

El fin de la Modernidad o el fin de la representación. Arte negativo como arte colectivo para la memoria de un genocidio.

Joaquín Campodónico Gómez¹

Resumen

Nuestra propuesta será partir del dictum adorniano que considera que ya no es posible escribir lírica después de lo ocurrido en Auschwitz. Dicha sentencia marca el fin de la Modernidad y del arte representativo tal como éste era considerado por el romanticismo tardío, puesto que no es posible representar el horror sin entrar en la misma lógica que el horror propone. Sin embargo, la labor artística puede ser considerada de manera negativa y, así, en obras como la del artista alemán Horst Hoheisel no se intenta dar cuenta del horror, sino dar cuenta de la ausencia de las víctimas de ese horror en un arte que es encargado por el mismo Estado que otrora cometió el genocidio; se quiebra, de esta manera, el paradigma del artista individual y solitario también originado en el romanticismo: para funcionar como memoria las obras deben tener un componente colectivo. Teniendo en cuenta las propuestas que Hoheisel ha efectuado para el caso argentino sobre el último genocidio, quisiéramos plantear la posibilidad de un arte negativo como arte colectivo para la memoria de las víctimas del terrorismo de Estado.

¹ Joaquín Campodónico Gómez es tesista de grado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires por la carrera de Filosofía. A su vez, se desempeña como investigador estudiante en dicha casa de estudios en la especialidad Estética.

El fin de la Modernidad o el fin de la representación. Arte negativo como arte colectivo para la memoria de un genocidio.²

En una carta escrita en el año 1960 y dirigida a Nelly Sachs Paul Celan se muestra asombrado al enterarse de que algunos jerarcas nazis escribían poemas. Al asombro le deviene inmediatamente la indignación y Celan sentencia: «Esos hombres ¡escriben poemas! ¡Qué no escribirán, los falsarios!» (Celan, 2009: 28) El traductor del fragmento considera que, para Celan, la poesía debe tener una base moral.³ Años antes Theodor Adorno ya había dicho su famosa —y a menudo malinterpretada— frase sobre lo bárbaro que es escribir poesía después de lo ocurrido en Auschwitz. Sin embargo, Adorno agrega que además de bárbaro es imposible hacerlo: como si el poema hubiese cambiado de modo tal que ya no sería posible reconocerlo en su naturaleza de literatura⁴; como si la naturaleza, la literatura y la manera de relacionarse con ellas hubiesen pasado por un cambio ontológico. El límite se ha borrado, el horizonte se difumina en la antes llanura y no se sabe (más) quién es quién: el nazi es a la vez poeta. Aunque nos sintamos tentados a ello no podemos adscribir a la conclusión del traductor de Celan, puesto que no se trata de considerar que sólo 'los buenos' —los moralmente buenos— pueden ser artistas o talentosos (baste, como ejemplo, la problemática heideggeriana o wagneriana); quizás la enseñanza de la Escuela de Frankfurt haya sido entender que 'la moral' de los nazis está atravesada por una lógica de la identidad que es la misma que construye la columna vertebral de la, así llamada, sociedad moderna. Viviremos ajenos a la comprensión del nudo en el que se atan historia, política, arte y sociedad en la medida en que identifiquemos a 'Auschwitz', o al exterminio burocráticamente planificado e industrialmente sistematizado de seres humanos como una acción llevada a cabo, simplemente, por 'el mal irracional'. Lo que Blanchot llama «acontecimiento *absoluto* de la historia» es la imposibilidad de reducir lo infinitamente enorme del horror a cualquier tipo de concepto. Se cierra, entonces, la representación, o en palabras de José Zamora «'Auschwitz' [...] exige un replanteamiento radical en la forma de considerar dicho proceso y prohíbe desde un punto de vista moral todo intento de asimilarlo a la 'normalidad histórica', sin que por ello deje de afectar a toda la historia y a nuestra visión de la misma.» (Zamora, 2000: 1) Sin embargo, para nosotros el cambio trasciende la moralidad. Y así, casi como si hubiese una ontología y una epistemología del arte, el problema radica en responder qué puede ser un poema en una cultura que se descubre a sí misma como barbarie si no también un acto bárbaro. La invención misma del arte tal y como llega a hacerle frente al genocidio perpetuado por los nazis es el de un arte moderno separado como por una frontera insoslayable de la esfera vital del accionar humano. La proliferación de los ámbitos museísticos en donde «se encuentra el arte» lejos, muy lejos de todo soplo que demuestre alguna forma de vida, han llevado a algunos intentos por devolver el arte a la vida. Contra esa categoría de expresión artística 'ajena a todo' menos a sí misma *como cultura* es a la que Adorno refiere; clausura la representación tal y como ella venía siendo entendida. El enojo, en un primer momento, de algunos poetas como Günther Grass que vieron en esto un «prohibir a los pájaros cantar» se descubre, ahora, en la naturaleza imposible y a la vez inevitable de la poesía; o como Nancy sostiene el «ángel que recoge los muertos

²El autor desea agradecer el valiosísimo aporte de la Doctora Paula Fleisner para la realización de este trabajo.

³Véase el prólogo escrito por Carlos Ortega a la traducción de la Obra Completa de Paul Celan para la editorial Trotta.

⁴Cfr. T. Adorno, *Prismas*, Madrid, Ariel, 1962, trad. Manuel Sacristán, p. 29.

robados es el poema mismo.»(Nancy, 2003:16) ¿De qué modo se puede hablar artísticamente cuando hablar es precisamente representar? ¿Y cómo evitar, por otra parte, el siempre cómplice silencio?

Es el problema de la representación misma lo que ha sido objeto de transformación radical. Sin embargo, Nancy aclara: «en lo que gradualmente, desde el Renacimiento, habría de llamarse 'arte', y con todos los hilos de la madeja anudados en él, siempre estuvo en juego, con la producción de imágenes (visuales, sonoras), todo lo contrario a una fabricación de ídolos y de un empobrecimiento de lo sensible: no una representación espesa y tautológica frente a la cual era menester prosternarse, sino la presentación de una ausencia abierta en lo dado mismo —sensible— de la llamada obra 'de arte'.» (Nancy, 2003: 29-30) El filósofo francés logra captar, aquí, lo que, a nuestro juicio, es la esencia que Adorno pretende subrayar: lo negativo del arte, el arte como límite abierto. Pese a la crítica en la cual está inmerso Nancy, es preciso antes que nada devolver el arte a la vida, y es esta característica la que demuestra la necesidad de plantear la crisis de la Modernidad para algo así como la comprensión del fenómeno de la representación. De modo tal que el cambio ocurrido lleva a pensar al arte total y absolutamente bañado por la vitalidad que recorre las calles; sin querer «empobrecer lo sensible» ni adueñarse de nada, simplemente hacerse eco de la vida. Y es allí, en el retumbar, donde el poema se hace inevitable: en el sonido, que es, justamente, el no-silencio.

Uno de esos célebres intentos por devolver el arte a la vida fue el realizado por Friedrich Nietzsche. El mismo año en el que escribiera *El nacimiento de la tragedia* en sus apuntes Nietzsche sentenciaba que «¡sólo en los griegos todo se convirtió en vida! ¡En nosotros todo se reduce a conocimiento!»(Nietzsche, 2007: 355) Las paradojas de la historia de la filosofía (así como de la historia sin más) han querido que ese libro formara parte de los usos y abusos teóricos de los nazis, sin embargo es importantísimo recordar el desvelamiento —literal desvelamiento— del filósofo alemán por reinterpretar a los clásicos dentro de un arte que, en rigor a la verdad, se separa de la concepción romántica en un sentido fundamental; puesto que la gran operación desarrollada en *El nacimiento de la tragedia* es reintroducir al arte en la esfera político-social. Y pasar, así, de algo que es contemplado sin mayores consecuencias a algo que es recepcionado por todos los sentidos de todas las gentes. Aquí, la referencia que realizamos a Nietzsche y a la mitologización de la historia no es, por supuesto, inocente ya que estamos hablando del gran denunciante del nihilismo europeo, así como aquél que anticipara los resultados de esa crisis moderna. El componente radicalmente anti-moderno del planteo nietzscheano es devolver el arte a la vida y esto es su elemento *colectivo*, pero dicho proceso cae preso de su propia época al otorgarle las banderas de ello al genio wagneriano (he aquí lo que ha permitido su *nazificación*: la necesidad de un *Führer*). Ahora bien, ¿qué podría significar, luego de 'Auschwitz' —i. e. el «acontecimiento *absoluto* de la historia»—, devolver el arte a la vida sin la mediación del «empobrecimiento de los sentidos»? ¿De qué manera intentar decir algo, representar, lo que se ha demostrado como punto culmine de toda conceptualización ulterior? ¿Cómo evitar, parafraseando a Adorno, que la más afilada conciencia del peligro degenera en cháchara? En el arte, el problema de la representación es análogo a lo que ocurre en la disciplina histórica al hablar del Holocausto y su posible comparación; y, así, para el historiador Dominick LaCapra «se los compara con otros sucesos en la medida en que comparar es esencial para poder llegar a comprender. El problema es cómo se lleva a cabo el proceso de comparación, y qué funciones cumple.» (LaCapra, 2007: 177) Se trata, quizás, de resignificar la representación.

En su postulación al concurso organizado por el Estado alemán en 1995 para realizar un «Monumento a los judíos asesinados de Europa» el artista, también alemán, Horst Hoheisel, propone un 'anti-monumento', un monumento invisible: destruir la icónica Puerta de Brandemburgo y dejar sus escombros en una zona que recuerde al genocidio. La fundamentación de la propuesta es, en palabras de Hoheisel, la «casi completa imposibilidad de expresar el Holocausto por medio del arte.» (Sarlo, Silvestri, Vezzetti, 2005: 18) A su vez, declara que «después del Holocausto, es necesario indicar que no existe más una continuidad histórica ni una identidad nacional alemana. Esa identidad estará marcada para siempre por una ruptura que los alemanes no deberán reconstruir.» (Sarlo, Silvestri, Vezzetti, 2005: 18) Desde ya, no se trata de borrar de un plumazo todo vestigio del Imperio Alemán, de cambiarle incluso el nombre a la Nación y creer que los hechos ocurridos fueron un enorme error colectivo sin más. Eso sería demasiado simple y conllevaría una supresión de cualquier intento de comprensión o de asimilación de sea lo que sea que haya pasado. Justamente, estos intentos artísticos procuran incorporar a la historia propia el pasado reciente 'nacional'. Por eso debe ser —y pese a que Hoheisel perdió el concurso por lo radical de su propuesta— una cuestión de Estado. En términos estrictamente modernos, un monumento es una manifestación estatal sobre un tema en particular, generalmente relacionada a la visión oficial de la Historia; Hoheisel, mediante su 'contra-monumento' pretendía desarticular el paradigma monumental agregándole un ingrediente de la mayor importancia: debido a que la pila de escombros de la otrora *Brandenburger Tor* decía muy poco y a la vez demasiado, hubiese sido necesario que la dación de sentido fuese realizada por parte del colectivo alemán en, valga la redundancia, su conjunto. Y así remarcar, como el artista sostiene, que «el arte es siempre más radical que la política», puesto que la primera, agregamos, puede aplicar una discursividad cercana al límite de lo conceptual, esto es, a lo negativo.

Uno de los proyectos que Hoheisel sí pudo llevar a cabo fue el de la fuente de Kassel. En 1908 el empresario judío Sigmund Aschrott decide hacerle un regalo a la comunidad y financiar la construcción de una pirámide neo-gótica de doce metros de alto con una fuente y un espejo de agua, diseñada por el arquitecto de la ciudad Karl Roth. Treinta y un años después la fuente, la pirámide y el espejo de agua fueron destruidos por activistas nazis sin que quedara, en el lugar del antes regalo, más que escombros. Luego, la ciudad decide rellenar el espacio de cemento y colocar algunas flores, razón por la cual, terminada la guerra, los pobladores apodaron el espacio como «la tumba de Aschrott.» Pero lentamente el nombre del empresario fue pasando al olvido, y la memoria quiso que se identificara la destrucción de la pirámide con los bombardeos ingleses a la ciudad. Cuando la «Sociedad para el rescate de monumentos históricos» decide organizar un concurso para recuperar la identidad de la fuente, ya corría el año 1984; es en este marco que Hoheisel presentó su proyecto.

Tal y como sucedió con la Puerta de Brandemburgo, aquí la idea fue un contra-monumento, y el artista declara: «he diseñado la nueva fuente como una imagen espejada de la antigua, hundida bajo ese espacio, para así poder rescatar la historia del lugar como una herida y una pregunta abiertas; para penetrar en las conciencias de los ciudadanos de Kassel —para que esas cosas no vuelvan a ocurrir jamás.» (Hoheisel en Young, 1992:288) El diseño consistió en hundir los doce metros de la pirámide en el suelo, invertir el flujo del agua y que ella caiga los doce metros, reflejando, a su vez, la fuente en su conjunto. La representación que orquesta la obra juega entre volver a ser lo que fue la plaza originalmente, con el detalle de formar, ahora, parte de las bases de la ciudad; penetrando en la memoria y cambiando, sustrayendo el paisaje urbano. Es la pregunta abierta a la que refiere Hoheisel la que el artista no puede responder, porque esta obra no es una 'placa conmemorativa' que recuerde como un sello que 'aquí ha

ocurrido un genocidio', ni es la restauración del regalo original del empresario Aschrott —casi como un pedido de disculpas oficial, estatal, frente a él y la comunidad. La apuesta consiste en representar la ausencia haciéndose cargo de los límites del concepto y de la inconmensurabilidad del vacío. Como sostiene Young en su comentario a la obra: «¿Cómo uno recuerda una ausencia? En este caso, reproduciéndola. [...] La misma ausencia del monumento será ahora preservada, precisamente, en su espacio negativo duplicado. De esta manera la reconstrucción del monumento permanece tan ilusoria como la memoria misma, un reflejo en aguas oscuras, un juego fantasmagórico entre imagen y luz.» (Young, 1992: 290) Quizás donde más se concretice el carácter colectivo de las obras de arte relacionadas a la memoria sea en la pequeña —y de consecuencias enormes— intervención realizada por el mismo Hoheisel en conjunto con Andreas Knitz: la placa de acero colocada en el ingreso al ex campo de exterminio de Buchenwald. Ésta tiene todos los nombres de los allí asesinados, y mediante un mecanismo eléctrico permanece siempre a 37 grados centígrados: el frío y reluciente metal refleja nombres de muertos y transmite la tibieza de un cuerpo. El visitante al campo debe agacharse para leer los nombres y apoyarse en la placa para conservar el equilibrio.

La propuesta de Hoheisel para nuestro país y a propósito del 'caso argentino' fue, en sus palabras, «que sea un monumento colectivo y no el resultado de la idea unificadora de un artista cualquiera.» (Sarlo, Silvestri, Vezzetti, 2005:19) La obra consistía en utilizar un *container* para que distintas organizaciones, defensores de los DD. HH., víctimas y familiares de víctimas del terrorismo de Estado —así como, luego, todo aquél que tuviera ganas de participar— depositasen algún objeto que, para ellos, represente la época de la última dictadura por algún motivo. De este modo, se haría hincapié en lo que ha marcado el recuerdo, o en sus propias palabras «mi objetivo es yuxtaponer las memorias individuales en un espacio que se ofrezca como contenedor de las memorias.» (Hoheisel, 2005:19) Y la 'justificación' —de ser necesaria, desde ya— es simplemente que «cada grupo tiene memorias diferentes, pero todos fueron reprimidos durante la dictadura.» (Sarlo, Silvestri, Vezzetti, 2005:19)

En relación al Parque de la Memoria la postura de este artista es —como podría de esperarse— radical; y ha confesado, al respecto, que le parece un «cementerio de esculturas», considerando que, en cambio, se debería focalizar en el anchísimo río al que mira el Parque y no hacia lo que el lugar mismo contiene; así agrega «yo las sacaría todas, dejaría libre el terreno y desde la orilla proyectaría luz sobre el agua del río.» (Sarlo, Silvestri, Vezzetti, 2005) Por nuestra parte, quien ha visitado el Parque quizás haya tenido la sensación que el verdadero monumento es el río mismo; desde esa costa donde no se ve la otra orilla, donde el agua golpea y mueve la obra que recuerda a Pablo Míguez secuestrado y desaparecido a sus catorce años; donde uno no puede sino pensar, al saberse interrogado por el viento, que allí mismo en ese río interminable yacen los cuerpos de tantos nombres que la enorme placa de piedra patagónica confiesa. Allí, donde el Plata no ha podido teñirse de rojo, su inmensidad funciona de alegoría con lo ocurrido: en desafío permanente a la tarea imposible de su representación. Pero, a su vez, de su viento y de sus olas, de su sublimidad, surge el mandato de intentar representarlo, pues se ha vuelto imposible no hacerlo: si la Cultura se ha develado barbarie, la Cultura es, entonces, algo por construir. Tal como Habermas sostenía en «Sobre el uso público de la historia»: «En Alemania tenemos la obligación —aun si nadie más está dispuesto ya a asumirla— de mantener vivo el recuerdo del sufrimiento de aquellos que murieron a manos de alemanes; y debemos mantenerlo vivo públicamente, no sólo en nuestra mente. Esos muertos tienen, ante todo, el derecho de reclamar el frágil poder anamnésico de una solidaridad que quienes nacieron después

sólo pueden ejercer mediante la memoria, que siempre se renueva, que a menudo se desespera, pero que en cualquier caso se mantiene activa y en circulación. Si desatendemos este legado benjaminiano, nuestros compatriotas judíos, y sin duda los hijos, las hijas y los nietos de quienes fueron asesinados ya no podrán respirar en nuestro país.» (Habermas, 2000: 44) Quizás llegue el día en que todos los poetas, al mirar el ancho Río de la Plata, lo vean teñido de rojo; ese día, Celan podrá descansar en las propias aguas del Sena.

Bibliografía

- Adorno, Theodor 1962 (1959) *Prismas* (Barcelona: Ediciones Ariel).
- Celan, Paul 2009 *Obra Completa* (Madrid: Trotta)
- Habermas, Jürgen 2000 *La constelación posnacional. Ensayos políticos* (Barcelona: Ediciones Paidós).
- LaCapra, Dominick 2007 “Representar el Holocausto: reflexiones sobre el debate de los historiadores” en Saul Friedlander (comps.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes).
- Nancy, Jean-Luc 2007 (2003) *La representación prohibida* (Avellaneda: Amorrortu).
- Nietzsche, Friedrich 2007 *Fragmentos póstumos I (1869-1874)* (Madrid: Tecnos).
- Sarlo, Beatriz; Silvestri, Graciela; Vezzetti, Hugo 2005 “Conversación con Horst Hoheisel, La destrucción de la Puerta de Brandemburgo” en *Punto de vista* (Buenos Aires) N°83.
- Young, James E. 1992 “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today” en *Critical Inquiry* Vol. 18, N° 2.
- Zamora, José A. 2000 “Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz” en *Isegoría* (Madrid) N° 23.