

El debate entre la imagen de horror y la representación del dolor. Reflexiones en torno a las creaciones artísticas dentro de los museos de memoria en América Latina

The Debate Between the Image of Horror and the
Representation of Pain. Reflections on Artistic
Creations in Memory Museums in Latin America

*O debate entre a imagem do horror e a representação
da dor. Reflexões sobre criações artísticas em
museus de memória na América Latina*

MELISA LIO FLORES

melisalio@yahoo.com.mx

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (IIHCS)

Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), México

 <https://orcid.org/0000-0001-9388-5992>

Artículo de reflexión

Recepción: 12 de enero del 2022. Aprobación: 6 de julio del 2022.

Cómo citar este artículo

Melisa Lio Flores, “El debate entre la imagen de horror y la representación del dolor. Reflexiones en torno a las creaciones artísticas dentro de los museos de memoria en América Latina”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 50, n.º 1 (2023): 165-198.

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-ND 4.0)

[166]

RESUMEN

Objetivo: el propósito de este artículo es analizar los debates y problemáticas que surgen al presentar visualmente las memorias de ausencia y duelo dentro de los museos de memoria, particularmente, de aquellos situados en América Latina a través del arte contemporáneo de las últimas décadas. **Metodología:** inicialmente, se realiza una contextualización sobre los debates acerca de la definición de historia y memoria con el objetivo de que se conozcan las problemáticas que existen alrededor de la memoria traumática y una particular estética de la tragedia que surge a partir de esta. Posteriormente, con la presencia de algunas obras artísticas, se analizará cómo es que la memoria permite expandirse a otros campos de la creación, produciendo diálogos artísticos e históricos como formas de representación que comunican aquello que puede ser inaccesible de transmitir. **Originalidad:** al analizar la memoria y su representación por medio de creaciones artísticas contemporáneas dentro de los lugares de memoria se permite reconocer las infinitas dimensiones que existen para transmitir las historias propias del territorio latinoamericano y, con ello, se establecen nuevos diálogos que producen otros canales de reflexión en torno a la memoria y la violencia. **Conclusiones:** el debate sobre las diferencias epistémicas entre lo que se considera memoria e historia traen distintos acercamientos a las propuestas museográficas y curatoriales que exhiben estos espacios. Como resultado se han generado diferencias expositivas que, por un lado, muestran el horror tácito de lo acontecido y, por otro, tratan de mostrar otros acercamientos con narrativas visuales y artísticas que matizan las memorias de duelo y dolor dentro de cada uno de estos espacios.

Palabras clave: arte contemporáneo; artes visuales; historia; memoria; museos; representación; trauma.

ABSTRACT

Objective: The purpose of this article is to analyze the debates and problems that arise when presenting visually the memories of absence and mourning in memory museums, particularly those located in Latin America through contemporary art of the last decades. **Methodology:** Initially, it contextualizes the debates on the definition of history and memory, with the aim of identifying the problems around traumatic memory and a particular aesthetics of tragedy that arises from it. Subsequently, with the presence of some artistic works, it analyzes how memory allows to expand to other fields of creation, producing artistic and historical dialogues as forms of representation that communicate which may be inaccessible to transmit. **Originality:** By analyzing memory and its representation through contemporary artistic creations within places of memory, it is possible to recognize the infinite dimensions that exist to transmit histories of Latin American territory, and with this, to establish new dialogues that produce other means of reflection around memory and violence. **Conclusions:** The debate on the epistemic differences between memory and history shows various approaches to the museographical and curatorial proposals exhibited by these spaces. As a result, such differences in exhibitions, on the one hand, show the unspoken horror of what happened, and on the other hand, try to show other approaches with visual and artistic narratives that nuance the memories of grief and pain within each of these spaces.

Keywords: contemporary art; depiction; history; memory; museums; trauma; visual arts.

[168]

RESUMO

Objetivo: este artigo analisa os debates e questões que surgem ao apresentar visualmente as memórias de ausência e luto nos museus de memória, particularmente aqueles localizados na América Latina através da arte contemporânea nas últimas décadas. **Metodologia:** inicialmente, realiza-se uma contextualização dos debates sobre a definição de história e memória para compreender os problemas que existem em torno da memória traumática e uma estética particular da tragédia que dela decorre. Posteriormente, com a presença de algumas obras artísticas, será analisado como a memória se permite expandir para outros campos da criação, produzindo diálogos artísticos e históricos como formas de representação que comunicam aquilo que pode ser inacessível de transmitir. **Originalidade:** ao analisar a memória e a sua representação através das criações artísticas contemporâneas dentro dos lugares da memória, é possível reconhecer as infinitas dimensões que existem para transmitir as histórias específicas do território latino-americano, e com isso, estabelecem-se novos diálogos que produzem outros canais de reflexão em torno da memória e da violência. **Conclusões:** o debate sobre as diferenças epistêmicas entre o que é considerado memória e história traz diferentes abordagens às propostas museográficas e curatoriais exibidas nestes espaços. Como resultado, foram geradas diferentes exposições que, por um lado, mostram o horror não dito do que aconteceu, e por outro, tentam mostrar outras abordagens com narrativas visuais e artísticas que matizam as memórias do luto e da dor dentro de cada um destes espaços.

Palavras-chave: arte contemporânea; artes visuais; história; memória; museus; representação; trauma.

Introducción

El presente artículo plantea el problema de la representación de la memoria traumática en museos y espacios dedicados a exponer la historia reciente de algunos países de América Latina a través de recientes obras de arte contemporáneo. Es bien sabido que la región ha sufrido —y sigue padeciendo— situaciones relacionadas con violencia, dictaduras y golpes de Estado. La violencia que se vive en Latinoamérica sigue siendo una condena silenciada y amortiguada por los diferentes poderes que interactúan en nuestras regiones. Por ello existe una urgencia y una necesidad de una revisión de los pasados recientes, además de hacer visibles dichas prácticas de terror, en este caso, a través de obras artísticas, lo que produce a la vez, lo que yo llamo una “estética de la tragedia”: desapariciones forzadas, violencia de género, abuso de poder o asesinatos son tan solo algunas de las situaciones cotidianas que se viven día a día y las cuales son transmitidas por el lenguaje del arte. Por lo que el cine documental, el performance, el video, la experimentación sonora, las instalaciones visuales se han dado a la tarea de reconfigurar el lenguaje de dolor y tragedia de nuestros territorios para que con ello coincida la reconciliación con nuestras memorias perdidas o sean un espejo que revelen los contextos reales de nuestra historia. Tal y como la artista visual mexicana Teresa Margolles señalaba en torno a los temas que refieren la mayoría de las obras que se crean en Latinoamérica: ¿de qué otra cosa podríamos hablar?, sino de dolor y tragedia que existen habitualmente para de ahí reconfigurar un lenguaje totalmente local que evidencie nuestras memorias pasadas en destinos comunes de ausencia y duelo.¹

[169]

Todo ello conlleva a un análisis por las prácticas artísticas actuales que se producen desde Latinoamérica y las posibles contradicciones, soluciones y debates que surgen al momento de presentar dichas obras en espacios institucionales del arte y, sobre todo, en aquellos en donde su misión es realizar un “trabajo de memoria”. De ahí que lo que se presenta dentro de los museos de la memoria ha levantado planteamientos éticos que corresponden a la correcta presentación de imágenes, videos, fotografías e incluso de obras de arte que tienen como fin transmitir el trauma y la violencia que se ha vivido en pasados “límite”. Cómo presentar el dolor y el trauma a aquellos sujetos que han sido ajenos a tales acontecimientos y con ello no caer en la trampa de recrear el horror tácito o incidir en el consumo de la tragedia y el dolor

1. Cuauhtémoc Medina, *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (Barcelona: RM, 2009).

de una manera mórbida y ajena a los fines de respeto y empatía que tienen como objetivo muchos de estos museos.

[170]

Sin lugar a duda, el reto de estos espacios en cuanto a lo que se muestra es una de las tantas problemáticas que en ellos se alberga. Por lo que y sin duda, dichos planteamientos curatoriales y museográficos requieren una conciencia clara de las diferencias epistémicas y teóricas al momento de considerar contar ya sea la memoria o, en su caso, la historia. De igual modo, debido al vuelco de la memoria en últimas décadas, esta requiere de representaciones que aborden de una manera profunda las capas que acontecen cuando existe el trauma y el dolor, ya que la simple recreación de la violencia puede caer en la trampa del oscurecimiento emocional y bloquear cualquier tipo de comunicación que intente volver a dignificar a las víctimas. Como resultado de este debate, el arte y las manifestaciones artísticas contemporáneas parecen cada vez más explorar las posibilidades estéticas y éticas de representación de dolor, trauma y ausencia en los museos de memoria y con ello, brindar nuevas capas de lectura en torno al duelo y la resiliencia especialmente en Latinoamérica.

Diferencia entre las representaciones de la historia y aquellas de la memoria

La historia y la memoria buscan reconstruir el pasado, pero lo hacen de modo diferente. Ambas actúan en distintas líneas y nos permiten entender el pasado de manera mucho más íntegra y a la vez compleja. Los dos términos no necesariamente son incompatibles, como lo señala Paul Ricoeur más adelante. Este énfasis que proponemos al querer estudiar las diferencias o aproximaciones se debe al interés de analizar las mediaciones y los distintos fenómenos que se producen al contar y representar ya sea la historia o la memoria en los museos. Ya que cada una relata y presenta de diferente manera el pasado, ya sea porque la historia, debido a su carga como disciplina científica, recae en el positivismo de las ciencias sociales o por la subjetividad en que la memoria se apoya de los testimonios, los cuales se construyen con un giro afectivo.²

-
2. Edwin G. Mayoral y Francisco J. Delgado, “¿Historia de las emociones o emociones de la historia?”, *Memoria Colectiva de América Latina*, ed. Manuel González Navarro y Jorge Mendoza García (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017) 62.

La historia, por ejemplo, antes de la primera mitad del siglo xx, apostaba por la veracidad de los acontecimientos, conocer la verdad y entender de manera fidedigna los hechos, prácticamente y muchas veces, inexplicables, complejos y contradictorios. Por el contrario, la memoria se apoyaba en el hecho de no centrarse en un discurso de veracidad, el cual muchas veces ya se encuentra explícito, debido a que el testimonio nos acerca más al “estar presente” y conocer de propia voz lo acontecido.³

[171]

En *Les Lieux de Mémoire*, Pierre Nora analiza a la memoria como un instrumento de la propia historia. La memoria “viva” como gesto, costumbre, tradición se transformó en *lugares de memoria*; es decir, en espacios y materialidades congeladas tales como archivos, cementerios, bibliotecas o museos. Pierre Nora se refiere a la memoria archivística como aquella en donde se necesitan distintas prótesis para poder “vivenciar” nuestra historia. Para Nora, la historia es “una actividad intelectual y la deslegitimación del pasado vivido”, la cual se apodera de nuestros recuerdos de una manera que los deforma, transforma y petrifica.⁴ La distinción que Nora realiza entre estos términos ha sido el eje para que distintos teóricos hayan desarrollado hasta nuestros días distintas problemáticas entre ambos conceptos (historia y memoria).

Pilar Calveiro, por ejemplo, ha señalado la diferencia entre el relato histórico y la memoria, la cual no se resuelve en términos de objetividad, ya que ambas son construcciones que parten de una mediación o sujeto —ya sea del historiador o del testigo que recuerda lo acontecido—. Sin embargo, el “relato histórico”, como lo nombra ella, se construye a partir de documentos y fuentes, en el sentido de que la escritura de la historia “procede principalmente bajo la modalidad de archivo” y de datos duros.⁵ La historiografía busca la comprensión del pasado mediante una representación que narra lo ocurrido a través de un método científico y con lo cual los archivos, documentos y distintas fuentes materiales puedan comprobar una determinada veracidad sobre los acontecimientos históricos. Es por ello que el relato sospecha ante la memoria, ya que la subjetividad del testigo

3. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: FCE, 2000) 212.

4. Pierre Nora, *Les lieux de mémoires* (Santiago de Chile: Trilce, 2009) 20-29.

5. Pilar Calveiro, “Los usos políticos de la memoria”, *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, ed. Pilar Calveiro (Buenos Aires: CLACSO, 2006). <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>.

puede tener una carga de imaginación, fantasía o ficción en su relato.⁶ Por ende, el relato histórico mantiene una metodología, la cual le proporciona de manera sistemática una cronología homogénea, lineal y única. A través de narrativas literarias —o en el caso del museo histórico, a través de recorridos lineales puestos en montaje con el apoyo de textos, imágenes y objetos— la historia da orden y crea una estructura fija e inamovible sobre el pasado.⁷

[172]

Por el contrario, la memoria acontece y se registra en el cuerpo individual. La memoria está grabada en los cuerpos de quien percibe la experiencia del tiempo y del evento. Cuando la memoria se trae al presente, el recuerdo es lo que acontece y este está lleno de imágenes, pero, sobre todo, de experiencias sensoriales, emocionales y vivenciales. La memoria, a través del recuerdo, acontece de manera anacrónica y atemporal y es por ello que dentro de esta existe una multiplicidad de vivencias. Añade Calveiro que la memoria trae consigo múltiples relatos “contradictorios” y “ambivalentes” que no necesitan ser organizados ni homogéneos o congruentes. La riqueza de la memoria permite que conviva la complejidad de los fenómenos y consecuentemente se generen diferentes relatos. Por lo tanto, no hay, no puede haber, una sola narrativa, ya que la memoria puede tener distintos posicionamientos durante una relectura del pasado.⁸

Es por esta razón que la memoria no permite entender la realidad desde una sola perspectiva. Mientras que la historia cuenta cifras, ganancias y pérdidas de vidas humanas, la memoria permite entender, a través del testimonio, lo humano que acontece dentro de las subjetividades de todas las

-
6. Astrid Tatiana Wolff Rojas, “Exposiciones temporales de arte en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile y el Museo de la Memoria en Rosario de Argentina. Los casos de *Lonquén 2012* y *Profanaciones*”, tesis de maestría en Museología (México: Escuela Nacional Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Castillo Negrete”, 2015) 1-5.
 7. Tzvetan Todorov, *La memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo xx* (Madrid: Península, 2002) 168.
 8. Para la investigadora Pilar Calveiro la memoria no funciona como un rompecabezas —en el cual cada pieza embona en un único lugar para construir siempre la misma imagen—, sino que opera a la manera de *lego*, dando la posibilidad de colocar las mismas piezas en distintas posiciones, para armar con ellas, no una misma figura, sino representaciones diferentes cada vez que se acciona. Es por ello que en esta clase de construcción no puede haber un relato único, ni mucho menos *dueños* de la memoria. Ver Pilar Calveiro, “Testimonio y memoria en el relato histórico”, *Acta Poética* 27.2 (2006): 65-86. <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/204/203>.

personas que estuvieron presentes en el acontecimiento. Es decir, la historia toma en cuenta los tiempos prolongados y analiza los grupos desde afuera, mientras que la memoria estudia al grupo visto desde adentro.⁹ Por lo tanto, el análisis crítico de la memoria permite comprender que los seres humanos se encuentran insertos en sistemas mucho más complejos. Esto permite reconocer la experiencia de lo sensible en cada uno de los acontecimientos a través de lo subjetivo y humano de los hechos.¹⁰ Tomando en cuenta el testimonio tanto de víctimas, victimarios y demás personas involucradas, la relectura de lo que consideramos “hecho histórico” brinda nuevos matices que se escapan del simple relato histórico generalizado.¹¹

[173]

En consecuencia, una de las características sustanciales del término “memoria” consiste en que integra una multiplicidad de experiencias que forman un *acto*, ejercicio y práctica, individual o colectiva, que puede funcionar como agente de resistencia.¹² Además, no solo los objetos funcionan como recordatorios, también los lugares ayudan a esta función. Si la memoria se graba en el cuerpo entonces habita y se traslada alrededor de espacios y lugares. Estos lugares de memoria permiten ser las anclas para evitar el olvido. Estos espacios, además de ser ciertamente espacios geográficamente transitables no entorpecen ni petrifican la memoria, sino que sirven de apoyo a esta.

Pero ¿qué pasa con la representación y construcción de ciertos acontecimientos dentro de la historia reciente? Por ejemplo, en el caso de los “aconte-

9. Eugenia Allier Montaño y Emilio Crensel, *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política* (Ciudad de México: UNAM, 2015) 189.

10. La historia de las emociones es un enfoque relativamente nuevo, que nace en la década de los ochenta y cuya pionera es Barbara H. Rosenwein. El estudio de las emociones nos ofrece un conocimiento alternativo en los análisis históricos y culturales de ciertas naciones o sociedades que, en el caso de hechos traumáticos, permiten entender ciertos comportamientos colectivos por los cuales el dolor, la venganza, la reconciliación se encuentran impregnados en cada uno de los miembros que comparten un pasado en común. Ver Barbara H. Rosenwein y Riccardo Cristiani, *What is the History of Emotions?* (Cambridge: Polity Press, 2018).

11. El testimonio siendo un preludeo al archivo y a la prueba documental, como lo menciona Ricoeur, es el primer paso en donde la memoria se cuenta de primera mano y cuya autenticidad radica en que quien estuvo ahí, atestigua su participación en el acontecimiento pasado. Ese mismo testimonio será puesto en duda y será verificado por otros testimonios, los cuales podrán argumentar o contradecir cada uno de ellos; sin embargo, esa es la riqueza de las memorias subjetivas y que enriquecen el relato del pasado. Ver Ricoeur 208.

12. Calveiro, “Testimonio” 377.

[174]

cimientos límite”, Paul Ricoeur se refiere al testimonio de los sobrevivientes de la *Shoá*, los cuales originaron una grave crisis para la historiografía debido a lo irrepresentable de los testimonios. ¿Cómo escribir la historia del Holocausto?; ¿existe una narrativa eficaz que pueda transmitir los horrores cometidos por el mismo ser humano hacia otro de su misma especie? Lo impensable es conocer los procesos de olvido, anulación y ficción por los que atravesó la memoria al experimentar aquellos momentos límite. De la misma manera, sería útil reconocer cómo la escritura pudo velar toda huella de dolor y aflicción humana.¹³

El debate ha estado abierto desde la conmemoración de la *Shoá* a partir de los años ochenta. Teóricos de distintos campos de estudio, así como los propios sobrevivientes han cuestionado la imposibilidad de transmitir a la humanidad lo acontecido en aquellos campos de concentración.¹⁴ Por un lado, la palabra agota las formas retóricas con las que se escriben estas historias; y por el otro, las imágenes no contienen la veracidad total de los hechos,

13. Para Todorov, la memoria literal es aquella que justifica el pasado y se encomienda a ser una repetición en bucle de hechos traumáticos, ya sea para una sola persona o una colectividad. Esta memoria desarrolla riesgos en sí misma, ya que es proclive a ser una herramienta de autodestrucción. Existe la posibilidad que dentro de esta resurjan nuevos resentimientos que generen actos de venganza. Esto desecha una posible catarsis debido a que la memoria solo se repite de forma indefinida sin que esta aprenda las lecciones del pasado. Es decir, la memoria literal es aquella que obsesiona al sujeto y recae en la lamentación consciente. Esta memoria sirve como una “fuente de poder y privilegios” que justifica al propio individuo frente sus pesares. En las propias palabras de Todorov: “[la memoria literal] tampoco motiva ninguna acción en el presente; solamente despiertan un estupor mudo y una compasión sin fin por sus víctimas”. Por esta razón, la memoria literal es aquella que no supera el trauma y lo único que hace es volver al evento una y otra vez, sin que exista realmente un “buen uso” del pasado que pueda ayudar a las acciones del presente, lo que lo convierte en un trauma patológico. En cambio, la memoria ejemplar es aquella con la cual el individuo o colectividad realizan una catarsis del suceso traumático; y, en consecuencia, el pasado sirve para fortalecer las acciones del presente. La memoria ejemplar es liberadora y ayuda a neutralizar el dolor para poder tomar acciones en el presente: “el uso ejemplar permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy en día, y separarse del yo para ir hacia el otro”. Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria* (Barcelona: Editorial Paidós, 2013).

14. Primo Levi, *Si esto es un hombre* (Barcelona: Ediciones Aleph, 2006).

como reiteradamente lo ha mencionado Georges Didi-Huberman.¹⁵ En la misma línea, Dominick LaCapra se ha preguntado cómo se puede escribir el trauma y en qué consiste tal acción al momento de generar un trabajo de duelo. A mi parecer, la cuestión sigue abierta, en tanto que el debate sigue generando preguntas y sigue produciendo posibles respuestas lo que veremos reflejado en algunas representaciones artísticas dentro de los espacios de la memoria que se analizarán a continuación.¹⁶

[175]

La estetización de la tragedia

Existen conflictos por los que la memoria museal atraviesa al intentar mostrar los hechos alrededor de la violencia política y el trauma histórico. El problema de la representación de este tipo de memoria se plantea desde la visión de las artes plásticas contemporáneas. De esta manera, analizaremos algunos de los debates que giran en torno a la representación de la memoria museal de “los vencidos”. Para ello, retomaremos las reflexiones artísticas que provienen mayormente de artistas latinoamericanos, quienes han sido testigos de brutales acontecimientos. Su trabajo, simultáneamente, ha contribuido a que otros campos, como el de la museología, se apoyen en estas expresiones para analizar y transmitir lo irrepresentable o indecible de tales sucesos. La aportación que el arte genera en los espacios museales en América Latina desencadena distintas connotaciones y manifestaciones simbólicas, lo que permite generar otras aproximaciones ante la experiencia traumática que involucra la presencia, el cuerpo y los sentidos.

Las manifestaciones artísticas se han integrado a los museos de memoria al resignificar el pasado y el presente de forma empática, aunque también ideológica. En este sentido, las expresiones artísticas pueden aportar una mayor reflexión en el visitante. Más allá de presentar una mimesis de la tragedia pasada, el espacio de memoria, en conjunto con sus exposiciones y metalenguajes, necesita una comunicación que contenga las herramientas para aprehender y asimilar la tragedia de manera constructiva y reflexiva con un lenguaje distinto al que conocemos dentro de los museos de historia. Esta nueva museología tiene que mostrar los conflictos y las luchas dentro de las sociedades por las que se

15. Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria Visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós, 2004) 27.

16. Robert Braun, “The Holocaust and Problem of Historical Representation”, *History and Theory* 33.2 (2000): 172-197.

[176]

genera un devenir histórico múltiple y plural con sus distintas dimensiones.¹⁷ Estos espacios necesitan irrumpir en la homogeneidad de la historia oficial, y por esto, es necesario presentar enunciados museográficos a través del arte, con lo cual se propone otra manera de construir el espacio museístico y los significados con los cuales construimos nuestro pasado en relación con aquellas memorias desconocidas. Como resultado, la mayoría de las obras de arte que forman parte de los museos de la memoria construyen sus significados a partir de alegorías visuales y sensoriales, ya que desencadenan motivos afectivos y empáticos.¹⁸ De la misma manera que contar a un tercero el horror vivido es casi inaprensible, el representar el trauma permite que el arte profundice en aspectos que son incapaces de captar con el habla común y la razón. Es por ello que algunas de las obras no forman parte del marco narrativo tradicional, sino de un acto afectivo que incluye las emociones y la experiencia de aquel que ha sido víctima.¹⁹ Estas obras de arte se construyen a partir de la extrañeza, de la ausencia provocada por la violencia y, en algunas ocasiones, dentro del espectro de lo fantasmagórico que esta misma provoca.²⁰ El tiempo y el espacio que conforman estas obras involucran otras dimensiones que hablan de aleargar el suceso dentro de las otras caras que implican la experiencia sensible, más que simples representaciones miméticas del horror y con ello exhibir un arte del *shock* que no permita la empatía con el “otro”. Por lo cual debe de existir una “ética visual” y discursiva dentro de los espacios de la memoria.

Arte contemporáneo y memoria

El arte contemporáneo, por lo tanto, introduce una nueva esfera narrativa de lenguaje museográfico, lo que demuestra que la historia también se nutre de aquellos otros aspectos indecibles que forman parte de la experiencia y la emotividad; de la experiencia subjetiva e interior del sujeto. Por supuesto, esta estrategia museográfica y curatorial no es la única para realizar “trabajos de memoria”. Opera como una herramienta que produce una ruptura en la manera en cómo nos relacionamos con experiencias pasadas en torno a la tragedia humana. La experiencia de la memoria traumática

17. Anthony Shelton, “Critical Museology. A Manifesto”, *Museums Worlds: Advances in Research* 1 (2013): 13-14.

18. Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005) 2.

19. Bennett 36.

20. Kaitlin M. Murphy, *Mapping Memory. Visuality, Affect, and Embodied Politics in the Americas* (Nueva York: Fordham University Press, 2019) 12.

en el arte ha encontrado un eco tanto en museos y galerías, así como en el espacio público. Existen artistas consagrados que han dedicado su trabajo a la reconstrucción del pasado violento como el chileno Alfredo Jaar o la colombiana Clemencia Echeverri, pero también existen trabajos colectivos entre artistas y víctimas que trabajan en conjunto para salir a las calles y generar un espacio de resistencia, en tanto que la esfera de lo político en el ámbito público toma ciertas formas sensibles para expresar la construcción de la memoria en distintas dimensiones simbólicas (figura 1).

[177]

Figura 1. Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, 2010. Museo de la Memoria, Santiago de Chile.



Fuente: José Antonio Piga, "La Geometría de la Conciencia en el Museo de la Memoria", *Joseantoniopiga. Una conversación sobre arquitectura y ciudades, arte y territorio*. Feb. 2010. <https://joseantoniopiga.wordpress.com/la-geometria-de-la-conciencia-en-el-museo-de-la-memoria/>.

Mediante una instalación interactiva, la obra presentaba las siluetas de los autorretratos de los desaparecidos. Al acercarse el visitante sería testigo de la aparición de cientos de siluetas que se multiplicaban al infinito gracias los espejos que se encontraban de los dos lados de las pantallas.

Figura 2. El Siluetazo.

Fuente: “El Siluetazo”, Museo Universitario de Arte Contemporáneo. <https://muac.unam.mx/exposicion/el-siluetazo>.

De ahí que exista una intersección entre lo público y el campo de lo legítimo en el arte. En este caso existe una irrupción en las formas simbólicas colectivas que tienen una injerencia en las estéticas que surgen y moldean las expresiones de la memoria traumática en los espacios oficiales del arte. En primera instancia, estas configuraciones estéticas inician como una estrategia de resistencias por parte de las víctimas, para después formar parte de lo que llamo la “estética de la tragedia”. Ejemplo de estos procesos es el famoso “Siluetazo” en las calles de Buenos Aires. Durante los años ochenta, se trazaba la silueta en el espacio público de una persona desaparecida en tamaño real con el fin de mostrar la “presencia de una ausencia” durante la dictadura (figura 2).²¹ Y, con ello, esta expresión visual ha quedado grabada en la iconografía

21. La acción que llevo por nombre el “siluetazo” se realizó el 21 de septiembre de 1983, durante la tercera Marcha de la Resistencia en Buenos Aires Argentina. Los artistas

de la ausencia cuyo resultado décadas más tarde el artista chileno Alfredo Jaar reconfiguró en el Museo de Memoria y Derechos Humanos en Santiago de Chile, la obra titulada “Geometría de la consciencia” fue una instalación interactiva en donde se proyectaban cientos de siluetas que se multiplicaban en el infinito, sinónimo de las miles de vidas que se han perdido, en este caso, dentro de lo que fue la dictadura de Chile en los años ochenta del siglo pasado.

De la misma forma existen otras expresiones que han surgido a partir del accionar colectivo “desde abajo”, como lo es el bordado o llevar en el pecho el retrato de la víctima desaparecida y cuya práctica visual, ahora se utiliza en distintos espacios de la memoria a lo largo del continente. Por lo tanto, estas estrategias comienzan a producir dimensiones de carácter estético, las cuales funcionan como elementos que reconfiguran los imaginarios sociales, a la vez que permiten repensar las formas visuales y performáticas en que contamos la historia y releemos la memoria. Por un lado, el arte es un vector para la conservación y transmisión de memorias subalternas; y por otro, el arte también es una expresión simbólica que sirve como mecanismo de reparación, transformación y denuncia social.²² Y así como estas construcciones sensibles se han originado en la marginalidad de grupos de víctimas dentro del espacio público, también “la estética de la tragedia” se ha repensado de manera meticulosa en museos de la memoria y de arte contemporáneo. Cabe replantear cómo es que las obras de arte reconstruyen algunas capas de la memoria, sobre todo en contextos de violencia política.²³ Ejemplo de ello es la obra *in memorium* que creo el artista oaxaqueño Francisco Toledo en 2014, la cual consistía en la producción de 43 papalotes con los retratos de los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, en México. Siguiendo esta línea, en 2019, el artista chino Ai Weiwei presentó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo,

[179]

Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel invitaron a las personas a elaborar siluetas de tamaño natural alrededor de toda la ciudad. El “siluetazo” es un acto político que tomó dimensiones estéticas en el imaginario colectivo de Latinoamérica y que se encuentra presente en la actual configuración estética de la memoria de “pasados límites”. María José Melendo, “Formas de la memoria en el arte postdictatorial”, *Revista Ramona* 78 (2008): 24-27.

22. Juan David Villa Gómez y Manuela Avendaño, “Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política”, *Revista Colombiana de Ciencias Sociales* 8.2 (2017): 502-535.
23. Vladimir Olaya Gualteros y Marina Iasnaia, “Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político”, *Revista Colombiana de Educación* 62 (2012): 117-138.

en la Ciudad de México los mismos retratos, pero esta vez creados a partir de piezas de lego: expresiones que surgen desde lo colectivo para después integrarse a las esferas institucionales del arte (figura 3).

Figura 3. Reestablecer memorias.

[180]



Fuente: “Ai Weiwei”, Museo Universitario de Arte Contemporáneo. <https://muac.unam.mx/exposicion/ai-weiwei>.

De ahí que las estrategias museográficas para transmitir estos hechos históricos por medio de construcciones espaciales y temporales han sido uno de los mayores desafíos a los que se enfrentan los gestores de la memoria, curadores, museógrafos e historiadores. Los museos de la memoria realizan ejercicios curatoriales con el único objetivo de lograr una representación veraz, crítica y consciente hacia su público, sin que estos recorridos lleguen a ser narraciones mórbidas, atendiendo a la ética y a las consideraciones morales hacia las víctimas y familiares. De otro modo, existe una línea muy delgada para que estos espacios se vuelvan museos del terror y consumo de la violencia.

En años recientes este tema ha tomado acalorados debates en espacios de memoria y memoriales. Desde distintas ramas humanísticas ha existido el problema sobre cómo abordar el trauma y la violencia y hacerla comunicable para audiencias más amplias. Para ello, sería importante retomar al filósofo Theodor Adorno con su famosa frase: “escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro”, con lo cual, y de acuerdo con la historiadora Elena Rosauro, la presentación [de la imagen violenta] estilizada empequeñece la gravedad del sufrimiento al tiempo que hace de su representación algo placentero y que le da sentido en un contexto donde lo irracional se vuelve grotesco y surge la

imposibilidad de un modelo narrativo.²⁴ En este sentido, para el historiador y teórico Dominick LaCapra, el arte es el único recurso con el cual podemos abordar experiencias que son inasibles a la palabra y a la escritura historiográfica. Debido a la libertad que posee y a las paradojas que incorpora, el arte puede abordar el horror y el trauma a través de formas alegóricas que incluso hablan con un “estilo alusivo indirecto y velado”.²⁵ En ese sentido LaCapra señala que

a veces el arte se aleja de la realidad cotidiana y presenta situaciones surrealistas o juegos abiertos que parecen totalmente desligados de la realidad de todos los días pero que extrañamente constituyen un comentario indirecto sobre la realidad o una visión penetrante sobre ella. En otros momentos, el arte puede participar de manera más directa en la realidad social iluminándola y estableciendo con ella una relación mutuamente provocadora: explorando problemas y posibilidades, poniendo a prueba sus normas y convenciones que le imponen. Se podría hablar incluso del nacimiento del realismo traumático que difiere de las concepciones estereotipadas de la mimesis y permite, en cambio, una exploración a menudo desconcertante [sobre la experiencia traumática].²⁶

[181]

En consecuencia, para LaCapra el arte, en especial el arte moderno, ha sido un aliado para transmitir lo indescriptible dentro de los relatos de memoria y trauma. Y si bien LaCapra no da ejemplos claros sobre expresiones artísticas plásticas que abordan dicha problemática, el arte contemporáneo ha centrado sus discursos en establecer distintas líneas de trabajo que giran en torno al pasado y la tragedia.²⁷ Por lo tanto, el arte contemporáneo ha conseguido poner sobre la mesa lo que Walter Benjamin apuntaba como las

24. Desde el campo de la historiografía, LaCapra reflexiona ante la problemática de escribir el trauma y de cómo la historia encuentra problemas al proponer estilos y estructuras literarias que transmitan la experiencia traumática, debido a que la escritura se enfrenta a problemas de transmisión y transferencia entre el mediador (historiador) que vacila entre la objetividad y la subjetividad de la experiencia ajena del horror. Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2005) 199.

25. LaCapra 193.

26. LaCapra 191.

27. El arte contemporáneo, *grosso modo*, se considera como un periodo de tiempo en la historia del arte que surge a partir de los años ochenta a la actualidad y en donde la producción de obras varían desde las “artes tradicionales” como la pintura o la escultura, hasta las disciplinas más experimentales como el arte objeto, el arte conceptual, el videoarte, el performance o la instalación y cuyos ejes son tan

[182]

ruinas y los crímenes silenciados, obras que hablan de la violencia pasada para entrelazarla con la del presente.²⁸ Este arte, a través de reflexiones formales y de contenido, ha generado una nueva disposición en estos espacios, lo que ha permitido que existan propuestas curatoriales originales como la del *Parque de la Memoria* en Buenos Aires, Argentina. Este parque conmemora a las víctimas de la dictadura argentina y mediante la adaptación de obras de arte de gran formato como instalaciones o esculturas, el espacio se nutre de alegorías y evocaciones artísticas para hablar sobre lo que fue el trauma y el vacío que dejó la dictadura en la sociedad argentina (figura 4).

Figura 4. Parque de la Memoria, Buenos Aires, Argentina.



Fuente: “30.000. Nicolás Guagnini”, *Parque de la Memoria*. <https://parquedelamemoria.org.ar/30-000/>. Nicolás Guagnini, *30.000*, 25 columnas de acero de 4 x 0,12 m, 1999-2009.

La escultura reproduce el retrato del padre del artista Nicolás Guagnini que desapareció durante la dictadura. Mediante un efecto óptico, el retrato aparece y desaparece de acuerdo con el punto de vista donde se encuentre el espectador.

distintos y disímiles en cuanto a temas y conceptos a partir de la crítica que nace en contra de la posmodernidad o la ruptura con la propia modernidad.

28. Elena Rosauro, *Historia y violencia en América Latina: prácticas artísticas 1992-2012* (Murcia: CENEDEAC, 2017) 222.

Otro espacio es el que lleva por nombre *Fragmentos, espacio de arte y memoria* en el Museo Nacional de Colombia, cuya misión es servir de contra-monumento y que aborda temas de la guerra interna que se vive en el país (figura 5). Una de las características es que el piso del lugar está hecho con las armas fundidas que fueron recuperadas de las guerrillas de las FARC al momento de firmar la paz en 2016, y que colectivos de mujeres (víctimas de la guerra) trabajaron para fundir el metal y convertirlas en láminas colocadas en el piso y cuyo trabajo fue dirigido por la artista colombiana Doris Salcedo.

[183]

Figura 5. Vista interior de “Fragmentos. Espacio de Arte y Memoria”. Museo Nacional de Colombia.



Fuente: “En video: ‘Fragmentos’, la primera obra hecha con armas de las FARC, fue inaugurada por Santos”, *El País*, Jul. 31, 2018. <https://www.elpais.com.co/multimedia/videos/en-video-fragmentos-la-primer-obra-hecha-con-armas-de-las-farc-fue-inaugurada-por-santos.html>.

Los artistas tratan de repensar la memoria no solo como simple *representación* (o copia fiel) de lo ocurrido, sino que también se presenta una reflexión más allá del trauma y del episodio violento. A través de metáforas, evocaciones o de procesos conceptuales más elaborados, algunas de estas obras permiten repensar acerca de la violencia política como consecuencia y no como origen; así como de los matices que surgen a partir del acto violento, como lo son el dolor, el vacío y la pérdida. Así también, estas expresiones superan la imitación del horror para reflexionar acerca de la violencia estruc-

[184]

tural. Se produce un arte que reconfigura aquel mundo sensible con el fin de dignificar a las víctimas y producir una catarsis por medio de reflexiones que sobrepasan simplemente las reproducciones tácitas de horror.²⁹ Para ello, es imprescindible analizar algunos de los recientes debates en torno al uso de imágenes violentas que se utilizan en espacios de la memoria y cuyo resultados han generado la reflexión concienzuda de artistas contemporáneos, como Doris Salcedo o Alfredo Jaar, que debaten acerca del paradigma de la *representación* dentro del discurso de la contra-memoria.

Debate en torno a las imágenes de horror

Las representaciones artísticas en torno a la violencia política y con una vasta producción en países de Latinoamérica se apoyan en dos estrategias: “la literal o explícita, que reproduce los efectos de la violencia fielmente como es posible, y otra metafórica, que renuncia a la referencia directa en favor de la sugestión y evocación”.³⁰ En cuanto al primer recurso, sus efectos pueden provocar en el espectador indiferencia, indignación, sobreexposición, saturación o rechazo. La invención de la fotografía posibilitó que la imagen como “copia fiel de la realidad” pudiera ser un punto focal dentro de lo que se considera la *representación* de la violencia. Trajo consigo la idea de que se captaba “la realidad misma”. La fotografía servía como testimonio de lo sucedido, de ese pasado antes inasible; permitía congelar el pasado para que la memoria fuera inmortalizada gracias a los avances tecnológicos de la reproducción mecánica. La fotografía de guerras, soldados en combate, cuerpos mutilados y demás atrocidades sirvieron para documentar el pasado desde la mirada objetiva de quien era testigo de ese hecho. De esta forma, una de las funciones de la fotografía fue la de dar a conocer e informar los horrores que acontecían en las guerras. Varios fotógrafos, entre ellos, Ernst Friederich o David Seymour, se dieron a la tarea de documentar la guerra y

29. De acuerdo con Rancière, la definición de “estética” se refiere a los modos de articulación de las formas sensibles para hacerlas visibles y repensar otros modos de expresión que no necesariamente se amolden a los conceptos de belleza o lo sublime; de este modo, en el campo de la estética pueden existir infinitas posibilidades para generar obras que se refieran no solo a temas relacionados con la belleza o lo sublime, sino a exploraciones que reten al espectador a ver y experimentar el mundo de distinta manera. Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2019) 66-67.

30. Rosauro 17.

sus horribles efectos de destrucción y caos.³¹ Sin embargo, con el paso del tiempo, la pregunta que surgió al analizar dichas imágenes giró en torno a los límites y los usos simbólicos de estas. Teóricos como Georges Didi-Huberman, Susan Sontag o Jacques Rancière se han cuestionado la posibilidad —o, mejor dicho, la imposibilidad— de que dichas imágenes pueden atestiguar o concientizar el horror de quienes son víctimas. La imagen de guerra, señala Susan Sontag, puede producir reacciones opuestas: “Una llamada a la paz. Un grito a la venganza. O simplemente la confundida conciencia (de lo que sucedió)”.³² La imagen de violencia —que muchas veces se confunde con una imagen de denuncia— puede o no, producir un efecto de indignación. Sontag se pregunta

[185]

¿Cuál es el objeto de exponerlas? ¿Concitar la indignación? ¿Hacernos sentir “mal”; es decir, repugnancia y tristeza? ¿Para consolarnos en la aflicción? ¿Ver semejantes fotos es realmente necesario, dado que estos horrores yacen en un pasado lo bastante remoto como para ser inalcanzables al castigo? ¿Somos mejores porque miramos estas imágenes? ¿En realidad nos instruyen en algo? ¿No se trata más bien de que sólo confirman lo que ya sabemos (o queremos saber)?³³

En tanto la mayoría de las veces, y debido a la infinita reproducción de “imágenes *clichés*” en distintos medios,³⁴ como las llama Georges Didi-Huberman, las “imágenes violentas” pasan desapercibidas y se pierden en la banalización y el intento por evadir y desviar la mirada a otra parte. Estamos saturados de “imágenes de masacres, cuerpos ensangrentados, cuerpos apilados” y, por ende, nos volvemos indiferentes y anestesiados ante tal espectáculo.³⁵ Aunado a esto, Huberman se refiere a estas como representaciones de lo inimaginable, en las cuales la fotografía, en el caso de los campos de concentración nazi, no alcanza a retratar el horror que experimentaron los sobrevivientes: los sen-

31. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Ciudad de México: DeBolsillo, 2018) 11-17.

32. Sontag 9.

33. Sontag 40.

34. Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*, eds. George Didi-Huberman et al. (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2014) 39.

35. Jacques Rancière, “El teatro de las imágenes”, *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*, eds. George Didi-Huberman et al. (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2014) 70.

timientos, la desesperación, la soledad, e incluso el mismo horror de ver los cuerpos arder en llamas.³⁶ Él agrega que estas imágenes son solo “fragmentos arrancados” de la realidad y lo que brindan son datos inexactos de los hechos.³⁷ Por lo tanto, si la historia se apoya en la fotografía como documento objetivo para analizar la realidad, habrá que poner en duda lo que se construye a partir de ella, ya que la imagen nunca muestra la “verdad”.³⁸

[186]

Sin embargo, para Huberman la fotografía sirve como huella y registro de lo acontecido y, si se mira con suficiente detenimiento, se podrá conocer lo que no se dice en esa imagen de manera explícita, pero sí de manera silenciada: se tiene también que leer aquello que no se ve, aquello que está fuera del encuadre. Si la memoria es nuestra única relación con los muertos —y si esta se mira a través de las imágenes— es necesario volver a releer el pasado y saber comprender aquello que está oculto en ellas, por lo que todas las imágenes, sean de horror o no, son necesarias.³⁹

De acuerdo con este argumento, algunas otras voces en el ámbito de los estudios visuales, como las investigadoras Ileana Diéguez o Elena Rosauero, están a favor del uso de este tipo de imágenes con el fin de hacer consciente al espectador de aquellas historias que han sido ocultas y silenciadas. De acuerdo con sus opiniones, dichas reproducciones en el ámbito del arte no comprometen la ética, ni la funcionalidad de estas, ya que, a través de recursos estéticos, estas imágenes invitan al compromiso político, así como a su posible reflexión.⁴⁰ Mas aún, las imágenes de violencia que muestran implícitamente la muerte aunada con el espacio de exhibición, “bien fundado y planificado”, ayudan a analizar de manera mucho más amplia el problema de la violencia política y la memoria trágica.⁴¹

36. Didi-Huberman, “La emoción” 27.

37. Didi-Huberman, “La emoción” 59.

38. En 2001, se realizó la exposición de arte titulada *Mémoire de camps*, celebrada en París y en la cual se exhibieron cuatro fotografías tomadas dentro del campo de Auschwitz. El fotógrafo posiblemente fue uno de los *sonderkommando* que retrató cuerpos incinerados y mujeres desnudas dentro del campo de concentración. De acuerdo con Georges Didi-Huberman, estas fotografías son “gestos políticos y actos de resistencia política” que funcionan como huella, pero que paradójicamente no muestran todos los horrores de los campos de concentración. Didi-Huberman, *Imágenes* 17-35.

39. Sontag 50.

40. Rosauero 73.

41. Cuando me refiero a la “imagen violenta”, no solo me remito al medio de la fotografía o la pintura ya que las instalaciones de arte que contienen objetos que pertenecieron a víctimas o también generan imágenes violentas en el espectador. Este es el caso de

precisamente el hecho de exhibir imágenes de la violencia en un museo o una galería lo que puede hacer nuestro “encuentro con la atrocidad” cambie (para bien) [...] ya que este tipo de exposiciones tienen el potencial de establecer relaciones entre esos objetos artísticos y el cuerpo del espectador y, por lo tanto, de restablecer una [dimensión] de la violencia que se pierde y se aplanan cuando atendemos solo a las imágenes que aparecen en los medios de comunicación.⁴²

[187]

Las imágenes que retratan la violencia “real” y, a la vez, descontextualizada, por medio de mediaciones artísticas, proponen otros acercamientos morales y políticos que van desde la denuncia hasta la visibilización en actos de resistencia. Esto sucede con prácticas artísticas recientes en donde, con el fin de visibilizar lo que ocurre en algunos territorios de Latinoamérica, recurren al archivo fotográfico donde lo que se muestra es el horror “real” que deja la violencia política y criminal con cuerpos desmembrados y abandonados.⁴³ El problema comienza, de acuerdo con Ileana Diéguez, con el “uso moral de las imágenes” que abordan de manera tan evidente estas relaciones de poder y subordinación, reconociendo cuáles son los límites y las posibilidades que desencadenan imágenes de cuerpos exhumados o vestigios de masacres que confrontan al espectador.⁴⁴ De acuerdo con Dié-

las obras de Teresa Margolles, quien se ha dedicado a realizar obras que refieren a la violencia del narcotráfico en México y que muchas veces son las huellas literales de sangre y restos de las víctimas que fallecieron a manos del crimen organizado.

42. Rosauero 77-78.

43. Este es el caso de Fernando Brito, quien es fotoperiodista en el Estado de Sinaloa y se ha dedicado a fotografiar cadáveres y víctimas de la supuesta guerra contra el narcotráfico a partir del año 2006. Para Brito, una manera de denunciar la violencia que se vivía en el estado de Sinaloa era la de convertir sus mismas imágenes del fotoperiodismo “en imágenes estéticas” que pudieran venderse en el mundo del arte contemporáneo. De esta forma, podría denunciar y a la vez humanizar cada uno de los “muertos” ahí fotografiados. A manera de cliché mediático, las imágenes del fotoperiodismo nunca nos dejan ver el rostro de la persona que falleció; sino que nos muestran un bulto inerte. Sin embargo, para Brito, el hecho de “estetizar” sus imágenes, denuncia y dignifica a las personas que perdieron la vida en la cotidianeidad de violencia que se vive en México.

44. Ileana Diéguez sugiere que las actitudes que se toman al evadir estas imágenes se deben a que como espectadores queremos pasar la página y pensar que vivimos “en el mejor de los mundos”. De acuerdo con Diéguez, evadir la mirada hacia estas imágenes nos evitará el enfrentamiento con lo incómodo, lo cual nos permite “mantenernos a salvo como espectadores”. Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo*.

guez, estas imágenes son necesarias para no callar y silenciar la barbarie que acontece alrededor de las memorias “a contrapelo” que encierran una violencia de desaparición y muerte.⁴⁵

[188]

No obstante, el problema de la *representación* de la memoria en museos y espacios públicos a través de una iconografía que muestra lo “real” replantea otras posibilidades de cómo exponer la tragedia y la destrucción. Es decir, cómo mostrar y entablar una reflexión más profunda sin que el sujeto desvíe la mirada. Si bien estas imágenes de violencia explícita tienden a ser testimonio visual de una violencia y trauma físico, también existe la posibilidad de generar otros planteamientos que implican, todavía, una mayor consideración en cómo representar la tragedia ante los ojos de las propias víctimas, cómo dignificarlas y cómo comunicar dicha tragedia a otras generaciones.

Como resultado, el pensador francés Jacques Rancière señala que, si el propósito de mostrar fotografías violentas es denunciar lo sucedido, tristemente esta intención no contiene una nueva reconfiguración en el mundo de lo sensible, sino que reproduce esa misma violencia física “por segunda vez” durante un *loop* infinito. La supuesta función de este arte, que trata de denunciar lo ocurrido, se convierte en un trabajo incompleto o “indecible”. El modelo crítico propuesto por algunas prácticas artísticas donde se reproduce la imagen violenta y trágica tiende a su autoanulación ya que según Rancière: “las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia, ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas”.⁴⁶ Es decir, no por contemplar imágenes de víctimas en un campo de concentración, bajo el estatuto de arte, el espectador se concientiza a favor de una lucha política. Sin embargo, la “politización de la estética”, como lo nombra Rancière, confiere un marco político y de acción distinto que puede abarcar el orden de lo político en el arte: al establecer distintas maneras de organizar lo sensible, así como experimentar con los posibles efectos, al hacer circular nuevas formas de exposición de la palabra o de lo visible, estos producen un cortocircuito en las formas a las que estamos acostumbrados a pensar, ver y actuar. En el

Iconografías y teatralidades del dolor (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016) 47.

45. Diéguez 86-87.

46. Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política* (Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002) 77.

momento que el artista crítico contribuye a generar otra “ficción” y toma un distanciamiento a lo que estamos acostumbrados a ver u oír, es ahí donde se produce un acto político en el arte. Este es el caso de obras que más que mostrar imágenes con violencia física, tratan de repensar la violencia en términos conceptuales y de discernimiento. Más allá de retratar los efectos de la violencia, el fin común es analizar qué efectos y poderes la generan. Si para algunos artistas su interés es presentar la imagen que captura la violencia física de forma evidente, para otros radicará en desmenuzar las otras violencias estructurales relacionadas con sectores de poder que se reflejan en imposiciones mediáticas, institucionales y sociales y, que, como resultado, producen esa otra violencia física. La obra y el trabajo de la artista chilena Volupa Jarpa, por ejemplo, se centra en la decodificación y presentación de archivos documentales e históricos —muchas veces secretos— de la dictadura chilena, cuyo resultado, a manera de exhibir una estética minimalista, orienta al espectador a la deconstrucción de la violencia oculta en poderes económicos y políticos que generan estas luchas y violencias, en específico en las regiones de Latinoamérica.

[189]

Contra-monumento y la obra de arte

Si para el monumento el objetivo es conmemorar las acciones heroicas de la épica histórica, para el contra-monumento este aparato es obsoleto e ineficaz.⁴⁷ El monumento es una construcción física —escultórica o arquitectónica, espacial y simbólica—, que esteriliza y momifica el devenir del tiempo. De acuerdo con la investigadora Rosario Domingo Martínez,

el monumento imponía una versión sobre la historia que ya estaba cerrada y consolidada y su objetivo era construir una memoria común para todos los ciudadanos [...] no le interesa conmemorar o hacer recordar eventos traumáticos o derrotas porque sería perjudicial para la imagen del país.⁴⁸

El monumento es una construcción simbólica y hermética que pierde su función en el momento que la memoria se reconstruye a partir de vestigios.

47. Monumento se deriva de *monumentum* que significa recuerdo y que como objeto escultórico alberga la historia de ciertos acontecimientos pasados.

48. Domingo Martínez Rosario, “La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo”, tesis de doctorado en Arte (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2013) 137.

[190]

Es por ello que, a partir del *boom* de la memoria a fines del siglo xx, el término contra-monumento surge como una respuesta ante lo estático de la historia oficial. El término nace de algunas producciones artísticas que se realizan en Alemania y que el historiador James E. Young retoma para señalar lo obsoleto de estos aparatos escultóricos, históricos y *simbólicos* que denotan poder y transmisión de ideologías hegemónicas.⁴⁹ El contra-monumento implica la desmitificación de la historia heroica, ya que el objetivo, de acuerdo con Domingo Martínez:

no es conmemorar las grandes historias oficiales, a veces demagógicas y oficialistas, sino realizar un trabajo de memoria, o mejor dicho de contra-memoria según el cual las experiencias y los testimonios de las víctimas sirven para sacar a la luz una versión de la historia como aspiración de la verdad y justicia sobre el pasado.⁵⁰

Por lo tanto, el término contra-monumento abarca aquellas construcciones simbólicas y estéticas que son antifigurativas, antimonumentales, efímeras que señalan los vacíos y delegan la tarea de recordar al espectador.⁵¹ Es por ello por lo que Young señala que los primeros contra-monumentos tenían una clara relación con los movimientos artísticos minimalistas, el *land art* o el arte *povera* (figura 6). Obras efímeras, antifigurativas y hechas muchas veces para su autodestrucción.⁵² De modo que estas obras solo sirven como

49. Young toma este concepto a partir de la obra de los artistas alemanes Jochen y Esther Gerz, quienes erigieron una columna de acero en la ciudad de Hamburgo y que llevaba por nombre “Monumento en contra del fascismo, la guerra y la violencia, por la paz y los Derechos Humanos” y que cada periodo de tiempo, esta iba hundiéndose por debajo del piso hasta desaparecer. A las personas que circulaban por las calles, se les invitaba a que escribieran algún pensamiento. Al final, la obra se cubrió de cientos de grafitis, a la vez que poco a poco iba desapareciendo. Como contra-monumento, la obra provocaba la participación del “otro”, así como se producía la desacralización del “monumento” realizando distintas acciones sobre ella. Por ende, la autodestrucción fue y sigue siendo una de las características esenciales del contra-monumento. James E. Young, *The Texture of Memory* (New Haven: Yale University Press, 1993) 27-48.

50. Martínez 138.

51. Martínez 140.

52. Tanto el minimalismo, como el *land art* y el arte *povera* surgieron en los años sesenta del siglo pasado. El minimalismo es un movimiento que surge a partir del conceptualismo, así como de la producción de figuras geométricas simples que se expanden a través de instalaciones que construyen espacios corporales y temporalidades distintas a las cotidianas. Por otro lado, el *land art* como el arte

dispositivos de activación de diversas memorias y no como su reemplazo por un único relato.⁵³

Figura 6. Peter Eisenman y Buro Happold, *Memorial del Holocausto en Berlín*, 2005 Alemania.



[191]

Fuente: “Memorial del Holocausto en Berlín, un espacio para el recuerdo”, *Friendly Rentals*. Sep. 29, 2015. <https://blog.friendlyrentals.com/es/memorial-del-holocausto-en-berlin-un-espacio-para-el-recuerdo/>. El uso de esculturas geométricas de manera repetitiva es una de las características del movimiento minimalista que surgió en los años sesenta en los Estados Unidos de América.

Por tanto, el contra-monumento encuentra resonancia en varias manifestaciones artísticas actuales las cuales son efímeras, no localizables; en tanto que estas no contienen una sola lectura. Ello conlleva a distintas interpretaciones: el contra-monumento se construye por la colectividad y el propósito será que desaparezca. Asimismo, cabe agregar, la figura del contra-monumento puede plasmarse, también, en el cuerpo dispuesto en un espacio público.⁵⁴ Este

povera se crean a partir de materiales orgánicos o desechables. Algunas obras solo se crearon para existir por un determinado periodo de tiempo y para determinados paisajes. En general, son trabajos realizados con objetos cotidianos en donde pierden su calidad de único y monumental.

53. Rosauro 233.

54. Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (*Cultural Memory in the Present*) (Stanford: Stanford University Press, 2003) 110.

también se encuentra en acciones performativas, en expresiones individuales y fugaces que conjuntan una colectividad en determinado momento.

Figura 7. Museo Sitio de la Memoria ESMA, ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio.



Fuente: Camilo del Cerro, “Museo Sitio de Memoria ESMA”, *Wikimedia Commons*. Ene. 9, 2018. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_Sitio_de_Memoria_ESMA,_ex_Centro_Clandestino_de_Detenci%C3%B3n,_Tortura_y_Exterminio.jpg.

Como resultado de lo expuesto anteriormente, podría señalar otro contra-monumento que ha surgido en la mayoría de los países latinoamericanos como fueron los retratos de los desaparecidos durante la dictadura argentina y que las madres de la Plaza de Mayo portaban como acción simbólica y de denuncia ante la desaparición de sus hijos.⁵⁵ De acuerdo con la investigadora italiana Giovanna Pinna, el retrato, más que cualquier otra forma artística, forma parte de la estructura histórica de Occidente. La producción de bustos de emperadores romanos o de numerosas imágenes “oficiales” de reyes y poderosos señalaban las prerrogativas de poder político, “componiendo una especie de acom-

55. Faustino Oncina y María Elena Cantarino Suñer, eds., *Estética de la memoria* (Valencia: Universidad de Valencia, 2011) 40.

pañamiento visual de los grandes acontecimientos históricos”.⁵⁶ Sin embargo, a diferencia del retrato de poder, los retratos de las víctimas de la contra-memoria configuran una estrategia que desmitifica la imagen y el rostro del vencedor. El retrato con los rostros de los desaparecidos es una estrategia que desestabiliza la jerarquía de subordinación que ha existido dentro los grandes relatos oficiales: construyen una producción alegórica en torno al duelo, la ausencia y la visibilización del “otro”. De acuerdo con Pinna: “La imagen (retrato) mantiene vivo el recuerdo del desaparecido y constituye así el proceso de elaboración del luto; por otro lado, sirve para configurar la identidad colectiva del grupo familiar”.⁵⁷ Como contra-monumento y mediación de la memoria, la construcción de muros con la imagen de los rostros de los desaparecidos permite abrir un nuevo campo dentro de los estudios de la memoria y las artes visuales (figura 7).

Dicha estrategia iconográfica busca desenterrar y aparecer los cuerpos silenciados, para volver a insertarlos en el continuo de la historia, ya que cada retrato tiene la capacidad de traerlos al presente y llenar un vacío en la memoria y la historia. De acuerdo con la teórica e investigadora Nelly Richard, la fotografía de los “detenidos-desaparecidos”, arrancadas del álbum familiar, cumple la función ambigua de atestiguar la ausencia-presencia; de aquello que reside en lo espectral, con lo cual se recrea la persona en vivo, pero al mismo tiempo documenta su muerte y su desaparición.⁵⁸ Como estrategia museográfica deviene en la configuración narrativa y espacial por encontrar un canal por donde la memoria pueda ser visualmente contada y expresada. En 2015 el artista mexicano-canadiense Rafael Lozano Hemmer expuso la obra interactiva “Nivel de confianza”, la cual mostraba los rostros de los 43 estudiantes de Ayotzinapa desaparecidos por las fuerzas armadas en México. La instalación permitía hacer un reconocimiento facial con el público que visitaba la muestra y encontraba similitudes fisiológicas de los rostros con aquellos que fueron desaparecidos en Iguala, México en el año 2014. Creando así un reencuentro entre los diferentes retratos de aquellos que siguen vivos y de los otros, por los que todavía se espera una respuesta.

56. Giovanna Pinna, “El retrato como huella de la memoria”, *Estética de la memoria*, eds. Faustino Oncina y María Elena Cantarino Suñer (Valencia: Universidad de Valencia, 2011) 38.

57. Pinna 35.

58. Nelly Richard, *Fracturas en la memoria. Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007) 167-168.

[194]

De ahí que las formas artísticas de retratar el dolor no solo se limiten a los alcances visuales, sino que incluyan otros medios ajenos a la mirada, como lo serían lo sonoro y algunas obras que han retratado la memoria y el trauma a través de “memoriales sonoros”, como aquellos del artista colombiano Leonel Vázquez o el español Santiago Sierra, quien en el año 2007 presentó en la Ciudad de México la obra titulada *1549 crímenes de Estado*. La obra consistió en nombrar a los desaparecidos desde el año de 1968 —cuando ocurrió la matanza de estudiantes de Tlatelolco— hasta el año 2007, lo cual incluía los nombres de personas que habían desaparecido y hasta la fecha no había ninguna respuesta oficial sobre lo ocurrido (figura 8). Durante la acción de 72 horas seguidas dos personas sentadas frente a un micrófono dieron lectura a los nombres de mujeres y hombres que han sido desaparecidos a causa de la violencia política en el país.

Figura 8. Santiago Sierra, *1549 crímenes de Estado*, 2007. Ciudad de México



Fuente: “Santiago Sierra–1549 crímenes de estado”, *Tlathoy*. <https://www.tlathoy.com/proyectos/santiago-sierra-1549-crmenes-de-estado>.

Conclusiones

A diferencia de los museos de la memoria en Europa y otros continentes, que son espacios dedicados a la rememoración del genocidio judío o crímenes realizados en países como Ruanda o Camboya, los espacios de memoria en Latinoamérica han abierto un importante diálogo con las prácticas artísticas contemporáneas locales, para de esta forma reflejar

la constante lucha y resistencia que se ha producido en dichos territorios y que genera una multiplicidad de expresiones visuales y artísticas que se encuentran esparcidas tanto en las esferas de la marginalidad como en los altos círculos del arte contemporáneo. Sería inalcanzable en este artículo tratar de nombrar todas estas expresiones, entre las cuales figuran además de las expuestas brevemente en este artículo, los documentales cinematográficos, el *grafitti*, el performance, intervenciones en el espacio público, así como la propia pintura, el video o la instalación, mismos que se insertan en esta llamada “estética de la tragedia” que responde específicamente al contexto social y político de América Latina.

[195]

De ahí que la capacidad de integración de estas expresiones hoy en día forme parte de museografías y estrategias curatoriales dentro de muchos espacios-museos de la memoria, los cuales encuentran un punto de balance entre las representaciones de dolor y violencia, pero también de empatía e identificación con las víctimas. En consecuencia, múltiples expresiones artísticas se encuentran cada vez más presentes como apoyo y estrategia curatorial; ello implica que exista, en la mayoría de estas obras, una ética de la representación museal, la cual es un eje central que repercute en temas de trauma y violencia, ya que las obras e imágenes ahí expuestas deben diferenciarse de aquellos museos de “la tortura inquisitorial”. El eje de la memoria museal es la reconstrucción y valoración humana del sujeto, sin caer en el morbo y la revictimización; por lo que la representación del trauma ha adquirido nuevos matices y reflexiones que hacen que estos espacios presenten cada vez más obras y trabajos artísticos que requieren de análisis serios, así como el registro de su existencia en el ámbito de los estudios de memoria, pero también de la historia, la historia del arte y los estudios visuales, especialmente, en América Latina.

Dentro de estas “museografías de la memoria” cuyo fin es mostrar de manera histórica, pero también afectiva, las injusticias del pasado incómodo, el arte contemporáneo latinoamericano refleja ese otro lenguaje simbólico y evocativo que permite registrar su trazo desde las esferas de la colectividad y la resistencia, hacia expresiones más establecidas que han alcanzado un reconocimiento visual y estético, tal es el caso de los retratos de las y los desaparecidos (sonora y visualmente). O a través del discernimiento de las otras capas que son invisibles y que dejan reflexiones más profundas sobre los “otros efectos de la violencia”, tal y como se analizó con el trabajo de Alfredo Jaar. Con ello espero que las obras aquí enunciadas hayan sido una pauta para ejemplificar los múltiples matices que el lenguaje del arte puede

[196]

aportar en las narrativas y construcciones históricas latinoamericanas ya que, de igual manera, todas ellas forman parte de la reconstrucción de la historia sobre la lucha y la recuperación de las memorias en nuestros territorios, las cuales son necesarias de analizar, posiblemente, no como instrumentos de reivindicación o conmiseración social, sino como parte de una forma de expresión de una región que busca diferentes canales para comunicar sus presentes y pasados históricos y que se integran a las construcciones museográficas y curatoriales de muchos espacios de la memoria en América Latina.

Obras citadas

I. FUENTES PRIMARIAS

Otros medios

“30.000. Nicolás Guagnini”. *Parque de la Memoria*. <https://parquedelamemoria.org.ar/30-000/>.

“Ai Weiwei”. *Museo Universitario de Arte Contemporáneo*. <https://muac.unam.mx/exposicion/ai-weiwei>.

“El Siluetazo”. *Museo Universitario de Arte Contemporáneo*. <https://muac.unam.mx/exposicion/el-siluetazo>.

“En video: ‘Fragmentos’, la primera obra hecha con armas de las FARC, fue inaugurada por Santos”. *El País*. Jul. 31, 2018. <https://www.elpais.com.co/multimedia/videos/en-video-fragmentos-la-primer-obra-hecha-con-armas-de-las-farc-fue-inaugurada-por-santos.html>.

“Memorial del Holocausto en Berlín, un espacio para el recuerdo”. *Friendly Rentals*. Sep. 29, 2015. <https://blog.friendlyrentals.com/es/memorial-del-holocausto-en-berlin-un-espacio-para-el-recuerdo/>.

“Santiago Sierra–1549 crímenes de estado”. *Tlathoy*. <https://www.tlathoy.com/proyectos/santiago-sierra-1549-crmenes-de-estado>.

Cerro, Camilo del. “Museo Sitio de Memoria ESMA”. *Wikimedia Commons*. Ene. 9, 2018. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_Sitio_de_Memoria_ESMA,_ex_Centro_Clandestino_de_Detenci%C3%B3n,_Tortura_y_Eterminio.jpg.

Piga, José Antonio. “La Geometría de la Conciencia en el Museo de la Memoria”. *Joseantoniopiga. Una conversación sobre arquitectura y ciudades, arte y territorio*. Feb, 2010. <https://joseantoniopiga.wordpress.com/la-geometria-de-la-conciencia-en-el-museo-de-la-memoria/>.

II. FUENTES SECUNDARIAS

- Allier Montaño, Eugenia y Emilio Crensel. *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*. Ciudad de México: UNAM, 2015.
- Bennett, Jill. *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Braun, Robert. "The Holocaust and Problem of Historical Representation". *History and Theory* 33.2 (2000): 172-197.
- Calveiro, Pilar. "Los usos políticos de la memoria". *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Ed. Pilar Calveiro. Buenos Aires: CLACSO, 2006. 359-382. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>.
- Calveiro, Pilar. "Testimonio y memoria en el relato histórico". *Acta Poética* 27.2 (2006): 65-86. <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/204/203>.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Eds. George Didi-Huberman et al. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2014. 39-69.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory (Cultural Memory in the Present)*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Ediciones Aleph, 2006.
- Martínez Rosario, Domingo. "La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo". Tesis de doctorado en Arte. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- Mayoral, Edwin G. y Francisco J. Delgado. "¿Historia de las emociones o emociones de la historia?". *Memoria Colectiva de América Latina*. Ed. Manuel González Navarro y Jorge Mendoza García. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017.
- Medina, Cuauhtémoc. *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Barcelona: RM, 2009.
- Melendo, María José. "Formas de la memoria en el arte postdictatorial". *Revista Ramona* 78 (2008): 24-27.

[198]

- Murphy, Kaitlin M. *Mapping Memory: Visuality, Affect, and Embodied Politics in the Americas*. Nueva York: Fordham University Press, 2019.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoires*. Santiago de Chile: Trilce, 2009.
- Olaya Gualteros, Vladimir y Mariana Iasnaia. “Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político”. *Revista Colombiana de Educación* 62 (2012): 117-138.
- Oncina, Faustino y María Elena Cantarino Suñer, eds. *Estética de la memoria*. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.
- Pinna, Giovanna. “El retrato como huella de la memoria”. *Estética de la memoria*. Eds. Faustino Oncina y María Elena Cantarino Suñer. Valencia: Universidad de Valencia, 2011.
- Rancière, Jacques. “El teatro de las imágenes”. *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Eds. George Didi-Huberman *et al.* Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2014. 69-91.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2019.
- Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.
- Richard, Nelly. *Fracturas en la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- Rosauro, Elena. *Historia y violencia en América Latina: prácticas artísticas. 1992-2012*. Murcia: CENEDEAC, 2017.
- Rosenwein, Barbara H. y Riccardo Cristiani. *What is the History of Emotions?* Cambridge: Polity Press, 2018.
- Shelton, Anthony. “Critical Museology. A Manifesto”. *Museums Worlds: Advances in Research* 1 (2013): 7-23.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Ciudad de México: Debolsillo, 2018.
- Todorov, Tzvetan. *La memoria del mal, tentación del bien: indagación sobre el siglo xx*. Madrid: Península, 2002.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2013.
- Villa Gómez, Juan David y Manuela Avendaño. “Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política”. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales* 8.2 (2017): 502-535.
- Wolff Rojas, Astrid Tatiana. “Exposiciones temporales de arte en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile y el Museo de la Memoria en Rosario de Argentina. Los casos de Lonquén 2012 y Profanaciones”. Tesis de maestría en Museología. México: Escuela Nacional Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Castillo Negrete”, 2015.
- Young, James E. *The Texture of Memory*. New Haven: Yale University Press, 1993.