo propone abordar, desde una mirada política y filosófica, el problema de cómo representar hechos que se presentan como “irrepresentables”. El análisis se realizará en torno a un modo de representación particular encarnado por la figura del contramonumento. Este concepto inicialmente teorizado por James Young, articula de forma renovada la relación entre pasado y presente. Aborda hechos del pasado que conllevan un carácter traumático, buscando representarlos como objetos de vacío y pérdida, subvirtiendo la idea tradicional de monumento que encumbra héroes y victorias. El pasado, en esta perspectiva, adquiere un carácter abierto a la interpretación y demanda una reflexión continua. Interpela a observadores que no pueden permanecer ajenos a lo contemplado, para que elaboren y afronten aquellos sucesos que forman parte de su memoria colectiva.

El siguiente trabajo tomará como casos de estudio algunas obras plásticas que se encuentran en el Parque de la Memoria, las “Baldosas por la memoria” de las calles de Buenos Aires y piezas documentales (Carmen Guarini, Jonathan Perel) analizables a partir de rasgos propios del contramonumento, apelando a nuevas y distintas formas de aproximación estética y política a la memoria histórica.

---

<sup>1</sup> Estudiante de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

## **Contramonumentos en extensión: subvertir la relación entre memoria y representación.**

El siguiente trabajo propone abordar los contramonumentos como objeto central de estudio. Estas obras de arte permiten entablar un nuevo tipo de relación con el pasado a través de una nueva forma de representación. De esta manera la distancia entre pasado y presente se plantea de una manera no contemplada por los monumentos convencionales.

Por un lado se definirán las características del contramonumento en relación con su contraparte tradicional, y se tratará cómo constituye una innovación en todo el campo de la representación de determinados hechos históricos. Por otra parte, tales hechos no constituyen meros acontecimientos neutrales sino que ellos conllevan un dolor de calidad inconmensurable. Por tal motivo ello remite a un problema que se encuentra a la base y que consiste en el problema de la representación de hechos así llamados “irrepresentables”. Ello origina una diversidad de puntos de vista que pueden ser analizados a su vez desde diversas perspectivas. Este trabajo tomará los contramonumentos como puntapié inicial para plantear mayores problemáticas sin pretender arribar a una conclusión terminante, puesto que como los contramonumentos mismos proponen: la irresolución y la permanente revisión de ideas es la forma más rica de pensamiento.

De acuerdo con la Real Academia Española la definición de monumento consiste en ser, si agrupamos sus diferentes acepciones: una obra pública que posee valor artístico y pone en memoria una acción heroica o singular, y por lo tanto conserva un interés histórico.

Alöis Riegl fue un historiador del arte de fines del siglo XIX y principios del XX que ejerció una gran influencia en la teoría del arte, en particular dentro del formalismo. En su libro *El culto moderno a los monumentos*, publicado en 1903, establece una definición de monumento que aún hoy conserva relevancia en el campo de la restauración y conservación de patrimonios culturales. En él distingue tres tipos de monumentos de los cuales unos son aquellos “intencionados”, es decir creados con el propósito de conmemorar y dejar testimonio de hazañas o hechos dignos de ser recordados a futuro. En base a esta clasificación se puede observar que los monumentos poseen valor histórico en cuanto fueron creados en un determinado momento y lugar junto con un fin específico: “Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras.” (Riegl, 1987: 23). A su vez poseen un valor artístico, que Riegl desarrolla a partir de un concepto que él denomina *Kunstwollen* o “voluntad de arte”. En este sentido adhiere a una teoría formalista

del arte, en tanto éste consiste en una manifestación del espíritu y por lo tanto debe estudiarse en su función simbólica dentro del contexto del que surge y para la que fue hecha.

Los monumentos intencionados, siguiendo la clasificación de Riegl, conmemoran hechos heroicos con el fin de transmitirlos a las generaciones futuras. De esta forma adquieren una carga simbólica que les permite representar hechos decisivos en la historia de una sociedad o una nación. Por este motivo sus representaciones incluyen victorias militares, moralmente inspiradoras que mantienen unida a la sociedad en torno a una memoria común que los incluye dentro un todo social. Los monumentos actúan como recordatorios de un pasado glorioso del que el presente es heredero, pero del que se encuentra distanciado en el tiempo y compele a aprehender esas hazañas pasadas como historias clausuradas. El pasado por lo tanto, desde este punto de vista, se transforma en un espacio cerrado al que se tiene acceso a través de la historia sin posibilidad de revisión, puesto que ya ha sido incorporada como parte de la identidad colectiva.

El historiador Peter Burke analiza, en *Visto y no visto*, el uso de la imagen como documento histórico, tal como lo indica el mismo subtítulo del libro. Por lo que allí toma como núcleo de su estudio a las imágenes, en tanto son determinadas por una época, el historiador deberá comprenderlas dentro de su contexto de producción y recibimiento, como testimonios históricos en sí mismos. De esta forma el estudio de las imágenes se torna central para poder entender la realidad social y cultural a la que pertenecen. Estos testimonios visuales, a diferencia de los documentos escritos, pueden ser interpretados no sólo por lo que muestran sino también por lo que mantienen invisible. Esta complejidad y dualidad que conllevan las imágenes se demuestra en aquellas que buscan rebelarse contra las circunstancias de su propio tiempo, representan un cambio y una forma de acción política en sí mismas. En las palabras Burke: “Por otra parte, las propias imágenes pueden llevar a cabo una labor de subversión. Incluso un monumento público puede ser ocasionalmente subversivo.” (Burke, 2005:98).

En este sentido el contramonumento surge como respuesta a los problemas salientes de una época: “Más recientemente se ha producido una reacción en contra de las formas monumentales. El estilo anti-heroico y minimalista de ciertos monumentos o 'contramonumentos' públicos, expresa y fomenta un escepticismo frente a las concepciones heroicas de la historia y la política.” (Burke, 2005: 99). Por lo tanto esta nueva variación del monumento se define por ser una forma estéticamente relevante en tanto indicador de determinados valores políticos que revolucionan las ideas tradicionales.

Burke menciona los caracteres que se establecieron en la Antigüedad clásica y que se fueron transformado en convenciones respecto del modo de representar héroes y divinidades. La iconografía producida en torno a temas políticos y religiosos, aunque fueron sufriendo transformaciones a lo largo del tiempo, se adaptaron a las necesidades de cada época a tal punto que

aún perdura dentro del imaginario estético. Los gobernantes o figuras notables solían ser representados en un estilo idealizado a modo de personificaciones sobre-humanas. Las victorias también eran enaltecidas, como demuestra la imagen clásica del triunfo que solía ser figurada a través de estatuas ecuestres. Las ideas abstractas de libertad, igualdad, justicia eran personificadas por lo general en figuras femeninas. Todas estas formas icónicas que aún hoy son reconocibles en la mayoría de los monumentos sufren un quiebre con la aparición de los contramonumentos. Estas nuevas imágenes rompen con las preconcepciones estandarizadas que se posee de la iconografía tradicional de los monumentos, tanto a nivel estético como político.

James Young fue el primero en acuñar el término contramonumento y se ha dedicado a estudiarlos en tanto significan un cambio en las formas de concebir el arte público en relación con la memoria. El contramonumento se define por ser la forma antagónica del monumento tal como ha sido concebido hasta el momento: “[...] 'countermonuments': memorial spaces conceived to challenge the very premise of the monument.” (Olick et al., 2011: 373). Contrario a las figuras de grandeza, héroes e ideales, el contramonumento refleja lo anti-heroico, momentos de sufrimiento y derrotas. Constituye una inversión de lo iconográficamente institucionalizado y busca aprehender la ambigüedad e incertidumbre para encarnar los peores sucesos que tienen lugar a lo largo del siglo XX. El contramonumento busca poner de relieve aspectos relegados de la historia, hechos que demuestran ser difíciles de ser contemplados y recordados. Pero por este motivo es que se compele a realizar tal esfuerzo, hacer visible y presente aquello que resulta más fácil permanecer en la invisibilidad y enterrado en el pasado.

A lo largo del siglo XX perduran imágenes y una lógica estética destinada a ser monumental en el sentido tradicional. Young encuentra estas formas en el realismo socialista y en las estatuas figurativas como las de Arno Breker. Estas formas plásticas encumbran ideales de grandeza, enaltecendo valores de superioridad humana a través de gestos artísticos que toman elementos de la mitología greco-latina y renacentista. El realismo socialista busca enaltecer la calidad heroica del proletariado y de sus líderes políticos, mientras que en la iconografía nazi preponderaba la exaltación de los valores de superioridad racial del hombre ario. Los contramonumentos aparecen como una forma de reacción frente a la ideología subyacente y a los mecanismos de representación de este tipo de monumento.

Otra nivel en el que ambos modelos presentan diferencias es en el caso de su relación con el pasado. Los monumentos tradicionales producen, a medida que transcurre el tiempo un efecto de distanciamiento entre la obra y el espectador, lo que se traduce en un alejamiento entre el pasado representado y el presente que lo percibe. Los monumentos se sitúan en un espacio físico que, si bien está presente en el lugar público, suelen ser desapercibidos no sólo debido al acostumbramiento sino por tratarse de representaciones de hechos en pasados alejados que son

incorporados y forman parte de la cultura identitaria de una sociedad. El contramonumento rompe con esta relación entre pasado y presente en su búsqueda por hacer visible la memoria de hechos que representan historias de derrotas y derrotados, donde no se dan cabida a ideales o abstracciones edificantes. A través de formas innovadoras, alejadas de los cánones iconográficos, se trata de encontrar una forma de representar el pasado que imponga un deber de ver la historia de forma tal que no se ignore ni se obture la memoria, que cuestione de forma crítica los eventos del pasado y cómo ellos repercuten y tienen influencia en el presente.

Young remarca la obra de Horst Hoheisel, arquitecto pionero en la conceptualización y construcción de los contramonumentos. Cuando se realizó un concurso en 1995 para un *Memorial a los judíos asesinados en Europa* su propuesta fue demoler la Puerta de Brandeburgo, que sus restos fueran diseminados por el sitio y colocar en su lugar placas de granito: responder a la destrucción con destrucción, al vacío con otro vacío. Frente a las ausencias dejadas por el genocidio nazi no es concebible el emplazamiento de una estructura positiva, de la negatividad hay que dar cuenta literalmente con otra negatividad. La propuesta de Hoheisel es dejar que el vacío hable por sí mismo, él ya es un símbolo que no requiere de otro agregado, sólo así sería posible dar cuenta de la ausencia en todas sus dimensiones.

De esta forma la relación con el espectador de la obra se transforma, quien la contempla se ve obligado a reflexionar sobre aquello que ve: “Rather than creating self-contained sites of memory, detached from our daily lives, these artists would force both visitors and local citizens to look within themselves for memory, at their actions and motives for memory within these spaces. In the cases of disappearing, invisible, and other countermonuments, they have attempted to build into these spaces the capacity for changing memory, places where every new generation will find its own significance in this past.” (Olick et al., 2011: 374). Es decir, no se trata de un monumento que conlleve un concepto unívoco y sirva de apoyo a una memoria firme, ya que no representan eventos que el espectador pueda recibir pasivamente en tanto se trata de cuestiones que lo involucran. Por el contrario, el contramonumento requiere la producción de reflexión activa sobre el pasado, entendido no como algo estático y lejano, sino que induzca a la formulación de múltiples interpretaciones y de problemáticas que permanecen en el presente.

El contramonumento no busca resolver el problema, sino de formularlo y articularlo de forma tal que el pasado permanezca abierto al diálogo con el presente y con las múltiples memorias que lo interpelan. Por lo que los eventos históricos que representan no poseen un significado unívoco. Por otra parte tampoco reducen al interlocutor a un papel irrelevante e insignificante, por el contrario el contramonumento sólo existe como tal en base a un otro que lo perciba y lo interprete. Como resultado este tipo de monumento nunca se encuentra resuelto, siempre es material para un debate

continuo que se extienda hacia nuevas generaciones, quienes leerán en ellos otros matices que enriquecerán la memoria, y por extensión al contramonumento mismo.

Muchos son los ejemplos de contramonumento que Young encuentra y examina detalladamente a lo largo de sus investigaciones. Por mencionar brevemente algunos de ellos se encuentra, por un lado el *Monumento contra el fascismo* de Esther y Jochen Gerz en Hamburgo. El contramonumento consistía en una columna de 12 metros que descendía cada cierto período de tiempo hasta que en su lugar quedara el vacío. El punto en cuestión es que, cuando se arribara a ese momento, las personas mismas se transformarían en el contramonumento. Sólo las personas pueden y deben ser la encarnación de la memoria. El monumento sólo puede actuar como reflejo de la memoria que se encuentra viva en cada miembro de la sociedad, y el contramonumento lo pone en evidencia al ser móvil y efímero.

Otro caso de contramonumento es el *Monumento a los judíos asesinados en Europa* de Peter Eisenman. Este consiste en miles de estelas de hormigón dispuestas en cierta forma laberíntica en las que las personas entran y salen, cada uno realizando su propio recorrido a voluntad. Del mismo modo cada uno buscará su propia relación con el pasado, adentrándose en el laberinto de la memoria, permitiendo una multiplicación de elaboraciones, tantas como individuos haya. El arquitecto buscó específicamente que no resultara reconfortante, su objetivo era que quienes entraran en el monumento se sintieran de algún modo amenazados. Las formas de las estelas son irregulares y diseñadas para provocar sensación sofocante, y desorientación dada su forma laberíntica. Es una obra principalmente táctil e interactiva, no hecha para la contemplación.

Renata Stih y Frieder Shnock realizaron *Espacios para el recuerdo*. Se trata de la colocación de placas en el Barrio Bávvaro en Berlín donde los judíos fueron víctimas tanto de los decretos antisemitas nacionales como también de ordenanzas municipales que comenzaron en 1933. Tales ordenanzas incluían entre muchas otras degradaciones, la prohibición de trabajar en instituciones municipales, poseer radios, mascotas y joyas, y que luego culminarían en la deportación y el exterminio. Las placas poseen dos caras, por un lado una imagen destinada a llamar la atención y a sintetizar el contenido del reverso, que consiste en un texto abreviado de una de las leyes antisemitas. Éstas fueron distribuidas a lo largo del barrio para remarcar la “normalidad del horror”. Estos carteles provocan incomodidad en los habitantes que deben cruzarse con ellos en su vida diaria. Estas señales los interpelan diariamente, les devuelven la memoria de un pasado que retorna a la vida diaria. No se trata de un monumento anclado, sino que es móvil, se mantiene en movimiento mientras se es sorprendido por él. El monumento es tan extenso como el barrio y las personas que lo habitan.

El problema que se distingue a la base se remonta al problema originario de la representación

respecto de hechos irrepresentables. Se trata de una cuestión que ha suscitado numerosos debates y en el que es posible vislumbrar diversas perspectivas. Dos posiciones paradigmáticamente opuestas son las de Georges Didi-Huberman y Claude Lanzmann durante el período de producción de su obra más reconocida *Shoah*.

Por un lado, la posición de Didi-Huberman sostiene que es necesario afrontar el horror en todas sus dimensiones, por dificultoso que sea, puesto que de lo contrario lo que se produce es una obturación de la memoria. Aún más, se trata de un trabajo necesario, un deber moral para con las víctimas y asegurarse que su memoria no caiga en el olvido. En *Imágenes pese a todo* el autor desde sus primeras líneas promueve la no utilización de categorías “irrepresentable”, “impensable” o “inefable” cuando se trata de discutir el Holocausto: “Pero ese imaginable tan duro, se lo *debemos*. A modo de respuesta, de deuda contraída con las palabras y las imágenes que algunos deportados arrebataron a nosotros a la realidad horrible de su experiencia. Así pues no invoquemos lo inimaginable [...] Así pues, *pese a todo*, imágenes: pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos corridos.” (Didi-Huberman, 2004:17).

El análisis que realiza este autor parte de cuatro fotografías tomadas por miembros de los *Sonderkommando* en 1944 poniendo en riesgo su propia vida. Las imágenes fueron hechas con el fin de dar testimonio del exterminio en masa que ocurría en Auschwitz-Birkenau. Ellas representan un fragmento de la realidad y permiten ir más allá de ellas, transmiten una experiencia en un tiempo y lugar único. Un buen análisis de ellas debe poner al descubierto sus condiciones de producción y para ello es importante recurrir a la noción de montaje. Éste involucra la contraposición y puesta en conjunto de las imágenes, entendidas como fragmentos, para que entre ellas obtengan un sentido. A través de este ejercicio dialéctico es que las imágenes permiten alcanzar conocimientos que de otra manera resultaría imposible, ellas aportan elementos precisos y contundentes que no deben dejarse de lado si se procura tener una verdadera comprensión de los hechos.

En una línea similar se encuentra la argumentación de Jacques Rancière, para quien no existe lo irrepresentable en su dimensión estética. Desde su punto de vista se ha abusado del concepto irrepresentable hasta límites inflacionarios. De existir un impedimento en la representación debería producirse por una impotencia en el arte para hacerlo, pero no hay nada en el acontecimiento mismo que impida o restrinja la representación: “El acontecimiento por sí solo no impone ni prohíbe ningún medio del arte. Y no le impone al arte ningún deber de representar o de no representar de tal o cual manera.” (Rancière, 2011: 137). Por lo que al no haber limitación intrínseca en el objeto a representar, el arte sólo puede ofrecer opciones sobre el modo de cómo hacerlo. Por lo que la representación es posible, pero la pregunta que permanece es el cómo.

Por otra parte, la posición que encarna Claude Lanzmann y se puede ver reflejada en su documental

*Shoah* es la de la imposibilidad de la representación del horror del Holocausto. El documental no ofrece ninguna imagen, tan sólo ofrece testimonios orales que desde el presente relatan sus experiencias. La filmación bajo tales condiciones expresa un posicionamiento ideológico respecto de la posibilidad ética y estética de hacer visibles hechos que exceden todo tipo de acercamiento, hechos que son en sí mismos inefables.

En torno a esta cuestión se ubica la polémica del *travelling* de *Kapo* (película de 1959 del director Gillo Pontecorvo) al que Jacques Rivette calificó de despreciable. La escena en cuestión consistía de un plano secuencia en el que el personaje se suicida arrojándose al alambrado electrificado del campo de concentración en el que se encontraba. La secuencia inicia con un *travelling* que culmina con un plano en contrapicado y la mano del personaje electrocutado en primer plano. Tanto para Rivette, como para otros cineastas y teóricos del cine, como Serge Daney, o Jean-Luc Godard, todas las herramientas cinematográficas, el uso de *travellings*, angulaciones, encuadres, constituyen elecciones que son en sí mismas morales. Para Rivette, al denostar la elección estética de Pontecorvo, supone que existen límites en los modos de representación que no deben ser traspasados.

Un cineasta que ofrece una posición alternativa es Harun Farocki, quien aborda la guerra de Vietnam de una manera innovadora. En su corto *El fuego inextinguible* el director desde su primera escena resume su postura, donde no propone mostrar imágenes del horror y sufrimiento causados por la guerra, no porque sean en sí mismos irreproducibles sino porque ello resultaría contraproducente. La escena en cuestión consta de Farocki en un plano fijo leyendo la carta de una víctima vietnamita del bombardeo con napalm, y a continuación realiza la siguiente refelexión: “Cómo enseñarles a ustedes las heridas causadas por el napalm? Si les enseñamos heridas de napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes. Luego cerrarán los ojos ante la memoria. Luego cerrarán los ojos ante los hechos. Luego cerrarán los ojos ante todo el contexto. Si les enseñamos a una persona con heridas de napalm vamos a herirlos a ustedes en su sensibilidad. Si les herimos en su sensibilidad tendrán la impresión de que estamos probando el napalm sobre ustedes, a sus expensas. Sólo podemos darles una ligera idea de cómo actúa el napalm.”. A continuación la cámara toma la imagen de Farocki quemando un cigarrillo en su antebrazo mientras una voz en *off* dice: “Un cigarro arde a 400 grados. El napalm arde a 3000 grados. Si los espectadores quieren ignorar los efectos de napalm entonces hay que investigar lo que no pueden ignorar sobre las causas del uso de napalm.” De esta manera la quemadura permite remitir a los hechos de manera crítica sin exponer los efectos crudos del napalm. La idea que Farocki busca transmitir es la de un compromiso con las imágenes. No se trata de quedarse con el horror sino ir más allá de él, remontarse a sus condiciones de posibilidad, y así mantener viva la memoria de tales



acontecimientos. Comprender la gravedad de los acontecimientos debe poder traducirse en acciones políticas, y para ello el espectador debe poder verse compelido a la acción, y no como mero espectador pasivo. Es en este mismo sentido en que actúan los contramonumentos.

Su concepción no es una mera creación artística para que quienes los observan admiren y sigan de largo sino que debe tratarse de objetos que llamen a la reflexión, que originen en quien los contempla sentimientos y pensamientos de involucramiento. Es decir que al hacerlo los eventos del pasado no aparecen como ajenos y distantes sino que se hacen presentes, en tiempo y en espacio. La memoria así permanece abierta y en continuo movimiento crítico. La lógica contramonumental que puede apreciarse en todo tipo de obras, interpela así a la sociedad misma y le impide cerrar los ojos a la memoria, haciendo el pasado presente y nunca clausurado.

El documental ofrece para todos estos cineastas un medio de abordar el pasado, con matices diferentes todos ellos convergen en un determinado modo de intervención sobre acontecimientos pretéritos. Citando a Jean Breschand: “Es preciso encontrar el modo de enfrentarnos a lo infilmable, de invocar una imagen de lo que no tiene rostro ni medida, lo que no se ve y sin embargo palpita de presencia, irradiando el presente.” (Breschand, 2004: 47).

Por lo que extendiendo el concepto de contramonumento a formas por fuera de lo arquitectura, sus características pueden encontrarse en la forma de documental. En tanto explora los vacíos, lo inaccesible o inabarcable para dar cuenta de los acontecimientos pasados, es que los documentales de Jonathan Perel son una ejemplificación. Precisamente su cortometraje *Las aguas del olvido* comienza con una cita de Horst Hoheisel: “Todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado está *mal*, incluida mi obra. Sólo podemos hacerlo *más* o *menos* mal. Pero jamás podremos trazar la *verdadera* imagen de la *verdadera* historia.” El documental consiste en planos fijos tomados desde diferentes puntos de vista del Río de la Plata, filmado únicamente con sonido ambiente. Horst Hoheisel considera que el río es el verdadero monumento a los desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina: “El Río de la Plata es el monumento de los desaparecidos. Yo había propuesto tomar uno de los grandes postes que alumbran y custodian las 'obras de arte de la memoria' en el Parque de la Memoria y orientarlo simplemente al río, dirigir toda la luz hacia el agua, en lugar de dirigirla hacia el arte y los monumentos. Porque el verdadero monumento es el río.” (Birle et al., 2010: 266).

Andreas Huyssen dedica especial atención al problema de los monumentos y observa que son reflejo de un fenómeno contemporáneo propio del mundo posmoderno. Tanto el museo como el monumento y el memorial cobran importancia como medios para conservar y ejercitar la memoria. Se convierten en una alternativa frente a los nuevos y grandes medios masivos de comunicación cuya función principal se ha vuelto la del espectáculo, impidiendo profundizar y complejizar ciertos

cuestiones. De esta manera, el uso de medios como la televisión o de internet, si se hace de ellos un uso pasivo, el espectador se puede encontrar abrumado frente a la cantidad de imágenes que se le ofrece y volviéndolas de algún modo banales. Esto se debe al mecanismo inherente que los medios de comunicación poseen de transmitir información: de manera efímera y generando una distancia entre espectador y las imágenes.

Frente a la concepción de hechos “irrepresentables” Huyssen admite que exista algo de tal característica en ciertos eventos, pero no por ello se debe evitar la promoción de discusiones sobre acontecimientos históricos: “Dicha múltiple fracturación de la memoria del Holocausto en los diferentes países y la múltiple sedimentación de imágenes y discursos, que van del documental al soap-opera, de los testimonios de sobrevivientes a la ficción narrativa, del arte de los campos de concentración a la pintura conmemorativa, deben ser analizados en vista de sus aspectos productivos en la política y en la cultura, en tanto potencial antídoto contra el congelamiento de la memoria en una imagen traumática o contra el engeguamiento que supone hacer foco únicamente en los números.” (Huyssen, 2007: 156).

En particular la posición de Huyssen adscribe a la creación de contra-monumentos para representar el Holocausto: “Opuesto a la tradición del monumento legitimador que alimenta la identidad, el monumento del Holocausto debería ser pensado en realidad como inherentemente contra-monumento.” (Huyssen, 2007: 157).

Una de las primeras formas de intervención urbana fue la del así llamado “Siluetazo”, ideado por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Se trató de un proyecto artístico-político realizado en 1983 como una forma de hacer presentes y visibles a los desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina. La idea fue inspirada en el afiche de Jerzy Spasky en el que se representaba con una imagen tantas figuras como muertos había por día en Auschwitz. A partir de ello surgió la propuesta de representar a los desaparecidos a través de sus figuras y extender la acción al ámbito público. De modo que se logró una acción de carácter político a través de esta particular forma de intervención artística.

Las *Baldosas por la memoria* son una iniciativa para transmitir la memoria de los desaparecidos colocando baldosas recordatorias a lo largo de la Ciudad de Buenos Aires. En *Baldosas por la memoria*, el cortometraje de Carmen Guarini, se puede observar el proceso por el cual las baldosas son hechas y colocadas. Las placas en recuerdo de los desaparecidos, construidas en cemento sobre el que amigos y familiares colocan mosaicos de colores y arman sus nombres y las circunstancias de su desaparición. Ellas son colocadas en las veredas marcando el lugar de su secuestro. En la ceremonia de colocación de estas baldosas amigos y familiares los recuerdan con palabras emotivas. Una de las oradores presentes en la ceremonia sostiene: “Nos interesa marcar que en la medida en

que marcábamos los pasos de nuestros compañeros, fuimos marcados nosotros mismos. Esa es la experiencia que queremos transmitir.”. Las baldosas se transforman así en marcas o huellas tanto en su forma material, como en marcas de memoria. El corto concluye con una toma de la esquina de Corrientes y Medrano en la que encuentra una de las baldosas. En medio del ajetreo del ir y venir por la concurrida avenida, una joven pareja se detiene a observar la baldosa. Tal es el objetivo de estas intervenciones y es tan propio del rasgo contramonumental: hacer presente lo invisible de una manera que no exalte lo sublime sino que de cuenta de las ausencias. Las baldosas son colocadas en el piso de modo que el transeúnte se choque contra ellas de manera inadvertida, sacándolo de su quehacer cotidiano. El pasado irrumpe en el presente de forma espontánea, como algo que continúa siendo. El monumento nunca se cierra, siempre existe y funciona en la medida que nuevas memorias lo alimentan.

Otra forma de intervención artística pública son los pañuelos pintados en el Plaza de Mayo donde realizaban las rondas las Madres de Plaza de Mayo que comenzó un 30 de abril de 1977, fue declarado Sitio Histórico de la Ciudad. Se trata de una forma de homenaje transformándose en un símbolo de lucha, memoria y justicia.

Todas estas formas artístico-políticas responden a la necesidad de crear representaciones que se adaptaran a las circunstancias históricas de un modo en que el monumento tradicional se encuentra incapacitado. A continuación se analizarán brevemente las características salientes de algunas obras seleccionadas que se encuentran en el Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires. Las novedades que introducen dan cuenta de ciertos aspectos contramonumentales que las hacen únicas y pertinentes a una nueva concepción de relación con la memoria.

La obra de Nicolás Guagnini llamada *30.000* se trata de un prisma sobre el que se dibuja el rostro del padre desaparecido del artista. La obra es concebida para interactuar con el punto de vista de quien la mira, realizando un juego de aparición y desaparición elocuente de la imagen en relación a la distancia y posición que se toma de ella.

El caso de la escultura de Claudia Fontes, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, un adolescente de 14 años desaparecido en 1977, lo particular de esta obra es su ubicación. La escultura se encuentra emplazada en el Río de la Plata con la mirada en el horizonte y de espaldas al espectador de modo que no se ve su rostro. De esta manera la obra busca hacer hincapié en el río mismo, el lugar donde las víctimas eran arrojados en los así llamados “vuelos de la muerte” para luego ser catalogadas como desaparecidos. La escultura nunca se mantiene la misma, expuesta a los elementos, su imagen varía de acuerdo al nivel del agua, el reflejo del sol, etc. Se adecua al estado del río fundiéndose con él. Escultura y río se vuelven uno, el monumento es por extensión el Río de la Plata. Aquí se cumple la observación de Horst Hoheisel de que el verdadero monumento a las

víctimas del terrorismo de Estado debía ser el foco sobre el Río de la Plata, y que Jonathan Perel materializa en su cortometraje.

El Grupo de Arte Callejero se dedica a realizar intervenciones urbanas, por lo que guardan cierta semejanza con el trabajo artístico de *Espacios para el recuerdo* de Stih y Shnock antes mencionados. *Las señales de la memoria* son un grupo de carteles que utilizan el lenguaje visual de las señales de tráfico para transmitir mensajes con otra codificación simbólica. Subvierten las expectativas del espectador que el espectador posee al observar de lejos y rápidamente las señales. Con un mayor detenimiento el espectador debe decodificar el mensaje que los carteles transmiten solamente a partir de imágenes o pocas palabras. Por lo que se trata de un doble trabajo interpretativo, por un lado los códigos visuales mismos, y por el otro el mensaje que estas imágenes conllevan, y en este último sentido es que sólo en base a la memoria y a la historia es posible interpretar la información encriptada.

La escultura de León Ferrari *A los derechos humanos* ofrece la novedad de ser táctil y sonora. De la única manera en que la escultura se vuelve tal es en el encuentro con la persona, quien debe convertirse en un espectador activo para descubrir el significado de la obra, que a su vez nunca será el mismo. El sonido que produce la obra siempre muta, varía de acuerdo el lugar en el que es tocada, el ruido ambiente que la envuelve y la forma en que es tocada, que puede ser con las manos o con algún instrumento. Siempre producirá diferentes sonidos, notas y música en ritmos y duraciones diferentes. Es una escultura móvil, nunca estática y siempre a la espera de un intérprete. En palabras del autor: “El arte está en cada persona. Se remonta por encima de las divisiones que puedan plantear las elites. Hay quien lo lleva a las galerías y quien lo lleva, aunque no sea completamente consciente, en cada expresión de su cuerpo o de su pensar. Por eso en las esculturas cabe la música. De hecho, la música –no lo olvidemos– es también aquello que no se oye” (García, 2011). Por lo que en esta obra se juega con la ambigüedad entre el silencio y el sonido, entre su aparición y desaparición. En última instancia la música y la memoria convergen. Ambas emergen en el presente y requieren de un esfuerzo por producirlas, y cuando aparecen son tan particulares como la persona que las invoca.

Finalmente el monumento principal en el Parque de la Memoria consiste en la disposición de 4 estelas de hormigón que contienen 30.000 placas con los nombres de las víctimas del terrorismo de Estado, colocadas en forma de zig-zag que desembocan en el Río de la Plata. Se pueden observar ciertas similitudes con el *Monumento a los judíos asesinados de Europa* de Peter Eisenman en Berlín por su forma no convencional y en tanto también consiste en estelas hechas del mismo material. Comparten por lo tanto rasgos propios del contramonumento.

El hecho de adquirir forma zigzagueante y ascendente resulta novedosa. Tras la ascensión por la

rampa uno se encuentra rodeado por las estelas que contienen los nombres las víctimas. El ascenso literal se conjuga con el ascenso temporal en que se encuentran dispuestas las placas que avanzan linealmente en el tiempo. El camino gris y minimalista culmina en el río mismo, un lugar simbólico de por sí. Quien transita el sendero no lo hace de manera inconexa sino que forma parte del monumento mismo, se introduce en él, se encuentra inmerso en este túnel temporal-espacial. El recorrido que el visitante debe tomar lo sumerge en la historia para luego hacerlo salir al presente y contemplar el máximo y culminante monumento: el Río de la Plata, siempre cambiante pero inalterablemente inamovible en tanto que siempre permanecerá allí. Como Hoheisel lo expresaba: “La memoria es el río mismo con su movimiento perpetuo, del que todos nosotros somos parte.” (Birle et al., 2010: 266).

Por otra parte el monumento no se encuentra cerrado, ya que contiene 30.000 placas a la espera de la incorporación de nuevos nombres a medida que se desarrollan nuevas investigaciones en relación a la reapertura de causas judiciales por parte del Estado Nacional. Tanto el monumento como la memoria no se encuentran clausurados sino que admiten la incorporación de nuevos puntos de vista, de nuevas perspectivas que amplían la mirada sobre el pasado en tanto continúa en el presente. No sólo como marcas indelebles que forman parte de la historia, de la identidad individual y colectiva sino como anclaje que sirve como punto de referencia para el futuro. Las nuevas generaciones entablarán una nueva relación con el monumento y con la memoria en una serie sin fin. Cada una aportará un nuevo significado y una elaboración propia de modo tal que la memoria continuará abierta y formará parte de un pasado siempre variable y que dependerá de la actitud crítica y siempre activa por parte de su interlocutor.

De esta forma este trabajo procuró exponer una parte de la inmensa variedad de formas de representar el pasado y en particular hechos de difícil aprehensión. El contramonumento demuestra ser una forma de gran riqueza conceptual y estéticamente variable. Por sus características se destaca su búsqueda de ampliar y multiplicar las interpretaciones sobre el pasado, considerándolo como algo que perdura y se mantiene vivo en el presente. Es evidente que no existe una única forma de representar lo “irrepresentable”, si es que ello es posible. Pero es en este punto que el contramonumento se vuelve importante, ya que él nunca es acabado, su esencia es permanecer abierto incitando a no cerrar nunca los ojos ante la memoria.

## Bibliografía

Birle, Peter; Carnovale, Vera; Gryglewsky, Elke; Shindel, Estela (comps) 2010 (2010) *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires* (Buenos Aires: Heinrich Böll Stiftung)

Breschand, Jean 2004 (2002) *El documental. La otra cara del cine* (Barcelona: Paidós)

Burke, Peter 2005 (2001) *Visto y no visto* (Barcelona: Crítica)

Didi-Huberman, Georges 2004 (2004) *Imágenes pese a todo* (Barcelona: Paidós)

García, Facundo (2011) *Página 12*, Buenos Aires, 6 de agosto de 2011, Cultura & Espectáculos. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-22513-2011-08-06.html> (accedido el 14-08-15).

Huysen, Andreas 2007 (2001) *En busca del futuro perdido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica)

Olick, Jeffrey; Vinitzky-Seroussi, Vered; Levi, Daniel (comps) 2011 (2011) *The Collective Memory Reader* (Oxford: Oxford University Press)

Rancière, Jacques 2011 (2009) *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo)

Riegl, Alois 1987 (1903) *El culto moderno a los monumentos* (Madrid: Visor)

### Películas

Farocki, Harun (director). (1969). *El fuego inextinguible* [cinta cinematográfica]. Alemania RFA: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin.

Guarini, Carmen (directora). (2012). *Baldosas de la memoria* [cinta cinematográfica]. Argentina: El desencanto Films / Cine Ojo / INCAA.

Lanzmann, Claude (director). (1985). *Shoah* [cinta cinematográfica]. Francia: Les Films Aleph.

Perel, Jonathan (director). (2013). *Las aguas del olvido* [cinta cinematográfica]. Argentina.