



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

1

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

El arte ante las paradojas de la representación: Reflexiones sobre dos obras emplazadas en el Parque de la Memoria – Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la Argentina”¹.

Florencia Battiti²

Resumen:

Existen en la Argentina un puñado de instituciones que conciben al arte contemporáneo como núcleo de sus programas a la hora de trazar una política de la memoria que tenga entre sus prioridades la transmisión de la experiencia de la última dictadura militar a las futuras generaciones. Tal es el caso del “Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la Argentina” que desde su origen concibió la coexistencia de “arte” (imágenes artísticas) y “monumento” (memorial) en un mismo espacio público. Este trabajo se propone, por un lado, analizar algunos de los cuestionamientos y reparos que existen en torno a la representación estética de hechos traumáticos. Por el otro, y a partir de las aproximaciones benjaminianas a la memoria y al medio fotográfico, indagar en las estrategias que los proyectos de Claudia Fontes (Argentina 1964) y Nicolás Guagnini (Argentina, 1966) utilizan en la construcción de sentido de sus obras, de modo que el acto de memoria que buscan disparar funcione, no como recuerdo que persiste en el tema sino como parte constitutiva del presente.

¹ Una versión más extensa y ligeramente diferente de este escrito puede encontrarse en *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Parque de la Memoria*, catálogo institucional, Consejo de Gestión del Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, Buenos Aires, en prensa.

² Florencia Battiti (UBA – Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E Payró”)
florbattiti@gmail.com.



El arte ante las paradojas de la representación: Reflexiones sobre dos obras emplazadas en el Parque de la Memoria – Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la Argentina”

“(…) se pide muy poco a la imagen al reducirla a una apariencia; se le pide demasiado cuando se busca en ella a lo real (…)”

Georges Didi-Huberman

Introducción

A propósito del arte que aborda acontecimientos límite (como lo son muchas de las experiencias vinculadas al terrorismo de Estado) se alza un muro de desconfianza y escepticismo. Las prácticas artísticas contemporáneas se encuentran así ante una encrucijada: representar lo irrepresentable, aludir a lo innombrable. Sin embargo, de acuerdo a Horacio González, “el sentido del arte sólo podría obtenerse de una indeterminación profunda respecto a la doble posibilidad de representar lo inhumano y des-representar lo humano (...) pues así queda resaltado que no hay primero un sentido del arte y luego se establecen los diversos géneros de representación. Por el contrario, hay arte porque es el nombre que le damos a las obras que se sitúan justamente en el tropiezo que hace posible la representación sobre el fondo de su propio trastorno (...)”³.

Pareciera entonces que, ante el límite, el arte sufre una suerte de insuficiencia de representación pero, paradójicamente, logra fundarse en esa misma imposibilidad. Ocurre que, a partir de las experiencias concentracionarias del Holocausto, el arte en tanto producto de la “civilización” sufrió una estocada y fue cuestionado en su capacidad para referir a lo ocurrido. Sin embargo —y a pesar del evidente corte civilizatorio que implica para el caso argentino el fenómeno de los desaparecidos— el arte no ha cesado en su intento por interpelar estas experiencias, participando activamente en el proceso de construcción de las memorias que la sociedad argentina emprendió a partir de la recuperación de la democracia. Es que, como señala Didi-Huberman, debido a sus movimientos de permanente metamorfosis y por su capacidad de proveerse de nuevas

³ González, Horacio. “La materia iconoclasta de la memoria”, En Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (Comp.), *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Gorla, Buenos Aires, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, p. 34.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

3

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

formas reacias a dejarse asimilar, la imagen (artística en nuestro caso) tiene el poder de “perturbar y hacer recomenzar el pensamiento en todos los planos”.⁴

Arte, trauma y representación

Ahora bien, ¿cuáles son los posibles aportes del arte a la elaboración del trauma social causado por las experiencias vinculadas con el terrorismo de Estado en la Argentina? En el caso del Parque de la Memoria y del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, la decisión de conjugar memoria y arte se planteó desde los inicios del proyecto en 1998. Es conocida la declaración de Theodor Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, la que encendió la discusión sobre este tema en Alemania a principios de los años '50. En la Argentina, a fines de los años '90, el debate sobre la (im)posibilidad de la representación artística del horror apenas delineaba sus contornos y tanto los impulsores del proyecto como quienes apoyaron como ciudadanos esta decisión consideraron que “arte” y “monumento” podían resultar soportes eficaces para generar un acto de memoria activa y dotada de poder de reflexión⁵.

En los últimos años se ha intensificado en nuestro país la discusión acerca de los intentos de construcción de “una memoria pública”⁶ del terrorismo de Estado y del papel que el arte puede asumir como parte de estas iniciativas. Si bien consideramos que el debate sigue siendo insuficiente, ha brindado aportes fructíferos y constituye un componente esencial de la eficacia de un proyecto de esta índole. Algunas de las expresiones más lúcidas de este debate han focalizado su atención sobre los resultados de la convocatoria internacional que

⁴ Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, p.12.

⁵ “(...) Me parece muy importante la erección de un monumento con el Grupo Poliescultural para darles un lugar, darles entidad y cuerpo, poder nombrar lo que no se nombra, poder animarse y perder el miedo. (...) un lugar que esté cerca del río, en el cual construyamos artísticamente –porque el arte tiene que ver con la vida– y también pedagógicamente, imágenes y cosas tangibles, en donde podamos organizar tal vez actividades en recuerdo y en reconstrucción de la memoria (...)”. Intervención de la artista plástica Viviana Ponieman, Audiencia Pública Monumento y Grupo Poliescultural, Versión Taquigráfica, Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el 22 de mayo de 1998. Por su parte, los impulsores del proyecto expresaban la decisión de conjugar memoria y arte en estos términos: “Esta petición pretendió plasmar en un hecho histórico y artístico el encuentro entre un pasado silenciado y un presente de recuperación de la memoria”. Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, en *Concurso de Esculturas Parque de la Memoria*. Eudeba, Buenos Aires, 1999, p. 7.

⁶ El entrecomillado apunta a señalar nuestros reparos hacia la noción de “una memoria pública” ya que consideramos que no es posible construir “un” relato consensuado por toda la sociedad sobre nuestro pasado reciente.



la Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado lanzó en 1999 para la presentación de proyectos escultóricos para el Parque de la Memoria, volcados en su totalidad en el libro *Escultura y Memoria*⁷. Esta publicación —que por parte de los impulsores del proyecto tuvo como fin difundir la amplia repercusión del llamado a concurso— se convirtió en uno de los principales soportes visuales de una serie de discusiones que afirman o refutan la responsabilidad depositada en el arte contemporáneo para reflexionar sobre nuestro pasado traumático. Es cierto que un recorrido visual por los 665 bocetos presentados y por los mecanismos de construcción simbólica que éstos plantean pone en evidencia la dificultad y el desafío que implicó para los artistas (tanto argentinos como extranjeros) abordar desde el lenguaje metafórico del arte la temática del terrorismo de Estado. Como fuera señalado por la comunidad artística y el ámbito académico local, varios de los proyectos presentados no logran superar los estereotipos y descansan sobre la confianza de una relación literal entre “imagen” (bocetos) y “escritura” (memorias descriptivas)⁸.

Sin embargo, un conjunto considerable de los artistas que se presentaron al concurso no sólo asumió el desafío y enfrentó las contradicciones que para ellos planteaba⁹ sino que se abocó a la búsqueda de nuevos modos en los que los lazos entre ética, estética y política pudieran ser reinventados.¹⁰

⁷ *Concurso de Esculturas Parque de la Memoria*. Eudeba, Buenos Aires, 1999. Esta publicación reúne los bocetos reproducidos en blanco y negro de todos los artistas participantes en el concurso junto a una “memoria descriptiva” o motivación escrita por cada uno de ellos.

⁸ Cf. Lindner, Lux. “Bocetos en una servilleta”. En *ramona revista de artes visuales*, N° 9/10, Buenos Aires, 2000/2001, p.16; Silvestri, Graciela. “El arte en los límites de la representación”. En *Punto de Vista*, año XXIII, N° 68, 2000, pp. 18-24 y González Horacio, *op. cit.* pp. 27-43.

⁹ Una vez difundido el llamado al Concurso Internacional de Esculturas “Parque de la Memoria” un sector de la comunidad artística local se mostró interesado y otro publicó una solicitada en el diario *Página 12*, en junio de 1999, exhortando a la reflexión y al rechazo de la convocatoria porque consideraron que había surgido de quienes habían firmado las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y de quienes habían avalado los indultos.

¹⁰ Respecto de las contradicciones que varios artistas experimentaron frente a la decisión de presentarse al concurso, Claudia Fontes manifestó: “(...) hablando con Tulio [De Sagastizábal] y con distintos amigos que se estaban por presentar (Tulio al final no se presentó) me dije: ¿ésto es porque no tengo tiempo o es porque el desafío es tan grande que no...? entonces me dije, bueno me lo voy a plantear como ejercicio, no me voy a presentar pero sí me voy a poner en la situación de pensar qué haría yo con esto, para descomprimir un poco de presión en mi cabeza (...)”. Entrevista realizada por Florencia Battiti y Cristina Rossi a Claudia Fontes en Buenos Aires, los días 27 y 31 de mayo de 2002. Como puede observarse a partir de este escrito, Fontes finalmente se presentó al concurso y su proyecto escultórico se encuentra hoy emplazado en el Parque de la Memoria.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

5

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

En este sentido, consideramos por una parte, que una mirada atenta y deseosa de entablar una actividad relacional con las obras encontrará que las esculturas emplazadas en el Parque de la Memoria brindan la posibilidad de reconsiderar los presupuestos que afirman que el arte contemporáneo (y por ende, sus artífices) no estarían capacitados para asumir la responsabilidad de proyectar una obra que reflexione sobre la experiencia del terrorismo de Estado. Algunos de estos reparos sostienen que “enfrentadas al tema del monumento, las manifestaciones artísticas actuales parecen extemporáneas, en especial cuando la gravedad de los hechos deja fuera el escándalo, la ironía y el consumo”¹¹. Además, se sospecha que el arte se encuentra subsumido por completo a los dictados del mercado y que, en lugar de las normas retóricas dictadas otrora por la Academia, hoy las reglas del arte son impuestas por los galeristas internacionales¹². Por otra parte, consideramos que las imágenes artísticas (y la experiencia estética que de ellas se desprende al entablar la actividad relacional que mencionáramos) se constituyen en vehículos eficaces para abordar el pasado reciente en términos benjaminianos: no como hecho lineal y objetivo sino como hecho de memoria. “Lo singular”, señala Didi-Huberman, “es que se parte no de los hechos pasados en sí mismos sino de ese movimiento que los recuerda”¹³.

Tomemos a modo de ejemplo dos obras de las siete que se encuentran emplazadas en el parque: la de **Claudia Fontes** (Argentina, 1964) y la de **Nicolás Guagnini** (Argentina, 1966). A nuestro modo de entender, ambas obras están lejos de “competir con la traza original del proyecto arquitectónico”¹⁴, de presentar una “ausencia de reflexión específica sobre sitio y forma”¹⁵ o, incluso, de carecer de reflexión sobre el problema planteado¹⁶. Por el contrario, las dos esculturas proponen sugerentes relaciones formales y conceptuales, tanto con el río como con el monumento, enriqueciendo con su presencia la trama de relatos que se teje en torno a la relación entre lugar topográfico y lugar de memoria.

¹¹ Silvestri G., *op.cit.*, p.23.

¹² Silvestri G., *op.cit.*, p.23.

¹³ Didi-Huberman, G. *Ante el tiempo. op. cit.* p, 20.

¹⁴ *Op. cit.* p. 24

¹⁵ *Op. cit.* p. 24.

¹⁶ “La ausencia de reflexión sobre el problema planteado se revela cuando constatamos que no se restituyó en las ‘estatuas’ la vida, sino sólo y en los mejores casos, el carácter siniestro de los episodios que hemos vivido”. Silvestri, G., *op. cit.* p. 24.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

6

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

El proyecto de Fontes fue concebido específicamente para el lugar de su emplazamiento: el Río de la Plata, sitio donde fueron arrojadas muchas de las víctimas y referente simbólico del monumento. Esta propuesta ejerce así una valoración positiva del *site-specific*, en términos de valores éticos y estéticos. Como veremos, es la propia obra la que reclama un contexto concreto y particular de existencia para poder dar cuenta de sus sentidos, de modo que su lugar de emplazamiento funcione como una instancia constitutiva. La obra propone una operación conceptual que articula la aparición/desaparición y se basa en el retrato de un individuo determinado, Pablo Míguez, un adolescente desaparecido. La elección de Míguez por parte de Fontes respondió a que ambos tendrían la misma edad, articulando una identificación concreta que se aleja de las resoluciones alegóricas. Para la concreción conceptual y material de su proyecto, Fontes emprendió un trabajo de investigación que incluyó la toma de contacto con la familia Míguez, entrevistas con sobrevivientes que compartieron el cautiverio en la ESMA con Pablo, un trabajo colectivo con niños en edad escolar¹⁷ y consultas al Equipo Argentino de Antropología Forense que le permitieron sortear obstáculos técnicos en el proceso de reconstrucción del rostro del niño. Sin embargo, el trabajo minucioso de reconstrucción de los rasgos físicos de la figura no puede ser observado en detalle porque la pieza se encuentra emplazada “de espaldas” al espectador, a unos 70 metros de la costa. ¿Qué sentido tiene entonces la búsqueda de tanta precisión? La aspiración responde al deseo de captar la tensión que provoca una idea, más allá de su materialización:

“Me gusta creer que la imagen definitiva, la que me interesa comunicar como objeto de memoria, en tanto está cargada de la motivación e intención del trabajo, es visualmente inaccesible y se crea en la mente del espectador, mediante la evocación de su rastro (...)

¹⁷ Las fotografías disponibles de Pablo Míguez no le proporcionaban a Fontes toda la información que ella consideraba necesaria para el modelado de la figura, por lo que realizó un trabajo colectivo con alumnos de una escuela platense. “A mí me interesaban varias cosas, recuperar la actitud corporal (...) y lo que aportaron estos chicos, que fue muy importante, es la energía de alguien de esa edad”. Entrevista de la autora y Cristina Rossi con Claudia Fontes, Buenos Aires, 27 y 31 de mayo de 2002.



Para mí ésta es la representación de la condición del desaparecido: está presente, pero se nos está vedado verlo (...)”¹⁸.

Ciertamente las marcas del discurso de Fontes no sólo expresan el andamiaje conceptual de su proyecto sino que revelan su toma de posición frente al concepto mismo de “memoria”, una práctica que adquiere sentido sólo a través del trabajo de todos los agentes involucrados. Por otra parte, y siguiendo a Didi-Huberman, encontramos que la propuesta estética de Fontes no apunta a interpelar el tiempo histórico (el de los hechos factuales, contextuales) sino que busca articular el tiempo de la memoria, “un receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías” y, por ende, logra romper con la linealidad del relato histórico¹⁹. Fontes parece intuir –y en este sentido su obra funciona como correlato de esta intuición– aquello a lo que Benjamin aludía en las “Tesis sobre la filosofía de la historia” cuando advertía que articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente a sido sino adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro.²⁰ Probablemente por este motivo, la “Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez” cobra existencia a partir de una paradoja, la que oscila entre la minuciosidad del trabajo de investigación y documentación y la inaccesibilidad visual a la que la propia artista somete este trabajo. Tal como manifestara Fontes: “Un retrato es siempre una posible versión... tal vez ésta es la más real posible porque está construida en base a la memoria colectiva desde distintos ángulos”²¹.

Por su parte, la obra de Nicolás Guagnini es explícitamente autobiográfica y propone también, desde su concepción y emplazamiento, relaciones con el monumento y con el río. Durante el recorrido por el monumento, al llegar a la cuarta y última estela, la obra se erige recortándose contra el horizonte. En este punto, el espectador es invitado a “resolverla” visual y conceptualmente. La instalación consiste en veinticinco columnas blancas de corte rectangular y equidistantes que forman un cubo sobre el terreno. Sobre ellas se encuentra

¹⁸ Entrevista a Claudia Fontes del 27 y 31 de mayo de 2002.

¹⁹ Didi-Huberman. *op.cit.* p. 13.

²⁰ Benjamin, Walter, “Tesis sobre filosofía de la historia”, *Conceptos de filosofía de la historia*, trad. Murena y Vogelmann, Terramar Ediciones, Buenos Aires, 2007.

²¹ Entrevista a Claudia Fontes... *op. cit.*



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

8

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

pintada de color negro la imagen de un rostro obtenida a partir de una fotografía proyectada diagonalmente sobre un vértice. En un primer momento, el espectador sólo verá manchas, fragmentos de color negro sobre un fondo blanco. Pero a medida que se siga desplazando y encuentre el punto de vista “ideal” desde el cual abordar la obra, el rostro del padre de Guagnini “aparece” sobre el fondo del río para, inmediatamente, volver a “desaparecer” una vez que el visitante continúe con su recorrido. La imagen utilizada en la obra es la foto carnet que la abuela del artista usara en las pancartas que llevara a las manifestaciones en reclamo por la aparición con vida de su hijo. La estrategia estético-conceptual que ideó Guagnini para que el espectador ejerza una experiencia estética activa conlleva, al igual que la obra de Fontes, la carga simbólica de la condición de presencia-ausencia del desaparecido. Si bien otras versiones de la obra han sido expuestas tanto en Argentina como en el exterior, es innegable que su poder metafórico y disparador de sentidos se ve ampliamente potenciado en el lugar de emplazamiento para el cual el Guagnini la concibió.

Al recuperar la voz de los artistas —a través de la lectura de las memorias descriptivas de sus proyectos y de las declaraciones volcadas en relación a su participación en el concurso— se observan tanto las marcas de una aguda reflexión en relación con su trabajo como las huellas de las contradicciones y tensiones inherentes a la paradójica tarea de representar éticamente lo que el mundo ya tiene designado como la decisión, también ética, de un repudio²².

¿Participar o no de un concurso de esculturas en homenaje a los desaparecidos durante la última dictadura, impulsado por una comisión integrada por organismos de derechos humanos y administrado y financiado por el Estado? ¿Cómo proyectar libremente una obra a partir de un tema determinado? ¿De qué manera resolver formal y conceptualmente una obra que refiera metafóricamente a la suspensión de lo humano sin traducir sentimientos literales? Estos, entre otros, pueden ser algunos de los interrogantes que los artistas se plantearon a la hora de resolver sus proyectos. Tensiones que, hasta que fueron declaradas

²² González, H., *op. cit.* p. 36.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

9

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

inconstitucionales las denominadas “leyes del perdón”, campeaban también sobre la propia existencia de un monumento en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado.

Así lo manifestaba Guagnini a comienzos de 2001:

“(…) La construcción de un Parque constituye una contradicción en términos de la promulgación de esas leyes. El Estado democrático puede y debe asumir contradicciones, el Estado anticonstitucional no puede aceptar contradicciones y las reprime. En esta diferencia de carácter sustantivo reside la posibilidad de convertir al Parque de la Memoria en un elemento de acción política y de reclamo por el cumplimiento de la ley. (…)”²³.

Por otra parte, en relación con las fricciones que suponía la concepción de una obra de arte (autonomía creativa) para el Parque de la Memoria (institución política), agregaba:

“(…) Se trata de intentar regenerar en el campo de lo simbólico el tejido social y cultural destruido por la dictadura, y tal objetivo implica en este caso particular un proyecto colectivo, regulado y administrado por un agente político oficial; por otro lado, la práctica artística supone no tomar compromisos, o atenerse a normas impuestas. En ese sentido hay en la estructura del Parque algo muy significativo: gran parte de la carga concreta de la memoria la llevan las placas con los nombres; y *no hay un monumento único que pretenda la misión infaliblemente autoritaria de condensar en forma absoluta el sentido. Lo que hay es un conjunto de obras, dentro de las cuales se pueden identificar ideas y estrategias diversas con respecto a los modos de representación, y a la relectura crítica de la idea de monumento (…)*”²⁴.

Es posible que muchos de los reparos esgrimidos hacia la coexistencia, en un mismo espacio público, de un monumento y de obras de arte contemporáneo respondan a la creencia o convicción de que existe *un* modelo (o antimodelo) de conmemoración. Al respecto, Andreas Huyssen advierte que, si bien no cualquier opción resulta aceptable,

²³ Guagnini, Nicolás. “Juicio y castigo en el Parque”. En *ramona revista de artes visuales*. N° 9,10, Buenos Aires, diciembre de 2000/marzo de 2001., p. 9.

²⁴ Guagnini, N., *op. cit.*, p.9 (la bastardilla es nuestra).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

10

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias. Según el pensador alemán, “no se puede cerrar la brecha semiótica con una única representación, la única correcta”²⁵. Esta posición pluralista es retomada por quienes eligen concebir el Parque de la Memoria como un *corpus* conmemorativo en el que no existen cristalizaciones absolutas de sentido²⁶. En esta misma línea, consideramos valiosa la propuesta de Ralph Buchenhorst de crear un “foro de la memoria del terror de la Shoá” que incluya testigos, científicos (historiadores, antropólogos, sociólogos y teóricos de la cultura) y también artistas. Lo que nos interesa en particular de esta propuesta es la aceptación acerca de la contingencia del discurso acerca de un acontecimiento límite y la consecuente afirmación de que no existe un medio más adecuado que otro en cuanto a la construcción de una memoria social. En palabras de Buchenhorst, “cada uno de los medios y discursos tiene una función exclusiva que no puede ser cumplida por los demás” y sería precisamente en esta multiplicidad discursiva en donde se hallaría una vía posible para el reconocimiento de la “mancha ciega” inherente a toda representación²⁷.

A modo de conclusión

A lo largo de la compleja y violenta trama histórica de nuestro país, las imágenes artísticas han desempeñado un papel capital al participar en la construcción de los relatos históricos como agentes legitimadores pero, también, como dispositivos críticos y gestos de resistencia. Si tomáramos como recorte sólo algunas de las producciones artísticas realizadas a partir del golpe de Estado de 1976, resulta asombrosa la variedad y calidad de las elaboraciones estéticas que se asoman a la representación de acontecimientos límites y se constituyen en configuraciones de la memoria social. Experiencias colectivas como el “Siluetazo”²⁸; la serie “Manos anónimas” de Carlos Alonso; varias de las obras de Víctor

²⁵ Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 26.

²⁶ Melendi, María .José. “Antimonumentos. Estrategias da memória (e da arte) numa era de catástrofes”, Belo Horizonte, 2002, *mimeo*.

²⁷ Buchenhorst, Ralph. “Testigos, científicos, artistas: ¿Cómo crear un foro de la memoria del terror?”. En Lorenzano, S y Buchenhorst, R. (comp.), 2007, *op. cit.* pp. 231-247.

²⁸ La acción colectiva conocida como “El siluetazo” tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 durante la tercera Marcha de la Resistencia. A partir del proyecto de Rodolfo Aguerreberry (1942/1997), Guillermo Kexel (1953) y Julio Flores (1950) y con una activa participación del público, se realizaron siluetas de cartón o papel como modo de representar a los desaparecidos durante la última dictadura.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

11

Grippe (especialmente “Vida-muerte-resurrección” y “Valijita de panadero”); los collages de León Ferrari; los paisajes de Diana Dowek; las cárceles de Horacio Zabala; los engendros de Alberto Heredia; las víceras de Norberto Gómez; las perturbadoras esculturas de resina de Juan Carlos Distéfano; los retratos de ex combatientes de Malvinas de Juan Travnik; las fotografías de aviones de Helen Zout; la serie “Dónde están?” de RES; las acciones del grupo teatral Etcétera... son sólo algunos pocos ejemplos del modo en que el arte proporciona modos de reflexión cualitativamente distintos de los testimonios, la documentación o los relatos orales; registros que pueden coexistir y retroalimentarse en la construcción de discursos públicos sobre la memoria.