

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO

ARTE: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**LA OBRA DE ARTE COMO CONTRAMONUMENTO.
REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA ANTIHEROICA
COMO RECURSO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Tesis doctoral presentada por:

Domingo Martínez Rosario

Dirigida por:

Dr. D. José Luis Cueto Lominchar

Valencia, diciembre de 2013

Agradecimientos

Una de las metas más importantes de mi vida ha sido realizar esta Tesis Doctoral, la cual no habría podido consumarse sin el apoyo y la ayuda de aquellas personas que me han acompañado en el largo, complejo y también enriquecedor proceso de su elaboración.

Así pues, agradezco especialmente a mi director el Dr. José Luis Cueto Lominchar, profesor y decano de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, su dirección, apoyo incondicional y dedicación. José Luis, mil gracias por compartir tus conocimientos conmigo tan generosamente, por tu inagotable paciencia y por las horas invertidas en todos estos años.

Gracias también a los evaluadores externos Dr. Daniel Tejero Olivares, Dra. Chi Chang Hsieh y Dra. Ricarda Vidal por su esfuerzo, sus precisos comentarios y por valorar el trabajo realizado.

Mis agradecimientos al Centro para Estudios de Cultura de la Memoria de la Universidad de Londres, que, con la ayuda de Ricarda Vidal, me acogió para realizar una estancia de investigación sin la cual no habría llegado a lugares tan profundos en la temática y la investigación del estudio.

Gracias a mi familia: a mis padres, mis hermanas y mis cuñados, por creer en mis sueños y ayudarme a conseguirlos. Y sobre todo a mis tres sobrinos, Alberto, Alba y María, por contagiarme su felicidad y llenarme de optimismo.

Gracias a todos mis amigos y amigas por darme ánimos y estar presente en los buenos momentos y también en aquellos más difíciles: a Paco, a mis compañeros de la sexta promoción de la Fundación Antonio Gala (Pablo, Marta, Vero, etc.), a mis amigos de Salamanca (Sonia, Ana, Álvaro, Edu, etc.), a mis amigos valencianos (Aída, Mati, Ángela, Jose, Sandra, Tomás, Ángel), a Iván, a Txío, a Nisa, a Estéfani y a todos aquellos que, aunque a veces en la distancia, han participado directa e indirectamente en mantener encendido y con energía el motor que ha construido este estudio.

Por último, dedico esta Tesis a mi madre, por ser la persona que más me ha enseñado en mis treinta años de vida, por su inagotable generosidad y por no dejar pasar un día sin hacerme sentir alguien especial.

Domingo Martínez Rosario
Diciembre 2013, Valencia.

ÍNDICE

RESÚMENES.....	9
INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION (in english).....	13
1. La era de la memoria.....	47
1.1. Enfoque historiográfico.....	49
1.1.1. Cultura de la memoria.....	49
1.1.2. Cambio semántico de memoria e historia.....	63
1.1.3. Influencia de las etapas traumáticas del pasado. Representaciones y conmemoraciones.....	73
1.1.4. El espacio y las ruinas: evocadores de la memoria.....	94
1.1.5. La identidad y la historia.....	101
1.2. Enfoque cultural.....	105
1.2.1. La percepción de la temporalidad.....	106
1.2.2. Registro y reproducción de la memoria.....	113
1.2.3. Estudios visuales y globalización.....	121
2. Propuesta de modelo analítico para la obra de arte como contramonumento... 133	
2.1. Introducción a la propuesta de modelo analítico.....	135
2.1.1. Del monumento al contramonumento.....	135
2.1.2. Otros ejemplos de contramonumento.....	150
2.1.3. Del contramonumento en el espacio público a la obra de arte en el museo.....	170
2.2. <i>Enfoque primero</i> . La desmaterialización y lo banal.....	180
2.2.1. Los objetos banales en la obra de arte.....	185
2.2.2. La fotografía familiar y amateur como “objeto” banal.....	193
2.2.3. Cuatro fotografías del Sonderkommando en Auschwitz- Birkenau: entre memoria, imaginación y verdad.....	215
2.2.4. El vacío y la ausencia en la obra de arte de la memoria... 224	
2.3. <i>Enfoque segundo</i> . Revisiones de la historia.....	239
2.3.1. La autobiografía y la memoria personal.....	244
2.3.2. La importancia del testimonio.....	250
2.3.3. La posmemoria.....	254
2.3.4. La fotografía familiar y amateur como instrumento de revisión del pasado.....	259
2.3.5. La memoria antiheroica y el ejercicio de contra-memoria... 265	

2.4. <i>Enfoque tercero</i> . Reestructuración de la concepción lineal del tiempo.....	275
2.4.1. La experiencia de la temporalidad.....	278
2.4.2. El proceso de recordar y la imaginación.....	282
2.4.3. La experiencia temporal con las imágenes.....	288
2.4.4. La recolección y el montaje de imágenes como método de reconfiguración del pasado.....	291
2.4.5. Aby Warburg y su legado.....	300
2.4.6. Walter Benjamin y su legado.....	306
2.4.7. La temporalidad en la práctica del archivo.....	311
2.4.8. El montaje de imágenes y el tiempo en la obra de arte de la memoria.....	320
3. Objetos y espacios de la memoria como materia prima.....	333
3.1. Utilización de materiales descartados. Lo banal y el afecto.....	336
3.1.1. Christian Boltanski.....	348
3.1.2. Doris Salcedo.....	356
3.1.3. Rosângela Rennó.....	364
3.1.4. Tacita Dean.....	372
3.2. La obra de arte como vacío, negación o ausencia.....	379
3.2.1. Rachel Whiteread.....	384
3.2.2. Glenn Ligon.....	389
3.2.3. Jane & Louise Wilson.....	394
4. Relato del pasado y configuración de la(s) historia(s).....	401
4.1. Historias individuales y autobiográficas.....	407
4.1.1. Louise Bourgeois.....	410
4.1.2. Gabriela Golder.....	418
4.1.3. Ilya Kabákov.....	423
4.2. La memoria antiheroica en el plano colectivo.....	431
4.2.1. Francesc Torres.....	437
4.2.2. María Ruido.....	446
4.2.3. Kara Walker.....	454
4.3. El espectador y su ejercicio de contra-memoria.....	462
4.3.1. Krzysztof Wodiczko.....	466
4.3.2. Nada Sehnaoui.....	474
4.3.3. Fernando Sánchez Castillo.....	481

5. Tratamiento y experimentación de la temporalidad.....	497
5.1. El montaje fotográfico y el atlas.....	501
5.1.1. Gerhard Richter.....	507
5.1.2. Walid Raad.....	521
5.1.3. Pedro G. Romero.....	532
5.2. La obra como proceso temporal.....	543
5.2.1. Shimon Attie.....	547
5.2.2. Tania Bruguera.....	555
5.2.3. Mirosława Balka.....	564
CONCLUSIONES / CONCLUSIONS (in english).....	573
BIBLIOGRAFÍA.....	599
LISTADO DE ILUSTRACIONES.....	623

Resumen

La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo.

A partir de la década de los ochenta vivimos, sobre todo en la zona del Atlántico norte y Latinoamérica, lo que muchos críticos ya han denominado la *Cultura de la Memoria*, un surgimiento en los debates culturales y políticos sobre cuestiones del pasado que han tenido su reflejo en la producción artística contemporánea. La presente Tesis se centra en la investigación del tratamiento de la memoria en el arte contemporáneo, en los artistas y las obras que establecen sus discursos en la trasmisión de la preocupación de la memoria, de su interpretación y su contraposición con el concepto de historia.

Nuestra aproximación a las obras de arte de la memoria toman como punto de partida el concepto de *contramonumento*, introducido por el especialista en estudios judaicos e ingleses James E. Young para referirse a la puesta en escena de los nuevos monumentos, inicialmente en Alemania, que reúnen una serie de patrones y características, tanto formales como conceptuales, y que desafían la iconografía del monumento tradicional.

Apoyándonos en las bases que definen el contramonumento, proponemos una tipología que considera y describe diferentes estrategias y tipos de obras que se exponen en salas de arte, galerías y museos, las cuales enmarcamos en tres bloques. El primero de ellos se centra en aquellas obras que se configuran en base a los conceptos de desmaterialización y lo banal, en las cuales los artistas utilizan objetos descartados para evocar la ausencia de las víctimas de acontecimientos traumáticos de la historia. En un segundo bloque se analizan artistas y obras que realizan una revisión de la historia, donde las contra-memorias y contra-historias de víctimas y grupos minoritarios sirven para cuestionar las versiones oficiales y hegemónicas de la historia. El último grupo toma obras que recurren al tratamiento de la temporalidad como un agente para activar un ejercicio de memoria en el espectador. El análisis formal y conceptual de estas obras deviene en un análisis de carácter más iconográfico que nos permite sacar conclusiones en torno a sus valores sociales, culturales y estéticos.

De la aplicación de nuestra propuesta de modelo teórico a casos concretos hemos concluido que las obras de arte objeto de este estudio, las cuales responden a los patrones del contramonumento, muestran un profundo compromiso con la actual preocupación por la memoria que les ha llevado incluso a adquirir las funciones de conmemoración y memorialización que tradicionalmente eran desempeñadas por los museos y los monumentos en el espacio público, con la diferencia de que ellas se dirigen al espectador individual y no a una audiencia más amplia.

Resum

L'obra d'art com contramonument. Representació de la memòria antiheroica com a recurs en l'art contemporani.

Apartir de la dècada dels vuitanta vivim, sobretot a la zona de l'Atlàntic nord i Llatinoamèrica, la qual cosa molts dels crítics ja han denominat la Cultura de la Memòria, un sorgiment en els debats culturals i polítics sobre qüestions del passat que han tingut el seu reflex en la producció artística contemporània. La present Tesi es centra en l'investigació del tractament de la memòria en l'art contemporani, en els artistes i les obres que estableixen els seus discursos en la transmissió de la preocupació de la memòria, de la seva interpretació i la seva contraposició amb el concepte d'història.

La nostra aproximació a les obres d'art de la memòria prenen com a punt de partida el concepte de contramonument, introduït per l'especialista en estudis jueus i anglesos James E. Young per referir-se a la posada en escena dels nous monuments, inicialment a Alemanya, que reuneixen una sèrie de patrons i característiques, tant formals com conceptuals, i que desafien la iconografia del monument tradicional.

Recolzant-nos en les bases que definixen el contramonument, proposem una tipologia que considera i descriu diferents estratègies i tipus d'obres que s'exposen en sales d'art, galeries i museus, les quals emmarquem en tres blocs. El primer d'ells es centra en aquelles obres que es configuren sobre la base dels conceptes de desmaterialització el banal, en els quals els artistes utilitzen objectes descartats per evocar l'absència de les víctimes d'esdeveniments traumàtics de la història. En un segon bloc s'analitzen artistes i obres que realitzen una revisió de la història, on les contra-memòries i contra-històries de víctimes i grups minoritaris serveixen per qüestionar les versions oficials i hegemòniques de la història. L'últim grup pren obres que recorren al tractament de la temporalitat com un agent per activar un exercici de memòria en l'espectador. L'anàlisi formal i conceptual d'aquestes obres esdevé en una anàlisi de caràcter més iconogràfic que ens permet treure conclusions al voltant dels seus valors socials, culturals i estètics.

De l'aplicació de la nostra proposta de model teòric a casos concrets hem conclòs que les obres d'art objecto d'aquest estudi, les quals responen als patrons del contramonument, mostren un profund compromís amb l'actual preocupació per la memòria que els ha portat fins i tot a adquirir les funcions de commemoració i memorialització que tradicionalment eren exercides pels museus i els monuments en l'espai públic, amb la diferència que elles es dirigeixen a l'espectador individual i no a una audiència més àmplia.

Abstract

The artwork as a countermonument. Representing antiheroic memory as a resource in contemporary art.

We are witnessing, since the eighties, the north Atlantic and Latin-America region, what many critics have called Cultural Memory. Issues in the past have created an upsurge in both cultural and political debates on contemporary artistic production. This Thesis will focus on the research methods of memory within contemporary art and artist representations that base their discourse on transmitting the concern on memory and its interpretation and comparison with the concept of history.

Our approach to memory comes from the concept of countermonument, coined by the specialist in Jews and English studies James E. Young. He refers to the display of new monuments, initially in Germany, that meet a range of patterns and characteristics, both formal and conceptual, that challenge the iconography of the traditional monument.

Relying on the basis that define the countermonument, we propose a typology that considers and describes different categories of work displayed in art showrooms, galleries, museums, and which we classify into three blocks. The first focuses on those artworks created from the concepts of dematerialization and the banal, which artists use discarded objects in order to evoke the absence left by the victims of traumatic events in history. In the second block, we analyse artists and artworks that make a revision of history, in which the counter-memory and counter-histories of victims and minority groups serve to question the official and hegemonic versions of history. The last group comprised of works that approach temporality an essential feature, using it as an agent to activate a memory work in the viewer. The formal and conceptual analysis of these artworks turns into a more iconographic examination that allows us to draw conclusions on their social, cultural and aesthetic values.

From applying our theoretical model proposal to particular cases, we have concluded that the artworks covered in this study, which meet the patterns of the countermonument, show a thoughtful commitment with the current concern on memory that have lead them to acquire the commemorating and memorializing functions carried out by museums and monuments in the public space, with the fundamental difference that memory artworks address to the individual viewer and not to a wider audience.

INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION

La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo

El interés por el tratamiento de la memoria en el arte contemporáneo es la base de una investigación anterior¹ en la que se analizaron trabajos de artistas concretos y se presentaron propuestas artísticas propias. El estudio se argumentaba sobre la noción de memoria como construcción de la identidad personal y colectiva, construyendo un discurso teórico-práctico que servía como hilo conductor común para abordar todas las obras. Desde el análisis y producción de éstas, concluimos que la preocupación sobre la memoria y la identidad deviene en respuestas estéticas y conceptuales donde lo banal, el concepto de vacío y el de tiempo son herramientas claves desde las que se elaboran los trabajos. Se nos plantearon así nuevos cuestionamientos sobre las inquietudes de otros muchos artistas que han trabajado en las últimas décadas sobre la memoria en relación al contexto cultural e histórico.

Ante el evidente auge de los discursos de la memoria y su repercusión en el arte, nuestra **motivación** para la presente Tesis recae de vertebrar un método de análisis que nos permita obtener un mejor entendimiento y extraer conclusiones específicas sobre el arte contemporáneo que trata sobre la memoria, centrándonos en sus cualidades estéticas, formales y conceptuales, así como su repercusión social e histórica.

A pesar de la gran cantidad y variedad de artistas y obras de arte contemporáneo que han puesto su atención en la memoria, es llamativo que se ha escrito sobre ello sólo de forma esporádica o en relación a artistas y exposiciones concretas. Se hace así necesaria una investigación monográfica donde se recojan las aportaciones teóricas más relevantes sobre el tema, un análisis exhaustivo que permita profundizar en las variadas y numerosas funciones que desempeña la memoria en el ámbito teórico y práctico del arte actual. Por lo tanto, nuestra pretensión es realizar un estudio que marque las claves conceptuales, formales y estéticas de propuestas artísticas centradas en la transmisión de la preocupación de la memoria, así como de su entendimiento y contraposición con el concepto de historia, y la forma en la que se trasmite a una amplia sociedad cuando los proyectos se disponen en galerías, museos y otros espacios dedicados al arte contemporáneo.

La importancia de la memoria ha sido evidente en los estudios filosóficos, científicos, sociológicos y artísticos desde tiempos remotos. En la Grecia antigua, Mnemosyne se consagraba como la diosa y la personificación de la memoria, pero era también la diosa de la sabiduría y la madre de todas las musas, llegando a considerarse como la progenitora de las artes y las ciencias. Por otro lado, los romanos, que tenían su equivalente en la diosa Moneta, concebían la memoria como la esencia de la enseñanza, del aprendizaje y del pensamiento.

1 MARTÍNEZ Rosario, Domingo, *La memoria como construcción de la identidad en la práctica artística contemporánea*, Tesis Final de Master dirigida por José Luís Cueto Lominchar, Posgrado en Arte: Producción e Investigación, Universidad Politécnica de Valencia, 2006-2007.

Desde finales del siglo XVIII, el surgimiento del Romanticismo y la decadencia de las tradiciones retóricas supone una reacción contra el racionalismo de la Ilustración y el Clasicismo. En el Romanticismo se propaga una nueva forma de sentir y concebir el hombre, la naturaleza y la vida misma, y se otorga gran relevancia a los sentimientos y a la búsqueda de la libertad personal, los cuales promueven una noción de la memoria que está intrínsecamente ligada a la experiencia individual y a la consciencia del transcurrir del tiempo. Uno de los mayores exponentes es el poeta inglés William Wordsworth, quien presenta la memoria como un enlace entre el presente y el pasado, conformando un acto de recordar que permite alcanzar el conocimiento personal y acercarse a la verdad y la felicidad del pasado, necesarias para el bienestar en el presente. Del mismo modo, Marcel Proust defiende con *En busca del tiempo perdido* que la memoria constituye una forma de conocimiento, pero principalmente una representación de la imaginación, es decir, una construcción que parte con fundamentos emocionales más que intelectuales. Su famoso pasaje de la magdalena demuestra que la memoria involuntaria es para él más auténtica, pues surge de un tipo de llamada no solicitada que se produce por el encuentro con agentes externos, como pueden ser una fotografía, un olor, un lugar, una persona, un sabor, etc.

Sin embargo, aunque esta concepción de la memoria como componente esencial en los sentimientos personales aún se percibe en nuestros días, desde las últimas décadas la memoria también se ha insertado en los discursos o contextos sociales y políticos que evidencian la relevancia de mantener un compromiso histórico, llegando a adquirir proporciones globales.

La concepción de la memoria es igualmente un tema importante en algunos trabajos y pensadores de principios del siglo XX. En su preocupación por el tratamiento de la historia y su representación, los trabajos de Aby Warburg y Walter Benjamin suponen una respuesta literaria y visual donde la fragmentación, su montaje y su relación con la memoria sirven como instrumentos para la reconfiguración de la historia y del pasado. Así, tanto el *Atlas Mnemosyne* de Warburg como el *Libro de los pasajes* de Benjamín se disponen como una composición donde la no linealidad, lo fragmentario y la yuxtaposición de documentos diversos sirven como método para dar significado a la historia, al pasado y a la realidad del presente, y donde la memoria se establece como el medio que posibilita dicha conexión y reconfiguración.

La repercusión de los estudios de Benjamin en nuestro tiempo presente radica principalmente en concebir la historia como el rescate de un pasado condicionado por injusticias sociales y políticas. Su cometido consistía en repensar las posibilidades de una historia crítica y extraer de la historia universal lo que los historiadores no habían escrito sobre los vencidos, muchos de ellos oprimidos incluso de saber la verdad. Por otro lado, el papel de la memoria y las representaciones visuales en el

Atlas de Warburg, presentadas a través del método del montaje pictórico, revela la concepción de la cultura como un espacio de memoria en el que lo visual y otros símbolos conforman una acumulación de memorias yuxtapuestas donde la linealidad cronológica se rompe.

El interés por rescatar las historias marginadas, aquellas que han sido oprimidas o ignoradas por los discursos históricos oficiales y hegemónicos, comprende una preocupación directa en muchos trabajos de Michel Foucault, sustentados por un deseo de exponer la ideológica parcialidad de la historia. Esta reevaluación y el reconocimiento de la relatividad de la historia se ha mantenido durante la segunda mitad del siglo XX, y ha sido uno de los principales detonantes que han promovido la memoria como un medio que mantiene enlaces vitales con la cultura en la que se circunscribe. De ahí que Foucault denominara esa “otra” memoria como *contra-memoria*, un concepto de resistencia que construye el recuerdo y revalida las historias olvidadas y reprimidas.

Si la modernidad se determinaba por un rechazo de las referencias al pasado para poder así progresar y renovarse, el inicio de la posmodernidad queda marcado por los llamados “fin de la historia”, “fin del arte” o la “muerte del sujeto”, que provocan un entendimiento diferente respecto a la concepción del pasado, de la historia, del sujeto y del arte. Desde entonces, y especialmente en nuestros días, se percibe una gran necesidad por recordar, privilegiar y revisar el pasado. El historiador de la memoria nacional francesa Pierre Nora ha señalado el cambio reciente que cada país, grupo social, étnico y familiar ha experimentado en su relación con el pasado, un cambio que se ha traducido en el cuestionamiento de los discursos históricos oficiales, en la recuperación de signos olvidados o encubiertos del pasado, en el incremento de memoriales y conmemoraciones, y una fuerte dependencia con la herencia y el patrimonio.

La preocupación por la memoria que ha caracterizado las últimas décadas tiene, según Andreas Huyssen, uno de sus desencadenantes en los discursos cada vez más amplios que se iniciaron al principio de los ochenta sobre los acontecimientos del Holocausto. Esto se debe a que fue entonces cuando comenzaron a ver la luz los testimonios de todos aquellos que lo habían vivido, fomentando la celebración de aniversarios con gran repercusión en la política y en los medios. Dicha preocupación ha dado lugar a lo que muchos críticos han denominado “Cultura de la Memoria”, un surgimiento en los debates culturales y políticos sobre cuestiones del pasado que ha tenido lugar principalmente en la zona del Atlántico norte y Latinoamérica. En este contexto, se ha producido un cambio semántico en los conceptos de historia y memoria, debido a que la compresión o casi eliminación del espacio de tiempo que existía entre la historia y el presente ha hecho que la memoria sea la materia prima para reconstruir, revisar y reconfigurar el pasado y la historia.

La memoria ha dejado de ser solamente un registro o

almacenamiento de datos y experiencias del pasado para convertirse también en el dispositivo principal para el entendimiento emocional de nosotros mismos y del mundo. La situación histórica, política, social y cultural contemporánea ha ratificado la memoria como una facultad vital de los individuos, una cualidad que nos permite reconocernos a nosotros mismos y en relación con los otros y con el espacio-tiempo en el que vivimos. Aun así, es sabido que la fiabilidad de la memoria no puede ser total, pues se ve amenazada por el olvido y por los condicionantes del presente que alteran los conocimientos que ya poseíamos sobre ciertos eventos que se recuerdan.

Es sabido asimismo que la memoria no es sólo individual, ni está exclusivamente ligada a la experiencia personal, sino que también es parte del dominio colectivo, y que lo configura y lo determina. Esta dicotomía entre memoria individual y colectiva, y entre memoria e historia ha configurado la Cultura de la Memoria, que se ha convertido en un tema central tanto en los estudios historiográficos como en los culturales. En ellos se defiende que la memoria está directamente relacionada con el presente y que nuestra percepción de la historia y del pasado se determina según las circunstancias actuales, una cuestión que explica la constante mutabilidad de la memoria.

Este movimiento desde la historia a la memoria es claramente manifestado en los muchos intentos recientes por reclamar la pérdida y las historias marginadas desde dentro de las competencias del arte contemporáneo. Los artistas actuales interesados en transmitir la actual preocupación de la memoria a través de sus obras retoman, de alguna forma, el pensamiento de Proust, especialmente porque él concebía la memoria como un poder creativo que podía conectar el pasado y el presente, y permitía transportar historias o experiencias personales a un contexto público. Así pues, es en este contexto del arte contemporáneo y de las prácticas de la memoria que promueven una revisión crítica de la historia donde situamos los fundamentos de la presente Tesis doctoral.

En la búsqueda de **antecedentes** a este estudio hemos obtenido conocimiento de la existencia de algunos trabajos que desde la teoría del arte han abordado la relación de la memoria y el arte contemporáneo, como por ejemplo *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance* (2006) de Joan Gibbons o *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art* (2007) de Lisa Saltzman, los cuales plantean un acercamiento a algunas inquietudes o tendencias concretas de los artistas que tratan sobre la memoria en sus obras. Además, son relevantes algunos textos que se recogen en los catálogos de exposiciones con esta temática, como pueden ser *Lugares*

de la memoria² o *Ejercicios de memoria*³, y artículos cortos que analizan propuestas artísticas creadas como formas de recuerdo⁴, como una conexión con la memoria de un lugar específico⁵ o como performances y conmemoraciones en los medios visuales⁶.

Aun así, no tenemos constancia de la existencia de un estudio riguroso y exhaustivo que profundice en la función que desempeña la memoria en el terreno teórico y práctico del arte actual, y en las estrategias que los artistas utilizan para representarla. Se hace necesario por lo tanto un estudio que recoja las manifestaciones de la memoria y las metodologías que se han utilizado para abordarla, en el que también se marquen las claves conceptuales, formales y estéticas de las obras, centradas en transmitir la preocupación actual por memoria, así como en su entendimiento y contraposición con el concepto de historia.

El arte contemporáneo constituye un contexto ideal en el que tratar los actuales discursos de la memoria, debido principalmente a su cualidad de dispositivo abierto donde tienen cabida los nuevos medios digitales, donde continúan apareciendo nuevas formas expositivas y museísticas, y donde se aprecia la interconexión de diferentes disciplinas, procedimientos, lenguajes artísticos y otros campos de conocimiento. De ahí que sea la instalación, considerada por muchos como el medio principal de lo contemporáneo, la que tenga la capacidad de proporcionar ese espacio abierto para albergar las continuas construcciones y discursos de la memoria.

Esta hibridación de géneros y contaminación de procedimientos y lenguajes, pero sobre todo la necesidad de crear nuevas formas de memorialización y conmemoración de la historia, ha dado lugar a lo que el especialista en estudios judaicos e ingleses James E. Young ha denominado *countermonuments* (contramonumentos). Con este término hace referencia a la puesta en escena en la década de los noventa de los nuevos monumentos, inicialmente en Alemania, que reúnen una serie de patrones y características, tanto formales como conceptuales, que

2 La exposición *Lugares de la memoria* tuvo lugar en el Espai d'Art Contemporani de Castellón (EACC) en 2001 y en ella se presentaron obras de los artistas Miroslaw Balka, Eugenio Dittborn, Jean-Luc Godard, Felix González-Torres, Chris Marker, Antoni Muntadas y Doris Salcedo.

3 *Ejercicios de memoria*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, se celebró en el Centro de Arte La Panera de Lleida en 2011, en la cual se muestran obras de artistas como Montserrat Soto, Ana Navarrete, Rogelio López Cuenca, Francesc Abad, Pedro G. Romero o Ana Teresa Ortega, artistas que son claramente representativos del arte sobre la memoria histórica y la historia reciente de España, y que se ha desarrollado en los últimos años dentro del territorio nacional.

4 GREEN, Charles, « The Memory Effect. Anachronism, Time and Motion », *Third Text*, Vol. 22, n. 6, Noviembre 2008, pp. 681-697.

5 TILL, Karen. E., «Artistic and activist memory-work: Approaching place-based practice», *Memory Studies*, Vol. 1, n. 1, 2008, pp. 99-113.

6 KUHN, Annette, «Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media», *Memory Studies*, Vol. 3, n. 4, 2010, pp. 298-313.

subvierten la lógica del monumento tradicional y se diferencian de su iconografía.

La dependencia directa del monumento con los cambios que se han producido a lo largo del siglo XX, tanto en el terreno de la estética como en la evolución de las artes plásticas y de los más recientes debates sobre la memoria y la historia, ha causado que su práctica se haya visto modificada tanto formal como conceptualmente. Así, como comenta el propio James E. Young, “el resultado ha sido una metamorfosis del monumento desde un heroico, auto-engrandecedor icono figurativo de finales del siglo XIX, que celebraba los ideales y triunfos nacionales, a los antiheroicos, a menudo irónicas y modestas instalaciones conceptuales que marcan la ambivalencia e incertidumbre nacional del posmodernismo de finales del siglo XX”⁷.

En el presente estudio tomamos la idea de contramonumento como un concepto a partir del cual vertebramos un método de análisis que nos permite analizar y clasificar ciertas cualidades estéticas, formales y conceptuales de las obras de arte contemporáneo que tratan sobre la memoria. De esta forma, pretendemos definir y justificar aquellas propuestas artísticas cuyas premisas esenciales corresponden con las que definen el contramonumento y que, por lo tanto, podrían ser entendidas como una modalidad de ellos, con la diferencia de que generalmente son expuestos en las salas de arte, galerías y museos, y no tanto en los espacios públicos. Además, el estudio toma como punto de partida y de llegada las bases de la Cultura de la Memoria y los Estudios de la Memoria, unos amplios campos multidisciplinarios que inciden de forma directa y están al mismo tiempo contaminados por los discursos del arte contemporáneo.

En el desarrollo de la Tesis se utilizan algunas expresiones o términos que por su amplios significados es preciso definir el enfoque y uso que tomaremos de ellos. En primer lugar, señalar que la teoría sobre la memoria es tan amplia y diversa, y se ha tratado desde tantos campos a lo largo de la historia que sería imposible recogerla en un solo estudio. Esta Tesis no se propone elaborar un análisis o recopilación de las teorías y ensayos que existen sobre ella, sino recurrir a aquellas aproximaciones en la psicología, la filosofía, la sociología y la antropología que son aplicables a nuestro discurso, en la medida y en el momento en el que son relevantes para explicar la utilización que se hace de la memoria en el arte contemporáneo y la forma en la que se entiende hoy en día.

Por otro lado, abordaremos principalmente las propuestas artísticas que han sido realizadas a partir de los ochenta, sobre todo durante la década de los noventa y la primera del nuevo siglo, es decir, aquellos trabajos que se enmarcan en lo que se conoce como arte contemporáneo.

⁷ YOUNG, James E., «Memory and Counter-memory: The End of the Monument in Germany», *Harvard Design Magazine*, n. 9, Otoño 1999, p. 2. (Traducción propia de la cita).

Aunque el término contemporáneo puede hacer referencia a aquello que es simultáneo en el tiempo, siguiendo las reflexiones del crítico Arthur Danto lo utilizaremos para aludir al contexto artístico e histórico concreto que da comienzo en los sesenta con la transformación del arte de vanguardia y con posterioridad a la hegemonía de la abstracción del arte moderno⁸. Esta variación supone la eliminación de connotaciones establecidas *a priori* sobre cómo debe ser el arte y una libertad total en la ejecución de los trabajos, de tal forma que las obras de arte “pueden parecer cualquier cosa”⁹. En consecuencia, el museo era desprovisto de la narratividad imperante y limitada de la que había gozado hasta ese momento para adaptarse y ajustarse a las nuevas propuestas artísticas.

En unas reflexiones más actuales sobre el arte contemporáneo, Terry Smith ha defendido la perseverancia y mejora de ciertas nociones del arte en la última etapa del modernismo, su determinación desde las variadas aportaciones de especialistas en un contexto global y la relevancia de las pequeñas historias o los pequeños actos que conforman muchas obras. En sus propias palabras, se distinguen “cuatro grandes preocupaciones en la mayoría de las prácticas y discursos del arte contemporáneo: continuar trabajando en las implicaciones de la provisionalidad fundamental del arte que surgió en los 50 y 60; la institucionalización del Arte Contemporáneo como un perfeccionamiento recursivo del alto Modernismo; la adaptación de la diversificación de valores introducidos por los profesionales emergentes de todo el mundo; y una disposición extendida hacia un arte de pequeños gestos, leves intervenciones, transformaciones imaginadas”¹⁰.

En tercer lugar, ante el número ilimitado de artistas contemporáneos que han tratado en sus obras cuestiones de la memoria y a pesar de establecer una propuesta de modelo analítico específica, se presenta la problemática de la elección acotada de los artistas a incluir. Para seleccionarlos, nos hemos basado en los patrones y características que marcan las tres líneas de la propuesta del modelo analítico elaborado a partir de la idea de contramonumento. Se han tomado aquellos artistas y obras concretas que son claros ejemplos de dicho modelo, aunque evidentemente comparten características tanto formales como conceptuales que se corresponden con las otras líneas del mismo análisis.

Merece la pena destacar que las obras seleccionadas para el análisis se exponen principalmente en los espacios de las galerías de arte, los museos y los espacios dedicados al arte contemporáneo, ya que son

8 Ver: DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999 [1997], p. 39.

9 *Ibidem*, p. 43.

10 SMITH, Terry, «Introduction: The Contemporaneity Question», en: VV.AA., *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (Eds.), Durham; London, Duke University Press, 2008, p. 16. (Traducción propia de la cita).

obras que en primera estancia no están concebidas como monumentos o contramonumentos que se instalan en el espacio público y urbano. Aun así, aparecen algunos trabajos específicos que sí han sido pensados para situarse en el espacio público, pero que hemos visto necesario incluirlos dadas sus características y su potencialidad para evidenciar la ruptura los límites en las funciones que antes estaban otorgadas a los monumentos, a los museos y a las obras de arte.

El **objetivo** general de la investigación es elaborar un modelo de análisis que nos permita definir y justificar las obras de arte contemporáneo que tratan sobre la memoria y cuyas premisas esenciales se correspondan con las que definen el contramonumento.

A continuación se exponen los **objetivos** específicos de esta investigación:

1. Proponer las bases del estudio a partir de las aportaciones teóricas más relevantes sobre la memoria, la historia y el arte, así como sobre la relación entre ellas. Unas bases que nos permitan profundizar en el tratamiento y la función que desempeña la memoria en el terreno teórico y práctico del arte contemporáneo.

2. Construir un modelo de análisis a partir del concepto de contramonumento, cuyo corpus teórico nos permita determinar la diversidad de factores que intervienen en la memoria como estrategia creativa y los efectos que esta práctica ha tenido en obras centradas en la transmisión de la actual preocupación por la memoria.

3. Identificar, definir y justificar aquellas propuestas del arte contemporáneo cuyas premisas esenciales corresponden con las que definen el contramonumento, y que por lo tanto podrían ser entendidas como una modalidad de los mismos, con la diferencia de que son principalmente expuestos en galerías, museos y espacios dedicados al arte contemporáneo.

4. Definir las obras de la memoria que se configuran a partir de la idea de ausencia, vacío o negación, y que recurren para ello a materiales banales y descartados como símbolos o huellas del pasado y de las memorias de sus antiguos portadores.

5. Descubrir las estrategias que utilizan los artistas para realizar una revisión crítica y reconfiguración del pasado y de la historia, cuestionando las versiones oficiales o hegemónicas y recuperando los relatos ocultos, reprimidos o silenciados de las víctimas.

6. Definir y evidenciar el tratamiento de la temporalidad en las obras de arte contemporáneo que tratan sobre la memoria, utilizado como un recurso esencial para dinamizar en el espectador un ejercicio de memoria y de conocimiento crítico sobre los acontecimientos o eventos a los que se alude en las obras.

7. Demostrar la importancia del tratamiento de la memoria en el arte contemporáneo y su función como un agente imprescindible para el contexto actual, marcado por actos de memoria que son imprescindibles tanto para la propia vida como para la cultura contemporánea.

La **hipótesis** que planteamos es que el tratamiento de la memoria en el arte de las últimas décadas ha devenido en transformaciones estéticas, formales y conceptuales de un sector del arte contemporáneo construido por aquellas obras preocupadas por la revisión y reconfiguración del pasado y de la historia, cuya finalidad es sacar a la luz las memorias que han sido oprimidas y olvidadas en los discursos oficiales y hegemónicos.

Vemos en la práctica de los contramonumentos una serie de inquietudes y respuestas estéticas y conceptuales que se pueden extrapolar a las obras de arte de la memoria expuestas en salas de arte y museos. Este método también evidencia la concepción actual de la memoria (principalmente en su relación y contraposición con la historia), la función de la práctica artística y el contexto del arte contemporáneo en esta tarea, y la yuxtaposición de las funciones tradicionalmente atribuidas a los monumentos, a los memoriales, a los museos y a las obras de arte.

Con el compromiso de atender a los planteamientos mencionados, nuestra investigación ha sido estructurada siguiendo una **metodología** de análisis comparativo, es decir, un proceso de investigación, lectura e interpretación que parte principalmente de la teoría del arte, pero que ha requerido también el complemento de teorías y reflexiones filosóficas, literarias, historiográficas, antropológicas y sociales.

En primer lugar, nos hemos centrado en la explicación del ámbito historiográfico, social y cultural que conforman las bases en las que se enmarca la presente Tesis. Desde ellas, establecemos como el núcleo principal del estudio el surgimiento de los debates culturales y políticos sobre cuestiones del pasado que afectan directa e indirectamente a situaciones del presente, concretamente lo que se ha dado a conocer por Jan Assmann como *Cultura de la Memoria*.

El texto *La memoria colectiva* de Maurice Halbwachs, en el que parte de un análisis de las clases sociales para llegar al estudio de los marcos sociales de la memoria, ha sido un punto de referencia tanto para entender la actual preocupación por la memoria como las motivaciones de los artistas contemporáneos que tratan sobre ella. Su diferenciación entre la historia y la memoria colectiva, junto a las aportaciones que habían realizado al respecto autores como Walter Benjamin (especialmente en el texto *Tesis sobre filosofía de la historia*, donde rescata un pasado atrapado por injusticias sociales y políticas), Theodor Adorno y Michel Foucault (en su deseo de exponer la ideológica parcialidad de la historia), han iluminado las reflexiones sobre la actual noción de memoria en filósofos,

sociólogos e historiadores contemporáneos. Entre ellos, cabe destacar nombres como Andreas Huyssen, Manuel Cruz, Jan Assmann, Tzvetan Todorov o Pierre Nora. Estos últimos han identificado y analizado un interés general por la memoria desde los años 80, reflejado en fenómenos tan diversos como las conmemoraciones, los monumentos y la cultura, entendiendo la memoria no como algo estanco y cosificado en el pasado, sino como un agente activo y mutable que se reconstruye en el presente, y que lo determina.

De los autores citados, han sido especialmente relevantes para la construcción del entramado de esta Tesis las aportaciones y reflexiones de Andreas Huyssen sobre el arte, la literatura, los conceptos de nacionalismo, la memoria y la temporalidad en las sociedades posmodernas. Unas reflexiones que se han recogido en libros como *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* o *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*.

Para estudiar y entender el funcionamiento de la memoria en el entorno colectivo e individual, nos servimos del texto *How Societies Remember* (1989) de Paul Connerton, en el que, partiendo de *La Memoria colectiva* de Halbwachs, defiende que el cuerpo puede ser visto también como un contenedor o portador de memoria y diferencia dos tipos de práctica social: la inscripción y la incorporación. En este propósito, traemos a colación a la idea de “memoria involuntaria” que Marcel Proust manifiesta en los siete volúmenes de *En busca del tiempo perdido*, la importancia del olvido en la configuración de la memoria que explica Marc Augé en *Las formas del olvido* y Paul Ricoeur en *¿por qué recordar?*, el término *memory-work* (ejercicio de memoria) utilizado por Susannah Radstone en su libro *Memory and Methodology*, y las reflexiones filosóficas de Henri Bergson en *Memoria y vida* o *Materia y memoria*, todos ellos como referentes esenciales que nos permiten entender cómo la gente da forma y son a la vez conformados por la memoria.

Las disertaciones sobre el concepto de memoria elaboradas en diferentes ámbitos de estudio nos proporcionan un mejor entendimiento de la práctica artística contemporánea que trata sobre ella, especialmente por presentarse en contraposición con el concepto de historia y por ser esencial para la construcción de la identidad personal y colectiva. De esta manera, se evidencia el hecho de que la sociedad necesita recurrir a la memoria; a una memoria que se consolida como estabilizadora y testigo de las experiencias vividas, como herramienta a la que aferrarse para conformar y dar sentido al presente y a la identidad del sujeto contemporáneo, desestabilizado por la alteración de las experiencias espacio-temporales que han originado tanto el desarrollo de los medios tecnológicos como los procesos de globalización.

Para contextualizar el auge de los discursos de la memoria que han tenido lugar especialmente a partir de la década de los ochenta,

mencionamos algunos casos históricos recientes, cuya memoria y reconfiguración sigue siendo un tema candente en nuestros días o que han supuesto un incentivo para el cuestionamiento del pasado. Entre ellos podemos destacar el Holocausto nazi, el ataque nuclear en Hiroshima y Nagasaki, la Guerra Civil Española y el periodo de transición a la democracia, la caída del Muro de Berlín, el colapso de la Unión Soviética y la necesidad de recuperar la memoria en los países poscomunistas de la Europa del Este, las dictaduras militares en Latinoamérica, el final del *apartheid* en África y la creación de la Comisión por la Verdad y la Reconciliación, o las Guerras Civiles del Líbano. Esta serie de acontecimientos no han sido solo el objeto y los detonantes del auge de la memoria, sino que también se han convertido en un punto álgido en las prácticas conmemorativas y las temáticas del arte contemporáneo. En esta línea, la noción de Pierre Nora de los que él ha denominado *Lieux de mémoire* son relevantes en tanto en cuanto señalan las formas en las que han cambiado las prácticas conmemorativas y revisionistas de la historia.

Dichas prácticas conmemorativas están marcadas, especialmente en la década de los noventa, por el surgimiento de los discursos en torno al trauma enmarcados dentro del triunfo del neoliberalismo, que hace surgir los testimonios personales de los testigos y supervivientes de las etapas traumáticas pretéritas, demostrando así que las exploraciones de la memoria en nuestro mundo no tienen nada que hacer sin la noción del trauma histórico.

El estudio de las prácticas conmemorativas en las últimas décadas nos ha llevado a las teorías y reflexiones de James E. Young y su aportación del concepto de contramonumento, con el cual, como ya explicábamos anteriormente, hace referencia a una serie de nuevos monumentos cuyas cualidades formales y conceptuales que subvierten la iconografía del monumento tradicional. El texto *El culto moderno a los monumentos* de Rois Reigl nos permite analizar en profundidad las principales diferencias entre los monumentos tradicionales que se erigen en el espacio público y aquellos contramonumentos a los que se refiere James E. Young, así como las ideas y términos ligados a ellos: el de historia, memoria, lo figurativo, lo heroico, el papel del espectador, el material utilizado en su construcción o su ubicación y el periodo de tiempo que permanecen instalados en los enclaves públicos.

Analizamos así tres ejemplos concretos de contramonumento que propone el autor: el *Monumento contra el fascismo* en Hamburgo, de los artistas Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz; *Black Form*, un gran bloque de piedra negro instalado en el medio de la plaza delante del Palacio de Münster para el *Skulptur Projekte* de 1987, del artista Sol Lewitt; y la fuente invertida de Horst Hoheisel en Kassel, que conmemora la fuente original de Aschrott. En estos tres ejemplos concretos encontramos matices, características y patrones primordiales que definen con precisión el concepto de contramonumento, de los cuales nos valemos para diseñar

los tres bloques que componen nuestra propuesta de modelo analítico.

El primero de estos bloques hace referencia a la materialización de la obra, es decir, a los materiales y los procedimientos utilizados en su ejecución, que se basan en nociones como la desmaterialización, el vacío, la ausencia o la negación de formas preexistentes. Para estudiar la utilización que hacen los artistas contemporáneos de objetos banales y descartados ha sido relevante el texto de Marchan Fiz *Del arte objetual al arte del concepto*, al igual que el estudio de diferentes prácticas y tendencias en el arte del siglo XX que han sido características por los diferentes usos que los artistas han hecho de los materiales y objetos incorporados, como son el *ready-made*, el arte objetual, el *process art*, el *arte povera* o el *object trouvé*, unas prácticas de las que son deudores los actuales artistas de la memoria. Podemos destacar además la recurrencia a la fotografía amateur y familiar como un “objeto” e imagen encontrado y aparentemente banal, que por su potencialidad como activadora de la memoria, su relación con el pasado y sus amplios usos sociales (temas clave en las reflexiones de autores como Roland Barthes, Marianne Hirsch, Philippe Dubois o Pierre Bourdieu), se ha convertido en un elemento muy utilizado para abordar la memoria en propuestas artísticas. Merece la pena destacar que las cualidades afectivas, sensoriales e incluso corpóreas inmanentes en estos objetos, según mantienen autores como Jill Bennett, Miguel Ángel Hernández-Navarro o Andreas Huyssen, constituyen elementos alegóricos que dan presencia a lo ausente, involucran activamente al espectador y dinamizan una relación empática y mnemónica con los trabajos.

En un segundo bloque se pone en evidencia el compromiso que las obras de la memoria tienen con el pasado y, especialmente, con la relectura de ciertos acontecimientos traumáticos. Esta línea del modelo analítico, donde estudiamos las formas en las que se realiza una revisión del pasado y de la historia, se sintetiza a partir de conceptos como el de contra-memoria (empleado por Foucault para rechazar y cuestionar las versiones oficiales de la historia que han sido impuestas por los gobiernos y los historiadores), lo antiheroico, el concepto de posmemoria introducido por Marianne Hirsch o los *memory-works* (ejercicios de memoria) que define Sussannah Radstone. Señalaremos igualmente de la importancia del auge de las autobiografías a partir de la década de los noventa, una práctica que analizamos desde los planteamientos teóricos de Claude Arnaud, Paul de Man o Pierre Bourdieu y desde su reflejo en la práctica artística, como lo demuestra el texto de Ana María Guasch *Autobiografías visuales*. En esta tarea, las experiencias y los testimonios de las víctimas y de las generaciones posteriores de eventos traumáticos de la historia son imprescindibles a la hora de sacar a la luz acontecimientos que han estado reprimidos durante años.

Por último, construimos el tercer bloque del modelo analítico basándonos en la idea de temporalidad, es decir, partiendo del hecho

de que el tratamiento del tiempo se convierte en una herramienta para la configuración de las obras de la memoria, al igual que ocurre en los contramonumentos. Los materiales y el desarrollo procesual de dichas obras establecen una relación temporal donde el pasado se reconstruye desde el presente. De esta manera, al igual que en el contramonumento donde la memoria no se impone directamente al espectador, el ejercicio de memoria que activan estas obras de arte depende directamente del presente y de las circunstancias del visitante, que reconstruye el pasado con su observación e imaginación.

Para la estructuración de la propuesta del modelo analítico sobre la temporalidad recurrimos a autores que han tratado la concepción del tiempo en diferentes vertientes, como San Agustín, Immanuel Kant, Henri Bergson, M. Heidegger, Paul Ricoeur, Jaques Derrida o Mary Ann Doane. En esta perspectiva, es destacable además la tesis de Andreas Huyssen según la cual ve como una de las causas de la actual preocupación por la memoria una crisis en la creencia de una estructura racional de la temporalidad, provocada principalmente por el colapso de los límites entre pasado y presente, al igual que la alteración de la percepción espacio-temporal que han originado los avances tecnológicos y la movilidad global.

Por otro lado, nos valemos del razonamiento de Jeffrey K. Olick sobre la memoria colectiva, de su definición de la memoria no como una cosa ni como una facultad, sino como algo que *hacemos*, y no algo que *tenemos*. Este carácter procesual y de constante reconstrucción que otorga a la memoria es clave para analizar algunas obras de artistas contemporáneos, lo cual requiere, por otro lado, un estudio de ciertos artistas referentes que han utilizado las imágenes y los documentos como herramientas para reconstruir el pasado y como portadores de diferentes temporalidades. También recurrimos al trabajo de Piotr A. Cieplak, que indaga sobre la intersección de los procesos materiales y mentales en la práctica fotográfica, centrándose en la dimensión temporal de la intersección entre la memoria y la fotografía.

Este punto lo complementamos con dos claros referentes: el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y el proyecto de *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin. Ellos han sido útiles para nosotros tanto por su forma de revisar la historia como por la importancia que otorgan a la memoria para reconstruir los diferentes fragmentos y temporalidades que componen sus trabajos y, al mismo tiempo, para reconfigurar o revisar la historia y el pasado. Estas reflexiones están alumbradas por las investigaciones del historiador de arte y ensayista George Didi-Huberman en relación al proyecto de Aby Warburg, así como por su interpretación de las imágenes apoyándose en el psicoanálisis para construir otra posible historia del arte y por sus contribuciones sobre la técnica del montaje que incide en la memoria y la imaginación del espectador.

Estas tres líneas diferentes que componen nuestra propuesta

de modelo analítico vertebran el estudio sobre las obras de arte y los artistas, de los que nos ocupamos en los tres últimos capítulos de la Tesis. En cada uno de los capítulos presentamos una línea de las tres que se han propuesto en el modelo analítico. Introduciendo cada apartado con aportaciones teóricas que profundizan en la temática específica a tratar, analizamos las cualidades estéticas, formales y conceptuales de una serie de artistas y obras concretas consideradas como claros exponentes en la correspondiente línea temática sobre la memoria. Los artistas que estudiamos en esta Tesis, clasificados en los tres bloques diferentes que conforman el modelo analítico propuesto, son: Christian Boltanski, Doris Salcedo, Rosângela Rennó, Tacita Dean, Louise Bourgeois, Rachel Whiteread, Glenn Ligon, Jane & Louise Wilson, Louise Bourgeois, Gabriela Golder, Ilya Kabakov, Francesc Torres, Kara Walker, María Ruido, Krzysztof Wodiczko, Nada Sehnaoui, Fernando Sánchez Castillo, Walid Raad, Pedro G. Romero, Gerhard Richter, Tania Bruguera y Mirosław Balka.

El análisis riguroso de algunas obras específicas de estos autores completan el discurso de esta Tesis y demuestran la función del arte contemporáneo en la realidad del presente, así como su compromiso con la sociedad, la cultura y la historia.

Los **contenidos** de la presente Tesis doctoral se estructuran en cinco capítulos diferenciados. En el primero de ellos, titulado *La era de la memoria*, nos proponemos contextualizar la actual preocupación por la memoria tanto desde el ámbito historiográfico como desde el social o el cultural. Partiendo de los Estudios sobre la Cultura de la Memoria, recopilamos y analizamos las diferentes aportaciones teóricas sobre la memoria que justifican el surgimiento de sus discursos principalmente a partir de la década de los ochenta. Las disertaciones sobre la memoria colectiva que clarifican los marcos sociales de la memoria, el cambio semántico de memoria e historia, la descripción de las formas que han tomado los recuerdos de ciertos eventos traumáticos de la historia así como su reflejo en fenómenos tan diversos como los memoriales, los monumentos y la cultura, marcan la estructura de este primer capítulo. En la profundización sobre el entendimiento de la memoria añadimos además reflexiones relacionadas con su modo de operar, tanto en el ámbito individual como colectivo. Para ello, explicamos las ideas y nociones de inscripción o incorporación de la memoria, la memoria voluntaria e involuntaria, la influencia del olvido y, por último, los ejercicios de memoria con los que reconfiguramos nuestro pasado y construimos nuestra identidad personal y colectiva.

La incuestionable necesidad de la memoria en la sociedad como un dispositivo para construir y dar sentido al presente y al sujeto contemporáneo tiene su reflejo en las prácticas conmemorativas, en los memoriales y en los monumentos que se erigen en los espacios públicos y urbanos. Esta cuestión de la práctica de los monumentos, marcada

por la polémica sobre cómo representar acontecimientos traumáticos y cómo rescatar la memoria de las víctimas, es la base del segundo capítulo. En él nos centramos en la diferenciación de los monumentos tradicionales con respecto a los denominados contramonumentos que se han erigido a partir de la década de los noventa, para, a partir de estos últimos, vertebrar una propuesta de modelo analítico que deviene en soluciones estéticas, formales y conceptuales con las que estudiamos y clasificamos las obras de arte de la memoria que se muestran en los espacios expositivos dedicados al arte contemporáneo.

El estudio de ejemplos concretos de contramonumentos nos proporciona un entendimiento profundo de las características y patrones esenciales de dicho concepto, mediante los cuales elaboramos los tres bloques que componen nuestra propuesta de modelo analítico. Aunque en este segundo capítulo elaboramos las bases teóricas del modelo, es en cada uno de los tres siguientes donde nos ocupamos de los tres perfiles diferentes que se recogen en él, para analizar obras y artistas concretos de cada modalidad.

Así, en el capítulo que lleva por título *Objetos y espacios de la memoria como materia prima*, recopilamos varios artistas contemporáneos para abordar las obras de la memoria que parten de las ideas de desmaterialización, vacío, ausencia o negación. Para dicha finalidad, estas propuestas se apropian de materiales descartados y banales que se caracterizan por incorporar cualidades mnemónicas e incluso corporales de sus antiguos portadores, unas cualidades que sirven como índice de su ausencia. Nociones como la memoria sensorial, el afecto, la emoción, los rastros de memoria en los materiales o la idea de ausencia se convierten en elementos con los cuales se da a conocer lo que se ha perdido. Son obras dirigidas a un espectador individual que tienen como objetivo transmitir las experiencias e impresiones del pasado, inseparables de las sensaciones y el afecto inmanentes en ellas.

El capítulo cuatro lo planteamos desde las obras de arte de la memoria preocupadas en realizar una revisión y reconfiguración crítica de la historia y del pasado reciente, una tendencia en la que diferenciamos tres directrices: los trabajos que hacen una revisión a partir de historias individuales y autobiográficas, otros que se basan en la recuperación de la memoria antiheroica en un plano más colectivo y, por último, aquellas propuestas que tienen como objetivo dinamizar un ejercicio de contra-memoria en el espectador. Con este propósito, recurrimos a algunas aportaciones teóricas del campo de la filosofía, la sociología, la historiografía y la antropología para tratar cuestiones como la contra-memoria, la idea de “historia crítica” que aporta Nietzsche, lo antiheroico, la posmemoria, los ejercicios de memoria, los testimonios y la autobiografía. Además, señalamos la trayectoria e influencia que algunos de estos términos han tenido en el arte, especialmente desde los denominados como “arte político”, “arte activista” y “arte público” que surgen en la

segunda mitad del siglo XX. Estas referencias nos adecuan un contexto y entendimiento propicio para las obras de arte contemporáneo sobre las que investigamos. La intención de estas propuestas de sacar a la luz versiones de la historia que completen y a la vez cuestionen las versiones oficiales y hegemónicas de la historia, destacan el papel político y social del arte en el tratamiento de acontecimientos históricos.

La temática común de los proyectos analizados en el capítulo quinto es la temporalidad, concretamente, su tratamiento y experiencia en la obra de arte. En esta tercera línea del modelo analítico identificamos argumentos teóricos que explican la concepción de la temporalidad, los cuales nos facilitan comprender su aplicación en la construcción y experiencia de la memoria frente a la obra de arte. Estudiamos así los materiales y el desarrollo procesual de dichas obras, que establecen una relación temporal donde el pasado se reconstruye desde el presente.

En el tratamiento de la temporalidad al que nos referimos encontramos dos tendencias diferentes. La primera de ellas tiene que ver con aquellas propuestas que promueven conexiones entre las diferentes temporalidades que representan los materiales e imágenes que la conforman. En concreto, estudiamos trabajos de recolección y montaje de imágenes (algunos contruidos bajo el concepto de atlas y archivo) que han sido creados por algunos artistas contemporáneos, donde explicamos también sus antecedentes en la teoría y la práctica artística. Esta propuesta se sustenta en aportaciones teóricas que recogen la idea de “imagen dialéctica” de Walter Benjamin y las “zonas de indeterminación” que explicaba Henri Bergson (en las que realmente experimentamos el tiempo y nuestras propias duraciones de vivir), pero también en el análisis de algunas obras concretas y exposiciones monográficas. Entre estas últimas podemos destacar la comisariada por Didi-Huberman en el Museo Reina Sofía con el título *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, donde, a través de una serie de artistas, hace visible el nuevo marco de pensamiento introducido a principios de siglo por Aby Warburg sobre el conocimiento histórico y de las imágenes. Las obras de los artistas incluidos son, de alguna forma, herederas de las metodologías empleadas por Warburg con las imágenes y sus concepciones del tiempo, la historia y la memoria.

En un segundo apartado dentro de este capítulo sobre la temporalidad, nos centramos en propuestas artísticas concretas que se entienden como un proceso, es decir, aquellas obras en las que la duración o el fragmento de tiempo en que permanecen instaladas marcan su carácter transformador y la narratividad que está inmersa en ellas. Por lo tanto, exponen la evanescencia del tiempo como una base primaria con la que activar un trabajo de memoria en el espectador, imprescindibles para poder transmitir conocimiento reflexivo sobre el pasado.

Por último, insistir en que nuestra distinción de las tres líneas que conforman la propuesta de modelo analítico no tienen límites rígidos, algo

que se demuestra en el análisis exhaustivo de las obras concretas, donde podemos comprobar que poseen propiedades tratadas en otras partes del modelo. Aun así, son organizadas atendiendo a las características principales inmersas en ellas que las constituyen como claros ejemplos de dichas directrices.

El orden que toma nuestro análisis pretende únicamente hacer más clara la exposición del tratamiento de la actual preocupación por la memoria en el arte contemporáneo. Dicho tratamiento de la memoria en las obras de arte, así como la conformación de las mismas, no se da a través de estrategias limitadas y unidireccionales, lo cual sería una contradicción teniendo en cuenta la estructura abierta de las obras y su contextualización dentro del arte contemporáneo.

INTRODUCTION

The interest in dealing with memory in contemporary art is the topic of a previous research study¹ in which specific works of artists were analysed and some of my art works were included. The study was conducted from the notion of memory as a construction of personal and collective identity, building up a theoretic-practical discourse that was used as the common thread to tackle all the artworks. From the analysis and production of those works, we concluded that the concern on memory and identity evolves into aesthetic and conceptual responses, which the banal and the notion of void and time become key tools to build up the artworks. That way, new questions about the inquisitiveness of many other artists dealing with memory in relation to the current cultural and historic context arose.

Considering the evident boom of memory discourses and its impact in art, our **motivation** for the present thesis is providing a backbone of an analysis method that could provide a better understanding and draw specific conclusions about contemporary art dealing with memory. With it, we will focus on its aesthetic, formal and conceptual qualities, as well as in its social and historic influence.

In spite of the amount and variety of contemporary artists and collections that pay attention to memory, it is remarkable that it has been written about it occasionally and in relation to certain artists and exhibitions. Therefore, a monographic research is required to hold the most important theoretic contributions on the topic, an in-depth analysis that allows delving on the varied and numerous functions of memory within the theoretic and practical current art context. Our aim is to create a study that indicates the conceptual, formal and aesthetic keys of works of art focused on transmitting the memory concern, as well as its understanding and contraposition with the notion of history and the way in which it is passed on to the wide society when the projects are displayed in art galleries, museums and other spaces for contemporary art.

The importance of memory has been remarkable in philosophical, scientific, sociological and artistic studies from a remote time. In ancient Greece, Mnemosyne was established the goddess and personification of memory, but also the goddess of wisdom and the mother of all other muses; she even been considered the parent of arts and science. On the other hand, Romans, who had its equivalent in the goddess Moneta, understood memory as the essence of teaching, learning and mind.

Since the end of XVIII century, the emergence of Romanticism and the decay of rhetoric traditions led to a reaction against the rationalism

1 MARTÍNEZ Rosario, Domingo, *La memoria como construcción de la identidad en la práctica artística contemporánea (Memory as identity construction in contemporary art practice)*, MA Thesis supervised by José Luís Cueto Lominchar, Postgrade in Art: Production and Research, Polytechnic University of Valencia, 2006-2007.

of Enlightenment and Classicism. In Romanticism, a new way of feeling and conceiving the being, nature and life itself spread. Feelings and the search of personal freedom get high value, both of which promoted a conception of memory that is intrinsically linked to individual experience and the awareness of the passing of time. One of the greatest exponents is the English poet William Wordsworth, who conceives memory as a linkage between present and past. It is an act of remembering that allows reaching personal knowledge and approaching the truth and happiness of the past, both of them needed for the well-being in present. In the same way, Marcel Proust defines with *In search of lost time* that memory constitutes a way of knowledge, but mainly a representation of imagination, that is to say, a construction that emerges with emotional fundamentals rather than with intellectual fundamentals. It's a well-known episode of the madeleine, which demonstrates involuntary memory is more authentic because it originates from a kind of not-requested call produced from the encounter with external agents, as can be a photograph, a smell, a place, a person, or a flavour.

Nevertheless, although this conception of memory is an essential component in personal feelings, it is still perceived in the current timeframe. Since the last decades, memory has taken part in political and social discourses and contexts. It acknowledges the significance of keeping a commitment with history, even reaching global proportions.

The notion of memory is an important issue for some works and thinkers at the beginning of the twentieth century as well. In their concern to deal with history and how to represent it, the works of Aby Warburg and Walter Benjamin mean a literary and visual response in which fragmentation; montage and their relation to memory serve as tools for the history and past reconfiguration. Thus, both Warburg's *Atlas Mnemosyne* and Benjamin's *Arcades Project* settle as a composition in which no-linearity, fragmentation and juxtaposition of different documents becomes a method to give meaning to history. The past and present; where memory establishes as the mean that enables such connection and reconfiguration to the mind.

The repercussions of Benjamin's studies in current times lie mainly in understanding history as a rescue of past conditioned by social and political injustice. Its duty consisted in re-thinking the possibilities of critical history and removing from the universal past all what historians had not written about the defeated, many of them oppressed even from knowing the truth. On the other hand, the role of memory and visual representation in Warburg's *Atlas*, displayed by the method of pictorial montage, disclose the conception of culture as a space of memory in which the visual and other symbols shape an accumulation of juxtaposed memories with a broken chronological linearity.

The interest of rescuing marginalized stories that have been oppressed and ignored in the official and hegemonic historic discourses,

comprise a direct concern in many of Michel Foucault's works, supported by the desire of presenting the history's ideological partiality. This re-evaluation and the acknowledgement of history relativity has been kept during the second half of the twentieth century and has been one of the main triggers in promoting memory as a mean that keeps vital links with the culture in which it is settled. For this reason, Foucault called that "other" memory as *counter-memory*, a concept of resistance that construct the recalls and ratify the forgotten and repressed stories.

If modernity was defined by a rejection to the references of the past in order to progress and renew, the beginning of post-modernity was characterized by "the end of history", "the end of art" or "the death of man", which entailed a different understanding on the concept of past, history, man and art. Since then, a big need to remember, privilege and review the past is perceived. The national French memory historian, Pierre Nora has noted the recent change that every country, social, ethnic, and familiar group has undergone in their relation with past. A change that has questioned the official discourses about history is in restoration of lost and undercover signs of the past. It is also in the increase of memorials and commemorations, and in a strong dependence on the heritage and patrimony.

According to Andreas Huyssen, the concern on memory that has characterized last decades has one of its triggers in the increasing discourses that started in the early eighties about the Holocaust events. This is due to the fact that it was that time when the testimonies of those who experienced it came to light, promoting the celebration of anniversaries that had a big effect in politics and the media. Such concern has become into what many critics have called "Cultural Memory", an upsurge in political and cultural debates about issues related to past that has taken place in the North Atlantic and Latin America area. In context, there has been a semantic change in the concepts of history and memory, due to the fact that the compression or almost removal of the space of time that once existed between history and the present has made memory, the raw material from which it can construct, revise and re-configure the past and history.

Memory is no longer just a recording or storage of data and experiences of the past, but it is also the main mechanism for the emotional understanding of the world and many all individuals. The contemporary historical, political, social and cultural situation has ratify memory as the vital faculty of a human being, a characteristic that allows recognizing ourselves as well as our relation to others and to the space-time in which we live. Even so, it is known that the reliability of memory is not total, because it is threaten by oblivion and the conditionings of the present, which modify the knowledge that we already had about certain recalled events.

There is recognition that memory is not only individual or exclusively

linked to personal experience, but it is also part of the collective domain, which configures and determines it. This dichotomy between individual and collective memory, and between memory and history, has shaped Cultural Memory, which has become a core subject both in historiographical and cultural studies. They stand up for a notion of memory that is directly related to present and for the fact that our perception of history and past is determined according to the current circumstances, a question that explains the on-going mutability of memory.

This movement from history to memory is plainly articulated in the many recent attempts to claim the missing people and the marginalized histories within the realm of contemporary art. Current artists interested in dealing with the current concern on memory in their artworks take up again, in some way, the ideas of Proust, especially because he conceived memory as a creative power that could connect past and present, and allows transmitting personal stories and experiences into the public terrain. Thus, it is in this context of contemporary art and in those practices of memory that promote a critical revision of history in which we settle the grounds of this doctoral Thesis.

In the search for **antecedents** to this study, we acknowledge the existence of some works created within the theory of art that have tackled the relationship between memory and contemporary art, such as *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance* (2006) by Joan Gibbons or *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art* (2007) by Lisa Saltzman. Both of them approach and point out some inquisitiveness and specific tendencies of artists dealing with memory in their works. Besides, there are some relevant texts in exhibition catalogues about that topic, as for instance *Lugares de la memoria*² or *Ejercicios de memoria*³, and short articles that analyse works of art created as forms of memories⁴, as a connection with the memory of specific places or as performances⁵ and commemorations in the visual media⁶.

2 The exhibition *Lugares de la memoria* took place in the *Espai d'Art Contemporani de Castellón*, EACC (Space of Contemporary Art of Castellón) in 2001, and it hold artworks of the artists Miroslaw Balka, Eugenio Dittborn, Jean-Luc Godard, Felix González-Torres, Chris Marker, Antoni Muntadas and Doris Salcedo.

3 *Ejercicios de memoria*, curated by Juan Vicente Aliaga, held in the *Centro de Arte La Panera* (Centre of Art La Panera) of Lleida in 2011, and it displayed the art of Montserrat Soto, Ana Navarrete, Rogelio López Cuenca, Francesc Abad, Pedro G. Romero and Ana Teresa Ortega. These are emblematic artists among those who address historical memory and the recent history of Spain, and that have been working thoroughly within the Spanish borders in the last years.

4 GREEN, Charles, « The Memory Effect. Anachronism, Time and Motion», *Third Text*, Vol. 22, n. 6, Noviembre 2008, pp. 681–697.

5 TILL, Karen. E., «Artistic and activist memory-work: Approaching place-based practice», *Memory Studies*, Vol. 1, n. 1, 2008, pp. 99-113.

6 KUHN, Annette, «Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media», *Memory Studies*, Vol. 3, n. 4, 2010, pp. 298-313.

Even so, we have no evidence of the existence of any accurate and thorough study that delves into the function of memory within the theoretic and practical realm of contemporary art, and into the strategies used by artists to represent it. Consequently, it is needed a study that holds the expressions of memory and the methodologies employed to deal with the current understanding. A study to mark the conceptual, formal and aesthetic key in artworks focused in conveying the current concern on memory, as well as its understanding and contraposition to the notion of history.

Contemporary art comprises the ideal context to address the current discourses about memory, mainly due to its property of being an open mechanism that holds the new digital media, a realm where new ways of exhibiting and museums keep appearing and where a interconnection of different disciplines, methods, artistic languages and other fields of knowledge can be noticed. That is why the installation, for many considered as the central mean in contemporary art, has the capacity of providing that open realm to house the on-going constructions and debates about memory.

This hybridization of genres and contamination of methods and languages, but especially the need to create new ways of memorializing and commemorating history, has led to what the professor of English and Judaic Studies James E. Young has called “countermonuments”. With this term, he refers to the display of new monuments, initially in Germany, in the nineteen nineties era, which encompass a range of patterns and features, both formal and conceptual, that subvert the logic of traditional monuments and differs from its iconography.

The closed dependence of the monument to the changes that took place along the twentieth century, both in the terrain of aesthetic and in the development of visual art, and also in the recent debates about history and memory, has made its practice to be formally and conceptually modified. Thus, as James E. Young asserts, “The result has been a metamorphosis of the monument from the heroic, self-aggrandizing figurative icons of the late 19th century, which celebrated national ideals and triumphs, to the antiheroic, often ironic and self-effacing conceptual installations that mark the national ambivalence and uncertainty of late 20th-century postmodernism”⁷.

In this Thesis, we take the idea of countermonument as a concept that provides the backbone of an analysis method from which we investigate and classify certain aesthetic, formal and conceptual features in contemporary artworks dealing with memory. In this way, our aim is to define and justify those artistic proposals whose essential premises correspond to the ones that define the countermonument and that, in

7 YOUNG, James E., «Memory and Counter-memory: The End of the Monument in Germany», *Harvard Design Magazine*, n. 9, Fall, 1999, p. 2.

doing so, could be conceived as a modality of them, with the difference that they are generally displayed in rooms of art, galleries and museums, and not in public spaces. Moreover, the study takes the basis of Cultural Memory and Memory Studies as the starting and culminating point, big multidisciplinary fields that have a big impact on the discourses of contemporary art and, at the same time, gets contaminated by them.

In carrying out the Thesis, we use some expressions and terms that, due to their wide meanings, need to elucidate the specific approach and use them and we will make of them. Firstly, we want to make clear that the theory about memory is so wide and diverse, and has been studied in so many fields throughout history that it would be unfeasible to encompass it in just one study. This Thesis is avoiding to make an analysis or recollection of the theories and essays done about memory, but resort to those approaches to it from psychology, philosophy, sociology and anthropology that are applicable to our discourses, just in the right measure and moment that are relevant to explain the use of memory in contemporary art and how it is understood nowadays.

On the other hand, we will cover those artistic proposals that have been made since the eighties, mainly during the nineties and the first decade of the 21st century, in other words, those works encompassed within the so-called contemporary art. Although the term contemporary can stand for something that is simultaneous in time, we will resort to the statements of the art critic Arthur Danto about it to refer to the specific artistic and historical context that starts in the early seventies when the avant-garde art transformed and subsequent to the hegemony of abstract modern art⁸. This variation leads to the elimination of in advance established connotations about how art should be and a total freedom in making the artworks, in such a way that artworks “can look like anything at all”⁹. As a consequence, he asserts that the museum was divested of its dominant and limited narrative that possessed until that time in order to adapt and match with the new artistic proposals.

In some more recent dissertations about contemporary art, Terry Smith has advocated the perseverance and improvement of certain notions of art from the last stage of modernism, its determination from the specialist’s varied contribution in a global context and the importance of the little stories and the small acts that conform many artworks. In his own words, he discerns “four mayor preoccupations in most contemporary art practice and discourse: continuing work on the implications of the fundamental provisionalization of art that erupted in the 1950s and 1960s; the institutionalization of Contemporary Art as a recursive refinement of high Modernism; the accommodation of the diversification of values introduced by practitioners emergent from all over the world; and a

8 See: DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999 [1997], p. 39.

9 *Ibidem*, p. 43.

widespread inclination toward an art of small gestures, slight interventions, imagined transformations¹⁰.

In the third place, considering the unlimited number of contemporary artists that deal with questions about memory and in spite of establishing a proposal of a specific analytical model, the difficulty of choosing an enclosed number of artists to be included arises. We select them on the basis of the patterns and features that define the three different accounts from the analytical model proposal that was structured from the notion of countermonument. We have chosen artists and particular artworks that are clear examples of such model, although of course they also share formal and conceptual features that correspond to the other approaches in the study.

It is worthwhile pointing out that the selected works in the analysis are generally displayed in the spaces of art galleries, museums and other venues dedicated to contemporary art, since they are artworks that are not conceived as monument or countermonument to be displayed in the public and urban areas. Even so, we cover some works that have been conjured up to be displayed in the public space, which we find necessary to be included because of their features and potential to show the rupture of the limits in the functions that once were given to monuments, museums and artworks.

The general purpose of the research is elaborating an analytical model that allows us to define and justify the works of contemporary art dealing with memory and whose main premises match the ones that defined the countermonument.

Next, we present the specific aims of this research:

1. Propose the basis of the study from the most relevant theoretical contribution about memory, history and art, as well as the relationship among them. They are the basis that allows us to delve into the treatment and function of memory in the theoretical and practical terrain of contemporary art.

2. Construct a model of analysis from the notion of countermonument, whose theoretical corpus permits us to determine the factors diversity that intervene in memory as a creative strategy and the effects that his practice has had in artworks focused in transmitting the current concern on memory.

3. Identify, define, and justify the contemporary art proposals whose essential premises match the ones of the countermonument, and that, as a consequence, could be understood as a modality of them; just differing

10 SMITH, Terry, «Introduction: The Contemporaneity Question», en: VV.AA., *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (Eds.), Durham; London, Duke University Press, 2008, p. 16.

in the fact that they are mainly displayed in galleries, museums and spaces used for contemporary art.

4. Define the works of memory made from the idea of absence, void or negation, and in which artists employ banal and discarded objects as symbols or traces of the past and their prior owners' memories.

5. Discover the strategies used by artists to carry out a critical revision and reconfiguration of past and history, questioning their official or hegemonic versions and retrieving the victims' concealed, oppressed and hushed up stories.

6. Define and demonstrate the treatment of temporality in contemporary artworks that deal with memory and use temporality as an essential resource to boost the viewer's memory-work and critical knowledge about the events embodied in the piece of art.

7. Demonstrate the importance of dealing with memory in contemporary art and its function as a vital agent in current context. That is, a context marked by the acts of memory, which are indispensable both for life and for contemporary culture.

The **hypothesis** we suggest is that the interconnectedness with memory in art of the last decades has turned into aesthetic, formal and conceptual transformations in a sector of contemporary art that encompass those artworks concerned about amending and re-configuring past and history, which aim is to bring to light oppressed and forgotten stories in the official and hegemonic discourses.

We distinguish a group of inquisitiveness and aesthetics and conceptual responses in the practice of countermonuments that can be extrapolated to the pieces of art about memory displayed in exhibition rooms and museums. This method also demonstrates the current belief of memory (mainly in its relation and contraposition to history), the role of artistic practice and the context of contemporary art in such task, and the juxtaposition among the functions traditionally assigned to monuments, memorials, museums and artworks.

In order to meet the approaches mentioned, our research has been structured following a **methodology** of comparative analysis, that is to say, a researching, reading and interpretation process that stems mainly from the theory of art, but that also required some supplement from philosophical, literary, historiographical, anthropological and social theories and considerations.

First of all, we focused in explaining the historiographical, social and cultural backgrounds that constitute the grounds in which we delimit this Thesis. We establish as the main core, the upsurge of cultural and political debates about issues of the past that affect situations of the present, in particular what Jan Assmann has called *Cultural Memory*.

The book *On Collective Memory* by Maurice Halbwachs, in which he stems from the analysis of social classes to reach to the study of the memory's social frames, has been a reference point both to understand the current concern on memory and the contemporary artists' motivations to deal with it. The distinction he makes between history and collective memory, along with the contributions that some authors had previously made about it, as Walter Benjamin (especially in his *Theses on the Philosophy of History*, in which he retrieve a trapped past by social and political injustices), Theodor Adorno and Michel Foucault (willing to present the ideological partiality of history), have enlightened the reflexions about the current notion of memory in contemporary philosophers, sociologist and historians. Some names should be noted among them, such as Andreas Huyssen, Manuel Cruz, Jan Assmann, Tzvetan Todorov or Pierre Nora. These authors have identified and investigated the general interest in memory since the 1980s, noticeable in diverse phenomenon such as commemorations, monuments and culture. They conceive memory not as something fixed or unchangeable in the past, but as an active and mutable agent that re-builds in present, and even determines it.

Among the aforementioned authors, Andreas Huyssen's contributions and thoughts about art, literature and the notions of nationalism, memory and temporality in post-modern societies have been remarkably important when constructing the structural framework of the Thesis. Those are reflections that have been encompassed in books like *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*; *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*; or *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*.

In order to study and understand how memory works in the collective and individual domain, we resort to the text *How Societies Remember* (1989) by Paul Connerton, in which, based on *On Collective Memory* by Halbwachs, he argues that the body can be seen as a container or holder of memory and discerns two kinds of social practices: inscription and incorporation. For this purpose, we bring up Marcel Proust's idea about "involuntary memory" (which he deals with in the seven volumes of *In search of lost time*), the importance of oblivion in the configuration of memory that Marc Augé explains in *Las formas del olvido* and Paul Ricoeur in *¿Por qué recordar?*, the notion of "memory-work" employed by Susannah Radstone in the book *Memory and Methodology*, and the Henri Bergson's philosophical reflexions in *Memory y vida* or *Matter and Memory*. All of them are key examples that allow us to comprehend how people shape and, at the same time, how are they shaped by memory.

Dissertations over the concept of memory made in different fields of study provide us a better comprehension about contemporary art practice dealing with it, remarkably for being presented in opposition to the idea of history and for being vital for the construction of personal and collective identity. In this way, it is proved that society needs to appeal

to memory. Memory becomes established as a witness and a stabilizer for lived experiences. It works as the mooring from which construct and give meaning to present and to the contemporary being's identity, who is knocked off-balance because of the alteration of space-time experiences caused by both technology development and globalization process.

Set in a context, the upsurge of memory debates that have taken place mainly since the eighties, we will mention several recent historical episodes, of which memory and reconfiguration are still a hot issue or have turned into an incentive for questioning the past. Among them, we could point out the Nazi Holocaust, the nuclear attack in Hiroshima and Nagasaki, the Spanish Civil War and the transition to democracy period, the fall of the Berlin Wall, the collapse of Soviet Union and the need to get east European post-communist countries' memory back, the military dictatorships in Latin America, the end of apartheid in Africa, the creation of the Truth and Reconciliation Commission, or the Civil Wars in Lebanon. This series of events have not been just the object and trigger of the memory boom, but they have also become decisive issues in the commemorative practices and in the contemporary art's topics. Along these lines, the Pierre Nora notion of what he has called *Lieux de mémoire* (*Realms of memory*) are relevant in so far as they point out the ways in which commemorative and revisionist practices on history have changed.

Such commemorative practices are marked, particularly during the 1990s decade, by the emergence of trauma discourses, which are framed within the neoliberalism success that has eased the emergence of witnesses and survivors' personal testimonies about past traumatic events. This has proved that inquiries on memory in our current world have nothing to do without the notion of historical trauma.

The study of these commemorative practices in last decades leads us to James E. Young theories and reflexions, particularly to his contribution with the notion of countermonument, with which, as already explained, refers to a series of new monuments of which formal and conceptual features subvert the traditional monument's iconography. The book *El culto moderno a los monumentos* by Rois Reigl allows us to analyse in depth the main differences between traditional monuments built up in public spaces and those that James E. Young calls countermonuments, as well as the ideas and terms linked to them: history, memory, figurative, heroic, the viewer's role, the materials used to build them or their location and the period of time they are displayed in the public places.

We consider three examples of countermonument among the ones proposed by Young: the *Monument Against Fascism* in Hamburg by the artists Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz; the *Black Form*, a big black stone block displayed in the middle of a square in front of the Munster Palace for the *Skulptur Projekte* in 1987, by the artist Sol Lewitt; and the inverted fountain by Horst Hoheisel in Kassel, which commemorates the Aschrott original fountain. In these particular three examples we find the

main nuances, features and patterns that accurately define the notion of countermonument. On the basis on them, we design the three blocks that form our analytical model proposal.

The first of these blocks tackles the materialization of artworks, that is to say, the materials and methods employed to make them, which are based in notions such as dematerialization, void, absence or the negation of pre-existent forms. We resort to Marchan Fiz's book *From object art to concept art* to study how contemporary artists use banal and discarded objects and to examine different practices and tendencies in the art of the twentieth century characterized by the employment that artists made of the incorporated materials and objects. Some of them are the ready-made, object art, process art, *arte povera* or *object troubé*, practices that the current memory artists have as a reference. We might particularly note the recourse to family and amateur photography as a found "object" and image apparently banal which, coming from its potentiality as an incentive of memory, its relation with the past and its extensive social uses (key topics in the contributions of authors such as Roland Barthes, Marianne Hirsch, Philippe Dubois or Pierre Bourdieu), has become a very used element through which memory is dealt with in artistic proposals. It is worthwhile highlighting that, according to authors like Jill Bennet, Miguel Ángel Hernández-Navarro or Andreas Huyssen, the affective, sensorial and even bodily attributes immanent in this objects enact allegorical elements that give presence to the absent, involve the viewer in an active way and boost an emphatic and mnemonic relationship with the works.

The second block highlights the memory artworks' commitment with the past and, specially, with re-reading certain traumatic events. This line in the analytical model, where we study the ways in which the revisions of past and history are made, summarises from the concepts of counter-memory (used by Foucault to decline and distrust the official versions of history that were foisted by governments and historians), the antiheroic, the notion of posmemory coined by Marianne Hirsch or the memory-works defined by Sussannah Radstone. We also point out the importance of the emergence of autobiography since the nineties, a procedure that we investigate from the Claude Arnaud, Paul de Man or Pierre Bourdieu's theoretical approaches and from their reflection in artistic practice, as shown in the book *Autobiografías visuales* (*Visual Autobiographies*) by Anna Maria Guasch. In this endeavour, the experiences and testimonies of victims and later generations of historical traumatic events are essential in order to bring the events suppressed for years out into the open.

Finally, we build the third block in the proposed analytical model upon the idea of temporality, that is, we start from the fact that dealing with time becomes a tool for shaping the works of art, as it also happens in countermonuments. The materials and the process in making these pieces establish a temporal relationship in which the past is build up from the present. In this sense, as well as memory is not directly imposed to the

viewer in the countermonument, the work of memory activated by these artworks depends on the present and the people's circumstances. So, they reconstruct the past from their observation and imagination.

For structuring the analytical model proposal about temporality we have recourse to authors that have considered the notion of time in different accounts, like San Agustín, Immanuel Kant, Henri Bergson, M. Heidegger, Paul Ricoeur, Jaques Derrida or Mary Ann Doane. In this light, it is also noteworthy the Andreas Huyssen's thesis according to which he sees a crisis in believing the rational structure of temporality as one of the causes for the current concern on memory. That is mainly caused by the collapse of the limits between past and present, as well as by the alteration of the space-time perception prompted by technological development and global mobility.

Alternatively, we make use of the Jeffrey K. Olick's arguments on collective memory and on his description of memory not as a thing or a faculty, but as something that we *make*, and not something that we *have*. This evolving and ongoing reconstruction aspect he gives to memory is essential for analysing some contemporary artists' works, which also requires studying certain key artists that have used images and documents as tools for reconstructing the past and as bearers of different temporalities. We draw upon the work of Piotr A. Cieplak as well, who delves into the conjunction of material and mental processes in photographic practice, focusing in the temporal dimension of the intersection between memory and photography.

We complement this point with two self-evident examples: the *Mnemosyne Atlas* by Aby Warburg and the *Arcades Project* by Walter Benjamin. They are useful because of their method of reviewing the past and of the importance they give to memory as a mean for rebuilding the dissimilar fragments and temporalities that shape their works and, at the same time, for reshaping or reassessing history and past. These insights are influenced by the investigation that the art historian and essayist George Didi-Huberman has made in relation to Aby Warburg's project, as well as by his interpretation of images basing on psychoanalysis to build another possible history of art and by his contributions on the montage technique that has an impact on memory and the viewer's imagination.

These three different lines that form our proposed analytical model are the essential structure of the study about specific artworks and artists, which we deal with in the last three chapters of this thesis. In these chapters, we present one of the three lines explained in the analytical model. We introduce every section with theoretical contributions that details the specific topic we approach, and we analyse other aesthetic, formal and conceptual features in a series of particular artists and artworks that we consider clear examples belonging to the thematic line about memory. The artists we study, classified in the three distinct blocks that form the analytical model are: Christian Boltanski, Doris Salcedo, Rosângela

Rennó, Tacita Dean, Louise Bourgeois, Rachel Whiteread, Glenn Ligon, Jane & Louise Wilson, Louise Bourgeois, Gabriela Golder, Ilya Kabakov, Francesc Torres, Kara Walker, María Ruido, Krzysztof Wodiczko, Nada Sehnaoui, Fernando Sánchez Castillo, Walid Raad, Pedro G. Romero, Gerhard Richter, Tania Bruguera and Mirosław Balka.

The accurate analysis of some particular pieces of art by the listed artists conclude the thesis discourse and demonstrate the contemporary art role in the reality of the present, as well as its engagement with society, culture and history.

The **contexts** of this doctoral Thesis have been structured into five differentiated chapters. In the first of them, entitled *The age of memory*, we aim to contextualise the current concern on memory from the historiographical, social and cultural context. Starting from Cultural Memory Studies, we gather together and examine the diverse theoretical contributions on memory that justify the upsurge of its discourses predominantly since the 1980s decade. The dissertations about collective memory that clarify the social frameworks of memory, the semantic change of memory and history, the descriptions of the forms that memories of certain traumatic events have taken in history and their reflection on manifestation such as memorials, monuments and culture mark the structure of this first chapter. For understanding memory in depth, we also add some approaches related to the way it works, both in the individual and collective realm. To that end, we enlighten some ideas and notions like the inscription and incorporation of memory, voluntary and involuntary memory, the influence of oblivion and, finally, the works of memory that are employed to reconfigure the past and construct our personal and collective identity.

The indisputable need of memory in society as a mean to construct and give sense to present and to contemporary individuals has a reflection on commemorative practices, memorials and monuments displayed in public and urban surroundings. This issue about the practice of monuments, marked by the controversy of how to represent traumatic events and how to retrieve the memory of the victims, underpins the second chapter. In it, we focus in differentiating traditional monuments and the so-called countermonuments that are being built since the 1990s decade with the intent to construct from the latter an analytical model proposal that turns into aesthetic, formal and conceptual solutions. We investigate through it the memory artworks that are generally displayed in the exhibition rooms for contemporary art.

The study of specific examples of countermonuments leads us to an in-depth understanding of its key features and patterns, through which we draw up the three blocks that shape our proposed analytical model. Although we develop the model's theoretical basis in this second chapter, it is in every of the three next chapters where we deal with the three different profiles that it encompasses, made to analyse particular artworks

and artists of every model's form.

Thus, in the chapter entitled *Objects and spaces of memory as a raw material* (*Objetos y espacios de la memoria como materia prima*) we include some contemporary artists to tackle memory artworks that stem from the notions of de-materialization, void, absence and negation. In such aim, these proposals appropriate discarded and banal materials characterized for embodying mnemonic and corporeal properties from their previous holders, some features that serve as an index of absence. Notions such as sense memory, affect, emotions, the traces of memory in material objects or the idea of absence become the elements through which the missing things are revealed. These pieces of art address to an individual viewer and their end is transmitting experiences and impressions of the past, inseparable from the emotions and affects intrinsic in them.

In the fourth chapter we consider works of art dealing with memory that are concerned with retrieving and reconfiguring recent past and history critically. In this intention, we differentiate three guidelines: works that make a revision from individual and autobiographical stories, works that base on recovering antiheroic memory in a more collective realm, and art proposals that aim to give rise to a memory-work in the viewer. For this purpose, we draw upon some theoretical contributions in philosophy, sociology, historiography and anthropology to approach issues such as counter-memory, the idea of "critical history" coined by Nietzsche, antiheroic, posmemory, memory-works, testimony and autobiography. Besides, we point out the trajectory and influence that some of these terms have had in art, since the so-called "political art", "activism art" and "public art" that erupted in the second half of the twentieth century. These references provide us a favourable context and understanding for the contemporary artworks we investigate. These works' purpose of bringing to light versions of history that complement it and question the official and hegemonic versions of history stress the political and social role of art in dealing with historical episodes.

The common theme of the studied projects in the fifth chapter is temporality, specifically its treatment and experience in the work of art. In this third line of the analytical model, we identify theoretical arguments that explain the conception of temporality, which ease us to understand how it is applied to the construction and experience of memory when viewing the artworks. Thus, we study the materials and the shifting development of such pieces of art, which establish a temporal relationship that entails a reconstruction of the past from the present.

In the dealing with temporality we are referring to, we identify two different approaches. The first of them has to do with those proposals that promote links between the different temporalities that the materials and images in them represent. In particular, we examine works of collection and montage of images (some of them shaped from the notion of atlas and archive) that have been created by some contemporary artists, in

which we also point out the precedents in the art theory and practice. This proposal underpins in theoretical contributions that research on Walter Benjamin's idea of "dialectical image" and the "in determination areas" that Henri Bergson explained (in which we truly experience time and our own durations of living), but also the analysis of some specific artworks and monographic exhibitions. Among these latter, there should be pointed out *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras? (Atlas: How to Carry the World on One's Back?)* curated by Didi-Huberman for the Reina Sofía Museum. Through a series of artists' works, he retrieves the framework of thought that Aby Warburg suggested at the beginning of the twentieth century in order to examine history and images. The artworks displayed in the exhibition are, in some way, inheritors of the methodologies that Warburg employed with images and his notions of time, history and memory.

In the second section within this chapter about temporality, we focus in particular artistic proposals conceived as a process, that is to say, those artworks in which the duration or period of time they are displayed mark their transforming role and the narrative they encompass. Thus, they determine the evanescence of time as a the core base through which activate a memory work in the viewer, something indispensable in order to transmit reflexive knowledge about the past.

Lastly, we want to insist in the fact that our distinctions of the three lines that structure the proposed analytical model have no rigid limits, something demonstrated in the thorough examination of the explicit artworks in which we can notice that they contain some features also studied in other parts of the model. Even so, they are arranged according to their main characteristics, those ones that make them clear examples of the different guidelines in the study.

The order that our analysis takes only attempts to clarify the account about the dealing of the current concern of memory in contemporary art. Such treatment of memory in the artworks, as well as the making of them, is not fulfilled through limited or one-way strategies, which would be a contradiction having in mind the open structure of the artworks and their contextualization within contemporary art.

1. LA ERA DE LA MEMORIA

1.1. Enfoque historiográfico

1.1.1. La Cultura de la Memoria

A partir de la década de los 80 vivimos, sobre todo en la zona del Atlántico norte y Latinoamérica, lo que muchos críticos ya han denominado la *Cultura de la Memoria*¹, un surgimiento en los debates culturales y políticos sobre cuestiones del pasado que afectan directa e indirectamente a situaciones del presente. La preocupación por la memoria y el interés por estudiarla y entenderla ha estado presente en el mundo occidental desde el inicio del siglo XX, cuyo detonante se sitúa principalmente a las rupturas sociales e históricas que provoca la Primera Guerra Mundial². Según Richard Terdiman, se producía como respuesta a la distorsión cultural e histórica y por el enfrentamiento de la nueva sociedad urbana al contexto post-revolucionario, cuyas turbulencias y opacidad solicitaba un ejercicio de memoria por parte de los ciudadanos para mantener sus pasados y entenderlo con respecto al presente³.

Sin embargo, ha sido en las últimas décadas cuando los debates sobre la memoria se han incrementado enormemente y han invadido ámbitos como el de la política, la sociología o la cultura. Surgen así los conocidos como *Memory Studies*⁴ (Estudios de la Memoria), un amplio campo de estudio multidisciplinar que engloba multitud de debates y reflexiones actuales sobre las relaciones e influencias entre la memoria, el pasado y la historia. De esta forma, la cultura parece estar imbuida por Mnemosyne, diosa de la memoria y madre de las musas en la Grecia

1 *Cultura de la memoria* es un término introducido por Jan Assmann, Egiptólogo alemán, en su libro *Das Kulturelle Gedächtnis* (1992) y hace referencia al campo de la memoria que está preocupado por el pasado en su relación con el presente. Assmann propone este concepto con base en la teoría de Maurice Halbwachs sobre la *memoria colectiva* que aborda en su influyente texto con el mismo nombre, al cual recurriremos y explicaremos según avance el estudio.

2 Según Vicente Huici Urmeneta, tanto la profesora Lasen Díaz como el sociólogo Gérard Namer han señalado la crisis en las sociedades europeas a principios del siglo XX que dio lugar a una amplia preocupación por la memoria. Una preocupación que, según Lasen Díaz, “aparece en una sociedad europea que ha sufrido la ruptura de continuidad tras la guerra del 14, a causa de los nacionalismos hostiles y de una vida económica que acentúa la estratificación y la división”. En: LASEN Díaz, A., «Nota de introducción al texto de Maurice Halbwachs –Memoria colectiva y memoria histórica–», *REIS*, 69, p. 69, citado en: HUICI Urmeneta, Vicente, *Espacio, tiempo y sociedad. Variaciones sobre Drukheim, Halbwachs, Gurvitch, Foucault y Bourdieu*, Madrid, Akal, 2007, p. 27.

3 Ver: TERDIMAN, Richard, *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1993, pp. 5 - 7.

4 En el año 2008 aparece la revista académica *Memory Studies*, que supone un reflejo ejemplar de las reflexiones, debates y problemáticas teóricas, empíricas y metodológicas que componen este ámbito de estudio. La definición que presentan en su página web no sólo define el propósito de la revista, sino también el objetivo de los *Memory studies*, cubriendo el estudio de “los cambios sociales, culturales, políticos y tecnológicos que afectan a cómo, qué y por qué los individuos, grupos y sociedades recuerdan y olvidan”. Ver: <http://mss.sagepub.com>. Última consulta: 22 julio de 2013.

antigua⁵, una figura caracterizada por “la complejidad de sus funciones y su relación con categorías psicológicas y culturales tan importantes como el tiempo y el yo”⁶. De ella toma el nombre el influyente atlas de Aby Warburg (*Atlas Mnemosyne*), que sitúa a las imágenes como la parte esencial del proyecto. Durante muchos años, el historiador del arte y creador de la iconografía, elaboró unos paneles de fondo negro en los que colocaba imágenes de cuadros, de obras de arte, ilustraciones de libros, dibujos, mapas, gráficos e incluso recortes de prensa. Juntos conformaban un tema en cada panel, que posteriormente era fotografiado, dando como resultado un proyecto que transformó la historiografía artística y en el que la memoria se convertía en la clave para el conocimiento de la historia y la cultura a través de las imágenes. La investigación teórica del arte dio un giro después de la aparición del *Atlas*, al igual que la del campo de las prácticas artísticas, que notaron su influencia sobre todo a partir de mediados de los ochenta gracias, en parte, a las aportaciones que George Didi-Huberman realizó al respecto. Igualmente fueron relevantes las reflexiones de Fritz Saxl, colaborador de Warburg y figura capital en la puesta en marcha del Instituto Warburg de Londres, quien comenta en el libro recientemente publicado en español⁷ que el *Atlas* “es un ensayo fundamental de combinación de puntos de vista filosóficos e histórico en relación con las imágenes”⁸. El *Atlas* se establece así como el punto de partida para una nueva concepción de la memoria que entiende el pasado como algo dinámico, en el que los recuerdos y las imágenes sirven para reconfigurar un relato mutable y plagado de interconexiones.

Entre los antecedentes de la Cultura de la Memoria encontramos ejemplos de filósofos que pensaban la memoria y la historia como el punto de partida para el entendimiento del presente y de la sociedad. Friedrich Hegel introdujo la *dialéctica de la historia*⁹ (término que ya habían utilizado antes autores como Platón o Kant), según el cual se entendía la historia

5 Jean-Pierre Changeux comenta que “en la mitología griega, la memoria –Mnemósine– es la madre las musas. Es la que reconoce los secretos de la belleza, pero también los del saber, de la justicia y la verdad. Por su parte, la virtud cardinal de la prudencia, tan cara a la filosofía antigua, está orientada a la recta conducción de la vida mediante la reflexión racional, hallándose en una relación tripartita con el tiempo: la memoria del pasado, la coprensión del presente y la previsión del futuro”. En: VV.AA. *¿Por qué recordar?*, Barcelona, Granica, 2002, p. 15.

6 GÓMEZ de Liaño, Ignacio, *El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, Madrid, Tecnos, 1999 [1983], p. 39.

7 WARNKE, Martin (ed.), *Aby Warburg, Atlas Mnemosyne*, edición española de Fernando Checa, Madrid, Akal, 2010.

8 Fritz Saxl citado por IBÁÑEZ, Andrés, «Warburg, sueño y olvido» *ABC. Complemento ABC Cultural*: 17, 2010-04-24.

9 Aunque el método dialéctico no es invención de Hegel sino de Platón, se define por ser un modo de abordar un problema o situación a partir de sus aspectos más distantes o contradictorios. Hegel profundizó sobre dicho método de razonamiento en *Fenomenología del Espíritu* (1807) y en otras obras suyas, provocando una gran influencia en la filosofía, así como en la concepción de la historia y de la política. Ver: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica de España, 1981 [1807].

como la progresión en la que cada etapa sucesiva surgía como solución de las contradicciones propias del movimiento anterior. De acuerdo a esta idea, el mejor sistema para afrontar el estudio de la cultura y el conocimiento de la sociedad era el propio estudio de la historia, ya que facilitaba la clave para poder entender los cambios sociales y permitía utilizarla como testigo a la hora de propiciar argumentos morales con los que poder hacer justicia en el mundo. La reflexión sobre la historia para Hegel supone una interpretación que nunca alcanzará una objetividad o imparcialidad total, lo cual implica interpretar la historia desde la coherencia y atender a los hechos para poder comprender el proceso racional que se da en la historia.

En las explicaciones contemporáneas de la filosofía de Hegel, la dialéctica de la historia se ha dividido en tres momentos o aspectos implicados entre sí: la *tesis*, la *antítesis* y la *síntesis*, aunque realmente el autor nunca planteó esta división explícitamente. El primer paso sería la “tesis”, el aspecto, momento abstracto o intelectual que por naturaleza contiene en el fondo una contradicción, ya que lo real es dinámico y no estático. Posteriormente se situaría la “antítesis” que, como su nombre indica, sería lo contrario a la tesis, es decir, su negación, la contradicción que funciona como el motor de la dialéctica y que dinamiza la realidad. Y por último, la “síntesis”, que vendría a ser el aspecto o momento positivo y racional. La síntesis se concibe como la superación de los dos momentos anteriores, descartándolos pero otorgándoles al mismo tiempo cierta presencia, una segunda negación que conserva los aspectos positivos de lo anterior. Con la síntesis se llegaría a la perfección, a la seguridad de que lo real está en progreso. Con el transcurso de la historia, esta síntesis pasará a ser la tesis del proceso posterior, a la que le seguirá otra antítesis y otra tesis, y así sucesivamente a lo largo del tiempo, formando un proceso dialéctico.

En su *Fenomenología del Espíritu*, desarrolla una compleja teología natural que basa su concepción de la historia en la dialéctica, en la que concibe lo negativo (por ejemplo una guerra o una etapa traumática de la historia) como el motor de la historia. Al igual que otros historiadores, Hegel se basa en el estudio de la historia para abordar la ciencia de la sociedad, un método que le permitiría obtener conocimiento de ciertas tendencias del desarrollo histórico y comprender mejor la sociedad y sus cambios.

Como comentábamos anteriormente, el término *Cultura de la Memoria* fue introducido por el Egiptólogo alemán Jan Assmann en su libro *Das Kulturelle Gedächtnis*¹⁰, partiendo principalmente de la teoría sociológica de Maurice Halbwachs sobre la *memoria colectiva*¹¹ (término

10 ASSMANN, Jan, *Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 1992.

11 La obra más célebre de Maurice Halbwachs lleva por título *La Mémoire collective*, de 1950, en la que recupera una visión de la memoria que nos relaciona directamente

creado por él mismo). Pero también se interesa por la concepción de la memoria que había propuesto Aby Warburg, dirigiendo su atención a la forma en que ésta se transmitía durante décadas y siglos a través de las formas de la cultura. Para Assmann, la Cultura de la Memoria se conformaría por la unión de las concepciones de Warburg y Halbwachs, es decir, por el resultado de las interconexiones entre la memoria, la sociedad y la cultura. Él afirma que, “al contrario que Halbwachs en su tratamiento de las funciones mnemónicas de la cultura objetiva, Warburg no desarrolla los aspectos sociológicos en su memoria pictórica. Halbwachs tematiza la unión entre la memoria y el grupo, Warburg entre la memoria y el lenguaje de las formas culturales. Nuestra teoría de la cultura de la memoria intenta relacionar los tres polos – la memoria (el pasado contemporizado), la cultura y el grupo (sociedad)”¹².

Actualmente, filósofos y críticos como Andreas Huyssen, Pierre Nora, Manuel Cruz, Ernst Van Alphen o Enzo Traverso han identificado este interés general por la memoria desde los años 80, reflejados en fenómenos tan diversos como los memoriales, los monumentos, los archivos, los álbumes familiares y multitud de manifestaciones de la cultura. Ellos apuestan por una concepción de la memoria que se caracteriza por ser mutable y viva, con su origen en el pasado pero no anclado a él ni originando sentencias cosificadas. Además, entienden que la memoria es individual y está ligada a la experiencia personal, pero que también forma parte del dominio colectivo, e incluso llega a configurarlo y definirlo. La Cultura de la Memoria se ha convertido en un tema central en los estudios de la historia y de la cultura, y ha establecido a la memoria como un fenómeno exclusivo del momento presente, es decir, como una percepción del pasado en constante transformación, debido esencialmente al hecho de depender y conformarse en las circunstancias del ahora.

Andreas Huyssen ha comentado que son cada vez más numerosos los centros urbanos, paisajes y pueblos que devienen museos y los nuevos museos que se construyen para mantener nuestro pasado y sus archivos. Tal y como explica en su libro *En busca del futuro perdido*, “asistimos en Europa y en los Estados Unidos a la restauración historicista de los viejos centros urbanos, a paisajes y pueblos enteros devenidos museos, a diversos emprendimientos para proteger el patrimonio y el acervo cultural heredados, a la ola de nuevos edificios para museos que no muestran signos de retroceder, al *boom* de la moda retro y de muebles que reproducen a los antiguos, al *marketing* masivo de la nostalgia, a una obsesiva automusealización a través del videograbador, a la escritura

al tiempo y el espacio social. En su teoría, el hombre no puede ser entendido como un ser aislado, sino como miembro de una sociedad con la que comparte una historia y una memoria, con experiencias comunes a través de las cuales el otro puede funcionar como incitador o evocador de tus propios recuerdos.

12 ASSMANN, Jan, «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, nº 65 (Spring/summer 1995), p. 129. (Traducción propia de la cita).

de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión, incluyendo un canal en los Estados Unidos dedicado enteramente a la historia, el *History Channel*¹³.

Todos estos aspectos tienen su reflejo en el cine, la literatura y las prácticas documentales, pero quizás sea en el arte contemporáneo donde ha adquirido mayor relevancia, desarrollando ciertas estrategias de la memoria que han influenciado y reconfigurado la praxis artística. Tomando esta preocupación por la memoria en el arte contemporáneo como objeto de estudio (sobre el cual iremos profundizando a medida que nos adentremos en el estudio), sentaremos de antemano las bases históricas, sociales y culturales que han dado pie a estas nuevas inquietudes. En este sentido, es preciso señalar el cambio que se ha producido en la práctica artística con respecto a la modernidad, caracterizada principalmente por rechazar las referencias al pasado para poder así progresar y renovarse. Esta condición que tomaba especial relevancia en el periodo de entreguerras, cuando se celebra las discontinuidades y rupturas del pasado como un símbolo para dar paso a lo nuevo y crear expectativas para el futuro. El cambio se produce principalmente con el posterior surgimiento de los llamados “fin de la historia”, “fin del arte” o “la muerte del hombre”, que provocan un entendimiento diferente respecto a la concepción del pasado, de la historia, del sujeto y del arte.

En verano de 1989 se publica el ensayo ¿Fin de la historia? de Francis Fukuyama en el periódico de asuntos internacionales *The National Interest*, el cual se convertiría tres años después en el libro *El fin de la historia y el último hombre*¹⁴. Entre todo el revuelo social que produjo, el libro afirmaba que la caída del comunismo y el triunfo de las democracias liberales marcaban el comienzo de la última etapa en la que no se producirían largas batallas ideológicas. Comenzaba así un mundo basado en la política y economía neoliberal que sustituía las utopías posteriores al final de la Guerra Fría. Para Fukuyama el “fin de la historia” supone el fin de las guerras y de las revoluciones violentas, y la actividad económica pasaría a satisfacer las necesidades de los individuos. Simultáneamente, se inicia el desmoronamiento de los regímenes del socialismo real en Europa del Este. Según esta reflexión, la historia no estará determinada por la ciencia, sino por la biología, y serán sus descubrimientos los que determinarán el futuro. El “fin de la historia” no significa que la historia haya terminado como una sucesión de acontecimientos, sino que ha llegado el fin de la concepción tradicional de la “Historia” como un proceso único, coherente y evolutivo. Una nueva

13 HUYSSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 18.

14 FUKUYAMA, Francis, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992 [1989].

forma de entendimiento de la historia que está en consonancia con la del filósofo alemán Hegel, quien reivindicaba un “Fin de la historia” con respecto al estado liberal, o la propuesta de Karl Marx, que la relacionaba con una sociedad comunista.

En respuesta a la tesis de Fukuyama, Samuel Huntington formula la teoría acerca de las relaciones internacionales denominada *Choque de civilizaciones*¹⁵, que explica los grandes movimientos políticos y culturales de la Historia Universal mediante las interconexiones e influencias entre múltiples civilizaciones, y ya no más entre ideologías ni estados-nación, como ocurrió durante la mayor parte del siglo XX. Estos choques o discordias entre civilizaciones son casi todas religiosas, como las que se pueden producir entre países cristianos, el mundo musulmán, el pueblo judío, la civilización sínica y japonesa, etcétera, a lo que además se suma el hecho de que los colectivos, etnias e identidades nacionales tienen cada vez más religiones en las que creer.

Por otra parte, *El fin del arte* del mundo contemporáneo al que hacía alusión Arthur Danto, invocando especialmente a Hegel, explica cómo, tras el movimiento del expresionismo abstracto, el arte se ha desviado del curso narrativo que Vassari definió en el Renacimiento, pues ya sólo es posible la opción de un nuevo tipo de crítica que favorezca el entendimiento del arte en esta era posthistórica. En consecuencia, el arte contemporáneo ya no puede ser analizado bajo las nociones tradicionales de la estética, sino que habrá que estudiarlo a través de la filosofía de la crítica de arte con la premisa de que *todo es posible*. En palabras de Danto: “una señal de que el arte terminó es la de que ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o, si se prefiere, que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual *todo es posible*. Si todo es posible, nada ha sido prefijado históricamente: por decir así, una cosa es tan buena como otra. Y en mi punto de vista ésa es la condición objetiva del arte posthistórico”¹⁶.

En última instancia, Foucault aborda en el texto *Las palabras y las cosas*¹⁷ la “muerte del sujeto”, una idea que surge en consonancia a la “muerte de Dios” que proclamaba Nietzsche anteriormente. Foucault, que había analizado la figura de Nietzsche a partir de las reflexiones de Heidegger sobre el mismo, cuestiona la centralidad del sujeto, el “*cogito ergo sum*”¹⁸ y el punto de vista epistemológico proclamado por Descartes

15 *Choque de civilizaciones* fue una teoría formulada por Samuel Huntington en un artículo publicado en la revista estadounidense *Foreign Affairs* en 1993 y transformado en 1996 en un libro.

Ver: HUNTINGTON, Samuel P., *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 1997 [1996].

16 DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999 [1997], p. 77.

17 FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1991 [1966].

18 La locución latina “*cogito ergo sum*”, traducida al español como “pienso, luego existo”, fue planteada en 1637 por René Descartes en su libro *Discurso del método* (Madrid,

en 1937 sobre el hombre, que lo situaba al mando del conocimiento y la realidad. De esta forma, Foucault no pretende incorporar connotaciones negativas en tal enunciado, sino proponer que el sujeto ya no se sitúa en el centro ni domina la realidad, simplemente forma parte del desarrollo de la historia.

El autor alude a la invención epistémica del hombre, a la suposición de la muerte del sujeto en su entendimiento anterior y a la nueva dimensión en la que se le dispone, no como sujeto constituyente de la realidad, sino determinado por la realidad exterior y por las relaciones de una estructura más amplia de la que forma parte. Así se desprende de sus propias palabras: “quizá habría que ver el primer esfuerzo por lograr este desarraigo de la antropología, al que sin duda está consagrado el pensamiento contemporáneo, en la experiencia de Nietzsche: a través de una crítica filológica, a través de cierta forma de biologismo, Nietzsche encontró de nuevo el punto en el que Dios y el hombre se pertenecen uno a otro, en el que la muerte del segundo es sinónimo de la desaparición del primero y en el que la promesa del superhombre significa primero y antes que nada la inminencia de la muerte del hombre”¹⁹.

Si la modernidad se concibe como un estadio situado entre la tradición y la historia, y rechazaba rotundamente los modelos del pasado, el momento presente experimenta un cambio radical en esta preferencia y se define por una gran necesidad por recordar, por recuperar la historia y el pasado como un ejercicio esencial para entender nuestro presente, que ha tenido una especial repercusión en el arte contemporáneo y en la cultura en general. En este sentido, estamos siendo testigos de lo que Frits Gierstberg ha denominado “giro histórico”, un interés por la historia que ha invadido otros campos de estudios diferentes a la historiografía. Como él mismo comenta, “si la modernidad estaba orientada hacia el progreso y el futuro, de un modo ideológico, nuestra era actual se puede decir que toma el pasado como su punto central de referencia. Si ese es el caso, el término ‘giro histórico’ sería el más apropiado, ya que este cambio implica algo más que la simple conmemoración o memoria colectiva”²⁰.

En cierta medida, muchos de estos asuntos fueron ya anunciados por Walter Benjamin en su texto *Tesis sobre la filosofía de la Historia*, pero sobre todo anteriormente en el gran ensayo (publicado en 1936) que lleva por título *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*²¹.

Alhambra Longman, 1994 [1637]) y con ella establece un principio filosófico que es clave dentro de la filosofía moderna, con el cual alude a la idea de que el pensamiento del sujeto y su experiencia son incuestionables y, por ello mismo, tiene la potestad de establecer nuevas afirmaciones o certezas.

19 FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, op. cit., p. 332.

20 GIERSTBERG, Frits, «The Big History Quiz», en: STOK, Frank Van Der; GIERSTBERG, Frits y BOOL, Flip (eds.), *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, Rotterdam, Nai Publishers, 2008, p. 48. (Traducción propia de la cita).

21 Ambos textos están recopilados, junto con otros tantos, en la publicación BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982 [Escritos entre 1921 y 1940].

Aunque en el texto Benjamin toma inicialmente una perspectiva marxista, posteriormente muestra un pensamiento crítico propio de la Escuela de Frankfurt. En él desarrolla un análisis de los efectos de la reproducción técnica del arte y la memoria, es decir, la relación de la tecnología con el arte, la cultura y la autonomía de la sociedad y la política en los inicios de las sociedades de masas. Para Benjamin, una reproducción técnica de una obra de arte amenazaba la autenticidad de la misma entendida como un testimonio histórico único, que además eliminaba su aura. Pero, sin embargo, esta reproducción mecánica llevaba implícito un poder político disponible para las masas al desvincularse de sus ámbitos tradicionales de exhibición.

Por otro lado, hace referencia a cómo las clases dominantes utilizan la técnica para dirigir la comunicación, orientarla, llevarla a la masa y convertirla en un instrumento de control que finalmente acaba transformando el discurso. Debido a esta influencia, la experiencia se altera y pasa de ser cognitiva a tecnológica, lo cual supone una modificación del relato histórico y de la idea del pasado en la cultura. Para Benjamin, donde antes había una toma de conciencia basada en la experiencia surge una construcción artificial o virtual de la realidad. La cuestión pasa por una nueva concepción de los elementos que nos permiten relacionarnos con el mundo exterior, es decir, aquellos a través de los cuales percibimos lo que nos rodea, pues los medios de reproducción mecánica permiten recrear de forma continua las facultades humanas en un medio intangible e inmaterial. Así lo confirma Benjamin refiriéndose al rodaje y posterior montaje cinematográfico y a la nueva realidad que deviene de ello, cuando dice: “despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible”²².

Sobre el concepto de historia es un borrador publicado por Theodor Adorno en los Ángeles en 1942, dos años después de la muerte de Benjamin, compuesto por notas de diferentes formatos escritas por este último en un cuaderno entre 1939 y 1940. Redactadas cuando huía y era perseguido por ser judío, los escritos pretenden dar un corpus teórico y crítico de la historia del nacimiento de la sociedad moderna. A pesar de no haberlos publicado anteriormente por miedo a no ser comprendido o ser mal entendido por sus contemporáneos, se los envía a su amiga Gretel Adorno con la simple finalidad de mantener un intercambio íntimo de ideas y reflexiones. En las diez páginas de esta obra, el autor traza una crítica de los fundamentos teóricos oficiales del discurso comunista o socialista, que se conoció como “teoría o marxismo de la social-democracia” desde finales del siglo XIX²³. Admitiendo el fracaso de

22 BENJAMIN, Walter, *Ibidem*, p. 43.

23 La teoría de la social-democracia surgió a finales del siglo XIX y principios del XX dentro del movimiento obrero y el socialismo. Su objetivo era articular políticamente el movimiento proletario, consiguió que en la Conferencia de Londres de 1864 se reconociera, tomando como ejemplo las ideas marxistas, la creación de partidos políticos. Estos

todo el movimiento histórico denominado como “revolución comunista” o “socialista” desde mediados del siglo XIX, Benjamin describe lo que, según él, debería ser la esencia de un discurso socialista o comunista, verdaderamente histórico y materialista, mucho más adecuado para el periodo de la modernidad capitalista.

La concepción de la historia que muestra Walter Benjamin toma como principal objetivo rescatar a través de la memoria un pasado coartado por injusticias sociales, políticas, históricas, etcétera. Para ello, pretende reconfigurar las posibilidades que proporciona el relato de una historia crítica, extrayendo de la historia universal las historias ocultas y reprimidas, aquellos relatos de los vencidos que han ocultado los historiadores. Se opone a la historia oficial y hegemónica que hacía creer en el progreso y que, a fin de cuentas, era inservible e insuficiente, pues no se ajustaba a las necesidades y las condiciones del momento presente. “Benjamin concibe la historia como una forma de conmemoración, pero entendiendo el recuerdo como una fuerza que trae el pasado al presente, lo activa, un recuerdo que funciona como una redención en el sentido casi teológico del término”²⁴.

En cuanto a los tiempos actuales, tal y como defiende el reconocido historiador de la memoria nacional francesa Pierre Nora, el cambio que cada país, grupo social, étnico y familiar ha experimentado respecto a su relación con el pasado “ha tomado varias formas: una crítica de las versiones oficiales de la historia y la recuperación de zonas de la historia previamente reprimidas; una demanda de los signos de un pasado que ha sido confiscado o suprimido; un interés creciente en las ‘raíces’ y las investigaciones genealógicas; todos los tipos de eventos conmemorativos y nuevos museos; una renovada sensibilidad por poseer y abrir los archivos para la consulta pública; y una creciente atadura con lo que en el mundo de habla inglesa llaman ‘heritage’ [herencia] y en Francia ‘patrimoine’ [patrimonio]”²⁵.

Tal y como ha expuesto Andreas Huyssen en su libro *En busca del futuro perdido*²⁶, este surgimiento fue seguido de etapas traumáticas de la historia, como son la caída del muro de Berlín, el colapso de la Unión Soviética y la recuperación de la memoria en los países poscomunistas de la Europa del Este, zona donde la Cultura de la Memoria cobra una inflexión más explícitamente política. Y esto, a su vez, fue continuado, después de la caída de las dictaduras militares en Latinoamérica, del final

partidos defenderían las ideas propias de la Asociación Internacional de Trabajadores y se conformarían como “vanguardia organizada de las fuerzas proletarias”.

24 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012, p. 52.

25 NORA, Pierre, *Reasons for the current upsurge in memory*, (Razones para el actual surgimiento de la memoria). Publicado en www.eurozine.com. Última consulta 22 julio de 2013.

26 HUYSSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

del apartheid en África y la Comisión por la Verdad y la Reconciliación, por una necesidad casi global por recordar y por un aumento en las iniciativas comprometidas en destapar y arreglar las injusticias del pasado. De este modo, salieron a la luz temas sobre los derechos humanos, los crímenes contra la humanidad y la necesidad de hacer justicia, lo cual demandaba una responsabilidad colectiva con la memoria y el pasado especialmente en Europa y América Latina, pero también en otros muchos países. Son igualmente importantes otras cuestiones como la exigencia de una revisión del pasado postcolonial de Occidente y sus nefastas consecuencias en el mapa político actual, y también la reivindicación de los discursos de género y el cuestionamiento de la moral excluyente y dogmática.

En Europa Central y Oriental, los discursos sobre la memoria adquieren una presencia relevante después de la caída del Muro de Berlín, pues el establecimiento de las nuevas regiones geopolíticas (y las incertidumbres que ello provocaba) promovieron un interés por el pasado y la memoria de los principios casi míticos de su identidad e historia nacional. Ejemplo de ello fue la Redada del Velódromo de Invierno, la más importante realizada en Francia contra los Judíos durante la Segunda Guerra Mundial. La operación era parte de la que se denominó como “Viento primaveral” y fue organizada por el régimen nazi como una gran redada contra los judíos en diversos países europeos. En Francia contó con el apoyo del Gobierno francés de Vichy y su policía, donde muchos de los 12.884 judíos arrestados fueron transportados al Velódromo de Invierno, que sirvió de cárcel provisional.

También cabría citar como ejemplo el reconocimiento de lo acontecido en la Unión Soviética en mayo de 1949, cuando casi 22.000 personas (entre ellos oficiales del ejército, intelectuales, soldados, policías y civiles polacos acusados de espionaje y subversión) fueron asesinados en el monte de Katyn a manos de tropas soviéticas. Unos terribles acontecimientos que se documentaron cuando se abrieron los archivos del Comité para la Seguridad del Estado KGB en 1990. Resulta curiosa la eventualidad de una historia que parece volver a repetirse 70 años después de la matanza, cuando de nuevo pereció la cúpula militar polaca (el jefe del Estado Mayor y los comandantes en jefes de los Ejércitos de Tierra, Mar, Aire y Fuerzas Especiales) al estrellarse el avión donde viajaban, dirigiéndose a la conmemoración del 70 aniversario de la masacre.

Aparte de este accidente de oscura coincidencia, donde realmente se repiten la historia es en las matanzas deliberadas del genocidio en Bosnia en 1995, conocida como “La masacre de Srebrenica”, que consistió en el asesinato de aproximadamente unas 8.000 personas de etnia bosnia en la citada región. El general Ratko Mladic, que estuvo al servicio de Radovan Karadzic, fue extraditado en Mayo de 2011 a La Haya, sede del Tribunal Penal Internacional para la ex Yugoslavia, para ser juzgado por los delitos de los que le acusa este tribunal: genocidio,

complicidad en genocidio, persecuciones, exterminación y asesinato, deportación y actos inhumanos, infligir ilegalmente terror a civiles, trato cruel, ataques indiscriminados contra la población civil y toma de rehenes.

Sin embargo, el acontecimiento de mayor envergadura que ha detonado esta preocupación por la memoria a partir de los ochenta es el Holocausto. Esto se produce al incrementarse los discursos sobre los acontecimientos, al aparecer los testimonios de todos aquellos que lo habían vivido y al incrementarse las celebraciones de memoriales y aniversarios que tuvieron una gran repercusión en los medios. Así lo ha manifestado Andreas Huyssen, quién, además, enumera algunos de estos eventos, como el ascenso de Hitler al Poder en 1933 y la quema de libros, recordados en 1983; el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, recapitulado en 1985 en un discurso del presidente alemán y en 1995 en eventos internacionales en Europa y Japón; etcétera²⁷. La peculiaridad de estos acontecimientos fue su alta repercusión en los medios, que supuso la extensión de esta preocupación nacional de Alemania a otros países, promoviendo incluso el replanteamiento de la propia memoria e historia del país.

No son de menos importancia en este auge de la preocupación mnemónica los memoriales que tienen lugar en Hiroshima, la ciudad que emerge de la gran tragedia acontecida en el año 1945 por el bombardeo de la primera bomba atómica de la historia, que se saldó con más de 120.000 muertes y alrededor de casi 300.000 heridos, entre los cuales gran cantidad presenta variaciones y mutaciones genéticas debido a la radiación a la que estuvieron expuestos. El emblema internacional más reconocido del desastre es la Cúpula de Genbaku, los restos en pie de un edificio construido para la Exposición Comercial de Hiroshima en el año 1915. En la zona, se distribuyen estatuas conmemorativas, un Memorial con cenizas de miles de víctimas, una *Llama de la Paz* encendida de forma permanente a menos que una debacle nuclear termine con la vida en la Tierra, y hasta un Museo dedicado íntegramente a recordar los sucesos que, por desgracia, hicieron célebre a Hiroshima.

La actual preocupación por la memoria discrepa de muchos trabajos recientes sobre mapas, geografías, fronteras, migraciones y desplazamientos que se enmarcan en los Estudios culturales²⁸ y poscoloniales. Aparte del auge en torno a la memoria del Holocausto en

27 Ver: *Ibidem*, pp. 15 - 16.

28 El término *Estudios culturales*, acuñado por Richard Hoggart en 1964 cuando fundó el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos o CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) en Birmingham, define el campo de investigación interdisciplinar centrado en explorar las formas de producción y creación de significados, y de su difusión, en las sociedades actuales. Sus reflexiones combinan disciplinas como la economía, la política, la comunicación, la sociología, la teoría literaria y de los medios de comunicación, el cine, la antropología cultural, la filosofía, etcétera. Ver al respecto el texto de Lawrence Grossberg recientemente traducido al español, donde presenta un riguroso análisis de la función y la importancia de dicho campo de estudio en la actualidad: GROSSBERG, Lawrence, *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*, Valencia, Letra Capital, 2010.

los ochenta al que nos hemos referido, otro de los momentos centrales en la cultura occidental en los que surgen discursos de nuevo cuño sobre la memoria es, según Andreas Huyssen, alrededor de los años sesenta. Según el autor, éstos surgieron como consecuencia de los movimientos de liberación nacional y de los diferentes procesos de descolonización que se estaban llevando a cabo, unos procesos que daban constancia de la necesidad de nuevas formas de acercamiento y registro de la historia, de recuperar las tradiciones perdidas y de rescatar las historias oprimidas de las víctimas²⁹. Son los testimonios de estas últimas los que salen a la luz, sus recuerdos y sus memorias, con el objetivo de luchar por su identidad y tener un reconocimiento en la historia, extendiéndose así sus testimonios personales a los debates que tenían lugar en la esfera pública. De este modo, las temáticas de la memoria y el olvido dominan el discurso público en la Sudáfrica *postapartheid* con su Comisión por la Verdad y la Reconciliación, cuyo lema “Sin perdón no hay futuro, pero sin confesión no puede haber perdón”³⁰, fue establecido por el Arzobispo Desmond Tutu. En esta comisión, las víctimas eran los protagonistas y, sobre todo, sus testimonios sobre lo sucedido, sobre las brutalidades e injusticias acontecidas, para que después los perpetradores confesaran su culpa, siendo juzgados todos aquellos que no se presentaban a las audiencias y cuyas denuncias fueran probadas.

Aunque, como hemos visto, la preocupación por la memoria y la historia surge en multitud de países a partir de los ochenta, activados principalmente por los debates sobre el Holocausto, también se produce por la enorme influencia de los medios de comunicación y por el desarrollo vertiginoso de los avances tecnológicos, los cuales propagan una vida sitiada en el presente que elimina referencias históricas y mnemónicas. Así lo ha defendido Ernst van Alphen cuando ha escrito que “la crisis de la memoria no es sólo específica en el sentido sociopolítico sino que está también causada por la cultura de los media, por su abrumadora presencia desde los años noventa y por las formas específicas que esta cultura desarrolla. El impacto enorme de la cultura de los medios filmicos y fotográficos no ha trabajado al servicio de la memoria, sino que, al contrario, amenaza con destituir la memoria histórica y la imagen mnemónica”³¹.

En la última década, esta fiebre mnemónica parece haberse convertido en un síntoma a escala global, en consonancia e impulsada por los avances tecnológicos y las relaciones económicas intercontinentales.

29 Ver: HUYSEN, Andreas, *op. cit.*, p. 14.

30 La “Comisión para la Reconciliación y la Verdad” (1994-1999), establecida después de las elecciones de 1994, tenía la finalidad de sacar a la luz pública los crímenes cometidos durante el apartheid. En ella se narraron muchas historias de brutalidad e injusticia, lo que supuso una catástasis para la gente y las comunidades de las que se abusaron en el pasado.

31 VAN ALPHEN, Ernst, «Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios visuales*, nº 6, 2009, p. 36.

Marc Augé comenta al respecto que “las historias nacionales están sujetas más que nunca a la dependencia planetaria. Por otra parte, vivimos una ‘aceleración de la historia’, otra expresión del ‘encogimiento del planeta’, [...] que tiene que ver a la vez con las interacciones objetivas del ‘sistema mundo’ y con la instantaneidad de la información y de la difusión de las imágenes”³².

Pascal Gielen ha reflexionado igualmente sobre la situación de la memoria en un contexto global, pero haciéndolo desde el punto de vista de la sociología del arte, centrándose principalmente en la función que desempeñan actualmente los museos y los medios digitales como Internet en la construcción de la memoria³³. Según él, la forma en la que hoy en día construimos la memoria ha mutado, principalmente por los métodos intermediarios entre el pasado y el presente (donde la proliferación de las imágenes y lo visual juega un papel clave) y por la relación de las memorias locales y el escenario global en el que se circunscriben. Esto ha provocado que “desde los noventa un número importante de desarrollos sociales y especialmente tecnológicos han generado una memoria globalizada”³⁴. Además, señala que la forma en la que experimentamos el ejercicio de memoria se configura por la interconexión entre los propios sentimientos personales y los medios tecnológicos de registro y transmisión de la historia. En sus propias palabras, “tanto las naciones estado como los media, tanto las redes digitales y las comunidades de memoria locales están encaminadas a recordar en una era global y en la intranet. Debido a los desarrollos tecnológicos y a una atracción más explícita a los sentimientos, es posible que hoy la gente recuerde de una nueva forma nueva”³⁵.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que, aunque los discursos de la memoria parecen ser globales, realmente están ligados a las historias de las naciones y de los estados específicos. Así lo han demostrado Aleida Assmann y Sebastian Conrad en el texto *Memory in a Global Age*³⁶ (“Memoria en la era global”), abordando los Estudios de la Memoria y la forma en que han sido reconfigurados en un marco global de referencia. Ellos señalan los diferentes procesos de construcción de la memoria en su configuración local y global. En esta misma línea, Jill Bennett y Rosanne Kennedy editan la publicación *World memory: Personal Trajectories in Global Time*³⁷ (con textos de Andreas Huyssen, Diane Losche, Fiona C.

32 AUGÉ, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1998 [1994], p. 25.

33 Ver el capítulo «Global memory» en: GIELEN, Pascal, *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-fordism*, Netherlands, Valiz, 2010.

34 *Ibidem*, p. 65. (Traducción propia de la cita).

35 *Ibidem*, p. 72. (Traducción propia de la cita).

36 ASSMANN, Aleida, *Memory in a global age: discourses, practices and trajectories*, Houndsmills, Basingstoke, UK; New York, Palgrave Macmillan, 2010.

37 BENNETT, Jill; KENNEDY, R., *World Memory. Personal Trajectories en Global Time*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

Ross, Esther Faye, Anne Brennan, entre otros) abordando la problemática ética y estética en las representaciones de acontecimientos traumáticos de la historia como el 11 de Septiembre, las generaciones robadas, el Apartheid, el racismo, el abuso sexual, la migración y la diáspora, desde el ámbito crítico, político y social, y tomando como punto de partida las historias locales y la manera en que éstas interactúan globalmente. Han demostrado que hoy en día hay tantas memorias como realidades en el mundo y proponen nuevos puntos de vista para estudiar los diferentes métodos de representación de la memoria, que parecen estar atravesados por una conciencia colectiva.

1.1.2. Cambio semántico de memoria e historia

Tradicionalmente se ha entendido que la historia posee un carácter objetivo muy separado de los discursos de la memoria colectiva, e incluso de las opiniones y experiencias individuales de los ciudadanos. La historia era algo impuesto en las sociedades y en la educación por los historiadores, es decir, representaba la explicación oficial de la cultura del pasado. Por otro lado, la memoria ha estado relegada al ámbito personal, familiar y sensorial de los ciudadanos. En otras palabras, “se ha entendido convencionalmente como una llamada personal y una reconstrucción de los eventos del pasado, que necesariamente requiere del olvido”³⁸.

Para entender el fenómeno de la Cultura de la Memoria es crucial analizar más a fondo la diferencia entre historia y memoria, así como la forma en la que actualmente se conciben y se relacionan. Al respecto han surgido infinidad de debates y publicaciones en las últimas décadas, reuniendo a escritores de ámbitos de estudio como la filosofía, la sociología, la psicología, la historiografía, la antropología e incluso algunos acercamientos desde la teoría del arte³⁹. Las principales referencias a las que aluden en esta problemática son la concepción de la memoria dentro de la cultura que aportaba Aby Warburg, la idea de historia de Walter Benjamin, las aportaciones posteriores de Maurice Halbwachs sobre la memoria colectiva y el extenso análisis de los lugares de memoria que nos proporcionaba Pierre Nora. Según este último, la memoria y los recuerdos recuperan y reproducen los eventos que realmente ocurrieron, mientras que la historia son reconstrucciones y representaciones subjetivas que han elaborado los historiadores de acuerdo a lo que ellos entienden que debe ser recordado. Esto supone que hubo una época en la que los recuerdos existían como tales, sin ser representados, algo por otra parte muy discutible. Para Pierre Nora y otros académicos, el momento en el que parece surgir una necesidad por representar la historia se produce con la formación de las ciudades estado europeas. Sin embargo, Richard Terdiman sitúa la Revolución entre 1789 y 1815 en Europa, y particularmente en Francia, como el detonante principal, ya que al producir el cambio en el sistema político, la industrialización y la urbanización, la sociedad comienza a precisar un entendimiento y conocimiento de su pasado, su historia y su identidad, para lo cual se hacían necesarias nuevas formas de representación.

38 ABRAMSON, Daniel, «Make History, not Memory. History's Critique of Memory», *Harvard Design Magazine*, Octubre 1999, nº 9, p. 1. (Traducción propia de la cita).

39 Entre las publicaciones más relevantes sobre los debates acerca de las relaciones y problemáticas entre historia y memoria se pueden destacar: TRAVERSO, Enzo, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid, Marcial Pons, 2007 [2006]; CUESTA, Josefina (ed.), *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons, 1999; CUBITT, Geoffrey, *History and Memory*, Manchester, Manchester University Press, 2007; CRUZ, Manuel, *Las malas pasadas del pasado: identidad, responsabilidad*, *Historia*, Barcelona, Anagrama, 2005; KOSELLECK, Reinhart, *historia/Historia*, Madrid, Trotta, 2004; y LaCAPRA, Dominick, *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009 [1998].

Como él mismo escribe, en el periodo posterior a esta Revolución, “la gente experimenta la inseguridad de la implicación en su cultura con el pasado, la perturbación de la unión con su propia herencia, lo que yo denomino una ‘crisis de la memoria’: un sentimiento de que su pasado de alguna forma ha evadido la memoria, de que la rememoración ha cesado para integrarse con la conciencia”⁴⁰.

Frente a la dificultad que mostraba la sociedad para entender las nuevas circunstancias y el pasado anterior a la revolución, la historia se presentaba como el dispositivo ideal para registrar y representar el pasado. En esta misma línea, Antolín Sánchez mantiene que la historia “es el auténtico nervio de la subjetividad moderna, a partir sobre todo de la Ilustración y sus realizaciones bajo la lógica del progreso, lo segundo [refiriéndose a la memoria] constituye su gran ausencia en la medida en que se ve confinada al ámbito privado, testimonial o meramente ‘moralizante’, o en que es identificada con la tradición –es decir, con la autoridad precrítica o la memoria de los vencedores-”⁴¹.

Tradicionalmente, los gobiernos han desempeñado un papel importante construyendo memorias colectivas a través de conmemoraciones, monumentos o museos para conformar una identidad que vinculara a todos los habitantes de un mismo país y poderles así garantizar una estabilidad y confianza en el futuro. Ejemplo de ello fueron las ciudades estado del siglo XIX, preocupadas por erigir nuevos monumentos a su pasado nacional e incluso universal, para que las sociedades pudieran afianzar esa historia oficial en el momento presente, sentado las bases sobre las que reconfigurar el futuro político, social y cultural. Sin embargo, la historia se concibe cada vez más como una versión del pasado, por lo que se ha incrementado la preocupación de la sociedad por su propia herencia cultural y por su memoria, que ayuda a dar forma a una identidad colectiva y nacional. Asimismo, este modelo de las ciudades estados del siglo XIX ha dejado de funcionar, pues “cualquiera que sea el contenido específico de los numerosos debates contemporáneos sobre la historia y la memoria, enfatizarlos es una alteración fundamental no sólo de la relación entre la historia como algo objetivo y científico, y la memoria como algo subjetivo y personal, sino de la historia en sí misma y de sus promesas. En el actual debate sobre memoria/historia no aparece sólo la alteración de nuestra noción del pasado, sino una crisis fundamental en la imaginación de futuros alternativos”⁴².

Los acontecimientos históricos que más se tratan en los discursos sobre historia y memoria no son aquellos que se dieron en siglos pasados,

40 TERDIMAN, Richard, *op. cit.*, pp. 3 - 4. (Traducción propia de la cita).

41 SÁNCHEZ Cuervo, Antolín, «Memoria del exilio y exilio de la memoria», *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (CLXXXV) enero-febrero 2009, p. 3-4.

42 HUYSEN, Andras, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Standord, California, Stanford University Press, 2003, p. 2. (Traducción propia de la cita).

sino los que sucedieron en una historia más reciente, en una historia cercana en el tiempo de la que todavía podemos encontrar testigos directos e indirectos, descendientes y familiares. Ellos aún pueden mostrar sus vivencias y sus versiones de los acontecimientos, y ayudan a que los historiadores, al igual que los ciudadanos, construyan su historia a partir del presente, atendiendo a las necesidades y peculiaridades de la realidad actual. Se produce entonces que “cada cosa que el hombre vive es esa cosa y, al mismo tiempo, otras cosas que acontecieron antes, pero que subsisten a despecho del tiempo transcurrido, como ecos y reminiscencias que crean en torno a la cosa actual una especie de aura simbólica. Cada acontecimiento es un recordatorio de otros acontecimientos, una encrucijada donde éstos se cruzan y se dan cita”⁴³.

Esto supone que el pasado dependa directamente de las situaciones y circunstancias actuales, y que, por lo tanto, se convierta en algo dinámico que además puede verse afectado por los sistemas y los gobiernos en el poder. Como afirma Manuel Cruz, los historiadores siempre supieron “que sus elaboradas construcciones teóricas encaminadas a dar cuenta de lo ocurrido carecen de valor si nada dicen a los hombres de hoy. El tópico del historiador erudito, aplicado en cuerpo y alma al estudio de una época remota (según el tópico, mientras más remota mejor), desinteresado al tiempo que incapaz de establecer conexiones entre su objeto de estudio y la realidad en la que vive, el tópico en definitiva, del historiador como *entomólogo del pasado*, poco tiene que ver con su práctica historiográfica real”⁴⁴.

Comúnmente, el pasado se ha concebido como algo invariable e irreversible, marcando una distancia con respecto al momento presente y ajeno a los nuevos relatos históricos que pueda producir el historiador en el presente. Sin embargo, como venimos explicando, el pasado y la historia necesitan estar constantemente reconfigurándose y revisándose para poder así atender a las circunstancias del presente, pues “confinar el pasado en lo pasado implica convertirlo en un objeto inútil –en el objeto inútil por excelencia–”⁴⁵. Así lo ha entendido Manuel Cruz, añadiendo además que tanto el concepto de historia y el de pasado han experimentado un cambio en sus relaciones mutuas: por pasado parece entenderse los acontecimientos que tuvieron lugar en épocas pretéritas, mientras que el relato o la narración de estos vendría a denominarse historia. Si este relato se escribe en el presente, requerirá además estar en consonancia con éste último. Por lo tanto, “para designar aquella vieja e insostenible idea de la historia probablemente baste con la categoría de *pasado*. De Ahí que tenga perfecto sentido la redundancia: lo pasado, pasado. La historia, en cambio, no tolera el participio”⁴⁶.

43 GÓMEZ de Liaño, Ignacio, *op. cit.*, p. 35.

44 CRUZ, Manuel, *op. cit.*, p. 148.

45 CRUZ, Manuel, *Ibidem*, p. 35.

46 CRUZ, Manuel, *Ibidem*, p. 53.

En estos cambios semánticos de los conceptos de historia y memoria, algo realmente significativo es la compresión, o casi la eliminación, del espacio de tiempo que existía entre la historia o el pasado y el presente. La memoria se ha configurado como la herramienta idónea para salvaguardar tal distancia y poder reconstruir e incluso cuestionar las versiones del pasado y la historia. La vida cultural y social en las diferentes naciones y comunidades se afianzaba gracias a las tradiciones y al establecimiento de una memoria histórica, aunque muchas veces estos discursos se hayan construido por los gobiernos o los estados en base a intereses ideológicos o de cualquier otro tipo, dejando de lado las historias que pudieran comprometer sus intenciones. Sin embargo, “la memoria histórica hoy no es lo que solía ser. Solía marcar la relación de una comunidad o una nación con su pasado, pero el límite entre el pasado y el presente solía ser más fuerte y más estable de lo que parece ser hoy”⁴⁷.

La memoria, que siempre había estado relegada a su uso más personal con la mera labor de enlazar los acontecimientos y experiencias personales, empieza a complementar lo que se conoce como historia oficial, y pasa a entenderse como una versión más equitativa de la historia, estableciendo sus recuerdos y testimonios como la evidencia que narra los hechos pretéritos. Lo novedoso ahora es la demanda de una versión más auténtica que la de la historia, la verdad de la experiencia personal y los testimonios individuales. En consecuencia, no obtendremos una sola memoria, sino relatos diversos, plurales y hasta contradictorios sobre los eventos del pasado, y que buscarán sus propios métodos de representación e interpretación dependiendo del contexto y el lugar en el que se encuentren. Como afirma Maurice Halbwachs, “cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos”⁴⁸.

En este sentido, la memoria podría definirse como algo mutable, como un proceso en continua transformación abierto a nuevas reinterpretaciones. Su objetivo es cuestionar o remover “el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos a finales a re-escribir nuevas hipótesis y conjeturas para demostrar con ellas el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas”⁴⁹.

Esto nos viene a decir que la verdad histórica es relativa e inestable,

47 HUYSEN, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, op. cit., p. 1. (Traducción propia de la cita).

48 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1952], p. 50.

49 RICHARD, Nelly, «Residuos y metáforas», en: *Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago, Chile, Cuarto Propio, 1998, p. 29.

y que los acontecimientos del pasado, especialmente aquellos marcados por traumas históricos (tocados por intereses políticos), pueden ser interpretados de diferente manera dependiendo de las particularidades del presente. Tomando estas premisas podríamos comenzar un diálogo muy dilatado en torno a todo lo que ha supuesto el Holocausto, a todas las interpretaciones y representaciones que del mismo han surgido en las últimas décadas (especialmente en las artes visuales, la literatura y el cine) hasta el punto de convertirse, como defiende Huyssen, en un *tropos* universal, desde el que son analizados otros muchos traumas históricos, conflictos políticos e ideológicos. En sus propias palabras, “es precisamente el surgimiento del Holocausto como un *tropos* universal lo que permite que la memoria del Holocausto se aboque a situaciones específicamente locales, lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos respecto del acontecimiento original. En el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras etapas traumáticas y de su memoria”⁵⁰.

Igualmente lo defiende Miguel Ángel Hernández-Navarro aludiendo también al contexto artístico, cuando escribe que “la problemática de la memoria, de la historia y del arte que trabaja con estas cuestiones se ha congregado en torno a varios contextos básicos. Quizás es el Holocausto el problema central y el que ha producido más bibliografía. Sin duda es el catalizador de la cuestión”⁵¹.

En este punto, son numerosas las propuestas de acercamiento y construcción de lo que tradicionalmente se ha conocido como historia, es decir, del relato oficial del pasado, e igualmente de las formas en las que se puede abordar la memoria para complementar dicha tarea. Tzvetan Todorov⁵² muestra una hipótesis en relación a los diversos usos de la memoria, formulando una distinción entre varias formas de reminiscencia en las que diferencia dos formas de analizar o leer el acontecimiento recuperado: de una manera *literal* y de una manera *ejemplar*⁵³. En la primera, el acontecimiento estaría preservado en su literalidad, se entendería como el acontecimiento en sí mismo, estableciendo una continuidad entre el pasado y el presente, y extendiendo las consecuencias (positivas o negativas) del suceso inicial a todos los instantes posteriores.

50 HUYSSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, op. cit., p. 17.

51 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, op. cit., p. 79.

52 Tzvetan Todorov (Sofía, Bulgaria, 1939) es lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario. A lo largo de su carrera ha mostrado interés por la filosofía del lenguaje, una disciplina que entendía como parte de la semiótica. En sus investigaciones historiográficas ha abordado la conquista de América y los campos de concentración en general, haciendo alusión a nociones como la verdad, el mal, la justicia y la memoria. Igualmente, ha estudiado los encuentros entre culturas y la transformación de las democracias modernas.

53 Ver: TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2008 [1995], pp. 49 – 53.

La consecuencia de esta lectura es que el presente queda sometido al pasado. En la segunda manera, la del *exemplum*, el suceso se utiliza como un ejemplo más entre otros sucesos de su categoría, utilizándolo como modelo para la comprensión de nuevas o parecidas situaciones, sin negar nunca la propia singularidad del acontecimiento inicial. Esto hace que el pasado pueda ser utilizado por el presente, aprendiendo de él para que sus injusticias no vuelvan a repetirse.

La memoria en la actualidad se ha convertido en la primera herramienta para recodificar no tanto el pasado, sino el relato de la historia, aunque realmente se precisa una complementación entre ellas. Los historiadores y las memorias oprimidas de los individuos, de los testigos o de grupos minoritarios deben trabajar conjuntamente para construir una historia y una memoria histórica más equitativa. “La memoria sola no puede reemplazar a la historia, pero la historia no puede ignorar a la memoria ni puede acercarse a la realidad si no la reconoce como una fuente más, una fuente que el trabajo del historiador debe someter a la crítica y a la confrontación con otros, sin perder de vista que a menudo es uno de los mejores enfoques de la historia”⁵⁴.

Sin embargo, es preciso ser consciente de que la memoria es personal y se experimenta en el cuerpo de un solo individuo, quedando relegada a los sentimientos, las emociones y la visión subjetiva del mismo, aunque este se sitúe dentro de un contexto colectivo. Así, “contra el prejuicio aparente de la historia, la memoria se estimula. La memoria privilegia lo emocional y lo privado, lo subjetivo y lo corporal. Contra la racionalidad de la historia, la ensoñación de la memoria se rebela. Contra el oficialismo de la historia, la memoria reclama el pasado oculto, lo vivido y lo local, lo ordinario [también *lo infraordinario*⁵⁵] y el día a día. En contra de la totalidad de la historia, el pluralismo de la memoria florece”⁵⁶. En consecuencia, como escribió John Gillis, “hoy todo el mundo es su propio historiador”⁵⁷.

La memoria, principalmente aquella oprimida y de los testigos de acontecimientos traumáticos, otorga autenticidad a los eventos pretéritos y se constituye como una herramienta en la lucha por la justicia y por el reconocimiento de los derechos humanos. Muchos críticos e

54 GAILLARD, Jean-Michel, en: VV.AA., *¿Por qué recordar?*, op. cit., p. 35.

55 *Lo infraordinario* es el título de un libro escrito por Goerges Perec en el que el autor nos lleva a reflexionar, mediante la descripción apasionada y asombrada de lo habitual, sobre la dimensión espacial de la vida cotidiana y sobre la construcción de la memoria y de la identidad individual, donde se estudia la relación de los seres humanos con el espacio y su distribución en el mismo. Esta obra es un claro ejemplo de la impotencia que puede llegar a tener la descripción de un lugar, tanto desde el punto de vista analítico como cognitivo.

PEREC, Georges, *Lo infraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008 [1989].

56 ABRAMSON, Daniel, op. cit., p. 2. (Traducción propia de la cita).

57 GILLIS, John R., *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 17. (Traducción propia de la cita).

historiadores han mostrado un posicionamiento que reconoce la mutua interdependencia entre la memoria y la historia, donde la primera se configura como la materia prima para la segunda, aunque también es cierto que, en ciertas ocasiones, la historia debe sustentar a la memoria. Otros muchos autores ven en este conflicto entre memoria e historia una escena productiva de reflexión necesaria dada la situación actual, saturada por la memoria y solicitante de nuevas reconfiguraciones del pasado. Tal es el caso de Enzo Traverso, quien certifica que “oponer diametralmente historia y memoria es, pues, una operación peligrosa y discutible. Los trabajos de Halbwachs, Yerushalmi y Nora han contribuido a sacar a la luz las profundas diferencias que existen entre Historia y Memoria, pero sería falso deducir de ello su incompatibilidad o considerarlas como irreductibles. Su interacción crea, más bien, un campo de tensiones en el interior del cual se escribe la Historia”⁵⁸.

Esta es la gran oportunidad para que los grupos minoritarios y las memorias marginadas del ámbito público cobren una presencia en el mismo, demostrando así que la verdad histórica es inalcanzable, y que es imposible reunir todos los recuerdos que se dan en una sociedad, ni en archivos, ni en documentos, ni siquiera en aquello que se conoce como memoria colectiva. El reconocimiento de las memorias minoritarias constituye un núcleo sustantivo de reforzamiento identitario para tales grupos, que también se vincula con procesos de democratización y lucha por los derechos humanos. De esta forma, en un mismo tiempo y espacio coexisten multitud de memorias parciales, en las que entran en juego cuestiones políticas y sociales que se hacen especialmente patentes a la hora de erigir estatuas o monumentos conmemorativos o al celebrar memoriales que marcan una memoria en un lugar específico.

Analizando la historia desde un punto de vista más social, podríamos denominar esta necesidad de construir la historia “desde abajo” como lo que Pierre Nora denomina la “democratización de la historia”⁵⁹, que, en sus propias palabras, “toma la forma de una marcada tendencia de emancipación entre la gente, grupos étnicos e incluso ciertas clases de individuos en el mundo actual; en resumen, la emergencia en un corto periodo de tiempo, de todas aquellas formas de memoria vinculadas a grupos minoritarios para quienes la rehabilitación de sus pasados es una parte esencial para reafirmar su identidad”⁶⁰. Aún así, sucede que esta democratización de la que habla Nora pueda no darse al cien por cien en la práctica, pues está sometida a la influencia, y muchas veces presión, de los sistemas políticos.

Pierre Nora también comenta que, después del colapso de los regímenes totalitaristas del S. XX, como el comunismo, el fascismo,

58 TRAVERSO, Enzo, *op. cit.*, p. 31.

59 Ver al respecto: NORA, Pierre, «Reasons for the Current Upsurge in Memory», publicado en www.eurozine.com. Última consulta 22 julio de 2013.

60 *Ibidem*. p. 5. (Traducción propia de la cita).

el Nazismo o la dictadura de simple signo (como las militares en Latinoamérica, la de España, Portugal, Italia, etcétera), surge una “descolonización ideológica” que ha facilitado que estos grupos liberados puedan reconocerse unos con otros, y al mismo tiempo mostrar y compartir sus memorias tradicionales, que previamente habían sido manipuladas, oprimidas e incluso ocultadas por estos regímenes. Si antes el relato histórico estaba en manos de los historiadores, los gobiernos y las autoridades públicas, ahora la memoria ha conseguido sus privilegios con tal empeño que a veces parece incluso sustituir a la historia. Las memorias oprimidas individuales y las historias colectivas han arrebatado el monopolio del que han gozado tradicionalmente los historiadores a la hora de interpretar el pasado. En esta lucha, “reclamar el derecho de memoria es, al final, una llamada a la justicia”⁶¹.

Las nociones tradicionales de memoria e historia, y la relación entre ambas, se ve alterada por el surgimiento de estas memorias minoritarias, ensanchando la idea de memoria colectiva. Todas estas personas experimentan un temor a olvidar y a que su memoria no sea reconocida públicamente, lo cual coincide con esta obsesión de la memoria que se manifiesta sobre todo como un deseo de autenticidad y verdad. Alain Touraine hace referencia a esta cuestión y escribe: “la memoria es la materia prima de la historia. Sin embargo, nos vemos cada vez más obligados a invertir la relación entre historia y la memoria tal y como nos la enseñaron. Ante todo, porque aquello que reconocemos como histórico depende cada vez menos de la selección hecha por los historiadores, y cada vez más de quienes dirigen la producción y difusión de las informaciones”⁶².

Como hemos visto, el significado tanto de memoria como de historia está sufriendo un cambio radical que, para algunos, puede llegar a convertirse en algo peligroso: “después de más de una década de intensas discusiones públicas y académicas sobre los usos y abusos de la memoria, muchos piensan que el tema está agotado de cansancio. La fatiga de la memoria se ha extendido”⁶³. El concepto de memoria está abarcando muchos aspectos sociales e históricos, de hecho hasta “tiende a ser usado pura y simplemente como un sustituto de ‘historia’ y pone así el estudio de la historia al servicio de la memoria”⁶⁴.

Frente a un pasado confuso plagado de sucesos traumáticos y la incertidumbre que provoca un futuro imprevisible, el presente se configura

61 NORA, Pierre, «Reasons for the Current Upsurge in Memory», *op. cit.* (Traducción propia de la cita).

62 TOURAINE, Alain, «Memoira, historia, futuro», en: VV.AA., *¿Por qué recordar?*, *op. cit.*, p. 200.

63 HUYSEN, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, *op. cit.*, p. 3. (Traducción propia de la cita).

64 NORA, Pierre, «Reasons for the Current Upsurge in Memory», *op. cit.*, p. 5. (Traducción propia de la cita).

como un estadio idóneo desde el que componer y entender el sentido de nuestras vidas. Al no poseer un pasado con bases sólidas y estables que garanticen un futuro, los individuos se ven obligados a recurrir a la memoria para sentar las bases de la continuidad de los acontecimientos y experiencias pasadas, es decir, como un soporte donde registrarlos para poder dar fe de nuestro paso por la vida. Pierre Nora ha afirmado que “en los viejos tiempo, el pasado y el futuro eran independientes, el presente actuaba como un puente entre ellos. Hoy son el presente y la memoria los que son independientes”⁶⁵.

Daniel Abramson manifiesta su entendimiento de una historia atravesada por la memoria y advierte de la necesidad de una sociedad comprometida con el pasado que lleve a cabo reivindicaciones para mantener y mostrar sus recuerdos o versiones sobre el pasado, enfrentándose a aquellas que nos imponen los gobiernos y las autoridades públicas. En sus propias palabras, “ha llegado el momento de trabajar a través de la memoria hacia la historia. La historia significa una distancia crítica y un compromiso empático. La historia no significa abandonar la memoria. La historia es memoria críticamente probada e imaginativamente comprometida. La historia significa hacer el pasado funcionar, en el presente y para el futuro. Los monumentos, como la historia, conectan idealmente el pasado con el futuro a través del compromiso del presente y un contenido exhortativo. Si el público se contenta simplemente con recordar el pasado, entonces el poder será encomendado con demasiada entereza para planear el futuro. Los cambios requieren compromiso, los cuales implican convencimiento; el convencimiento permite el debate, el cual lleva a un cambio”⁶⁶.

Miguel Ángel Hernández-Navarro define la noción de memoria y Historia y establece su diferencia principal en “su alcance y su relación con el pasado. La memoria –individual, colectiva, social o cultural– aparece como una forma de contacto entre tiempos y entre sujetos, una latencia afectiva. En su territorio está el trauma, el recuerdo, el olvido, la pérdida, la nostalgia... las formas del pasado que afectan al presente y que son trasmitidos por el contacto. La Historia, en cambio, es vista como un tipo de memoria muerta delegada al ámbito de la reconstrucción desafectada y desconectada del pasado. Una reconstrucción siempre ideológica, hecha de olvido, elecciones y abstracciones... que puede ser ampliada por la memoria”⁶⁷.

La memoria personal pone en contacto el pasado con el presente por medio del afecto y de los sentimientos, de la nostalgia y el olvido; no se concibe como un mero almacenaje de experiencias pasadas, sino como un ejercicio constante y necesario para la vida humana que nos permite situarnos en un tiempo y en un espacio, y dentro de un

65 *Ibidem*, p. 5. (Traducción propia de la cita).

66 ABRAMSON, Daniel, *op. cit.*. (Traducción propia de la cita).

67 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 29.

grupo, una familia, una sociedad o una nación. La memoria aporta a la historia los sentimientos y experiencias humanas que ésta no nos puede proporcionar. Pero hoy en día, los límites entre ambas son tan difusos que podríamos hablar de una historia atravesada por la memoria, donde los recuerdos, las emociones, el dolor y el trauma activan, cuestionan y reconstruyen el discurso historiográfico. Como ha manifestado Ernst van Alphen, “la historiografía puede retomar su misión, no de dictar y de obviar lo que hoy somos y hacemos, sino de servir al pasado y preservarlo en nuestro presente”⁶⁸.

En resumen, parece que nos enfrentamos a una nueva historia compuesta por memorias personales, locales, marginadas y traumáticas que se contraponen a las versiones hegemónicas. Una historia activada por una memoria viva, dependiente de las particularidades del entorno en el que se conforma y que realmente no se preocupa tanto por lo que pasó, sino por la forma que lo pretérito toma en el presente. Podríamos resumir esta problemática con la esclarecedora cita de Pierre Nora, según la cual afirma que “la vía queda abierta a una historia diferente, aunque no es ni orgánica ni nacional, ni económica ni social. Una historia que se interesa menos por los determinantes que por sus efectos; menos por las acciones memorizadas e incluso conmemoradas que por el rastro de estas acciones y por el juego de estas conmemoraciones, que se interesa menos por los acontecimientos en sí mismos que por su construcción en el tiempo, por su desaparición y por el resurgir de sus significados, menos por el pasado tal y como aconteció que por su reutilización, sus malos usos, su impronta sobre los sucesivos presentes”⁶⁹.

68 VAN ALPHEN, Ernst, «Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *op. cit.*, p. 47.

69 NORA, Pierre, «La aventura de *Les lieux de mémoire*», *Ayer*, nº 32, 1998, p. 25.

1.1.3. Influencia de las etapas traumáticas del pasado. Representaciones y conmemoraciones.

La expresión *trauma* como explicación de problemas psicológicos parece hacerse cada vez más común en el vocabulario moderno de las últimas décadas. El concepto, utilizado en el estudio de la psicopatología inicialmente por nombres como Emil Kraepelin, Pierre Janet, Jean-Martin Charcot o Sigmund Freud, se utiliza para denominar aquellos acontecimientos que suponen una amenaza para el bienestar o la vida del individuo y, además, la repercusión o lesión que éstos producen en el devenir emocional o en la mente de las personas. Para Freud, por ejemplo, algo como un incidente, un evento o un *shock* es traumático no sólo porque incrementa conflictos internos sino porque, de alguna forma, los transporta a la consciencia y esos conflictos no puede ser tolerados conscientemente.

En un terreno más social o histórico, las etapas traumáticas del pasado dejan una huella imborrable para las naciones y lugares donde ocurren, pero más aún para todos aquellos que la sufren directamente o en los que lo traumático ha pasado a formar una parte importante en sus imaginarios. Lo que las etapas truculentas del pasado dejan en los ciudadanos es un trauma que no siempre es fácil de superar. Huysen apunta que “el predominio de la preocupación por el trauma puede deberse al hecho de que el trauma como un fenómeno psíquico está localizado en el umbral entre recordar y olvidar, ver y no ver, lo transparente y la oclusión, la experiencia y su ausencia en la repetición”⁷⁰.

Las conmemoraciones de los eventos traumáticos parecen muchas veces ser un aliciente al dolor, pues superponen capas de sentimientos, imaginarios y visiones nuevas del trauma, añadiendo dolor al dolor. Aun así, la práctica de los memoriales y conmemoraciones juega un papel imprescindible para recordar o recuperar del olvido aquellos acontecimientos, para tomar consciencia de los errores del pasado, evitar que se vuelvan a repetir y hacer el duelo. Esta función del memorial difiere de la que han desempeñado tradicionalmente los monumentos, que han sido construidos para marcar triunfos nacionales, personajes heroicos y sus proezas. Al respecto, Arthur Danto ha señalado que “erigimos monumentos para que siempre recordemos, y construimos memoriales para que nunca olvidemos. [...] Los monumentos conmemoran lo memorable y representan los mitos de los orígenes. Los memoriales ritualizan el recuerdo y marcan la realidad del final. [...] Los monumentos hacen que los héroes y triunfos, las victorias y las conquistas estén siempre presentes y sean parte de la vida. El memorial es un precinto especial, extrudido de la vida, un enclave segregado donde hacemos honor a la muerte. Con los monumentos nos honramos a nosotros

70 HUYSEN, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, op. cit., p. 8. (Traducción propia de la cita).

mismos”⁷¹. Sin embargo, estas definiciones del monumento y el memorial se han visto reconfiguradas en las últimas décadas cuando se han construido monumentos para conmemorar acontecimientos traumáticos de la historia y sus víctimas, a los cuales nos referiremos y explicaremos a medida que avance el estudio.

A menudo se concibe el trauma como un elemento escondido de la memoria que pervive reactivándose con el paso del tiempo, eliminando la idea de la memoria como dispositivo estable y rígido en el que se almacena el pasado. En este sentido, “tanto la memoria como el trauma se fundamentan en la ausencia de aquello en que se negocia en la memoria o en el síntoma traumático. Ambos están marcados por la inestabilidad, transitoriedad y las estructuras de repetición”⁷². La evocación de las etapas traumáticas del pasado parece tener una lectura diferente a la del relato de la historia oficial, pues este último ha sido muchas veces manipulado o construido ocultando los errores o las atrocidades acometidas. Antolín Sánchez escribe que “la memoria es ‘lo otro’ de la historia, más aún cuando se trata de rescatar un pasado atravesado por la exclusión, la injusticia y la barbarie”⁷³.

En las últimas décadas, y dentro del auge de la Cultura de la Memoria, los relatos sobre el trauma de acontecimientos pasados han sido una problemática social y colectiva, y han adquirido relevancia a partir de la publicación las historias y experiencias personales. Ha sido especialmente en la década de los noventa, y unido al auge del neoliberalismo, cuando los discursos en torno al trauma han tomado un nuevo matiz y una gran repercusión. Según Huyssen, “la mayoría de los discursos contemporáneos de la memoria se centran en lo personal –en el testimonio, los recuerdos, la subjetividad y la memoria traumática-, en una perspectiva psicoanalítica postestructuralista o en intentos a apuntar un sentido terapéutico popular de lo auténtico y lo experiencial. Si los 80 fueron la década de un pluralismo posmoderno feliz, los 90 parecen estar perseguidos por el trauma como la parte oscura del triunfo neoliberal”⁷⁴.

También declara al respecto que, junto la activación a partir de los 80 de los debates sobre el Holocausto, este es “el trauma que ha terminado por convertirse en emblema y cifra del lado más oscuro y siniestro de nuestro tiempo”⁷⁵. Por ello es que identifica dicha década como uno de los dos momentos centrales en la cultura occidental del

71 DANTO, Arthur, «The Vietnam Veterans Memorial», *The Nation*, 1983/08/31, p. 152. (Traducción propia de la cita).

72 HUYSEN, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, *op. cit.*, p. 8. (Traducción propia de la cita).

73 SÁNCHEZ Cuervo, Antolín, *op. cit.*, p. 5.

74 HUYSEN, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, *op. cit.*, p. 8. (Traducción propia de la cita).

75 CRUZ, Manuel, *Las malas pasadas del pasado: identidad, responsabilidad, Historia*, Barcelona, *op. cit.*, p. 190.

siglo XX en los que han surgido discursos de nuevo cuño sobre la memoria. Concretamente se debió a la aparición de nuevos testimonios sobre el Holocausto, el aumento de sus recordatorios y celebraciones de aniversarios, que finalmente no parecían tanto estar preocupados por lo que conmemoraban, sino por ejecutar su recuerdo y hacer memoria. En esta misma línea, Aleida Assmann mantiene que “se tardó hasta los 80 para que las experiencias degradadas y dolorosas de las víctimas pudieran ser contadas y fueran escuchadas. El concepto de un testigo moral que diera voz a las víctimas muertas se puede percibir en este contexto”⁷⁶.

El hecho de que surgieran todos estos testimonios en torno al trauma, a los que se unían los causados por otros acontecimientos, hizo que de alguna forma se les privilegiara y se les tuviera más en cuenta, e incluso que se llegara a crear una especie de conexión entre los discursos de los sufridores de sucesos de menor índole (como por ejemplo violencia de género, abuso infantil, etcétera) con aquellos otros acontecimientos que tienen un gran significado para la historia.

Dominick LaCapra ha aportado con el texto *Escribir la historia, escribir el trauma*⁷⁷ una de las reflexiones más perspicaces sobre el trauma y sus consecuencias en la dificultad para ser representado y comprendido a través de la escritura de la historia. Prestando especial atención a la relevancia de los testigos y sus testimonios en este proceso (sobre todos aquellos relacionados con el Holocausto) y analizando las propuestas teóricas y crítico-literarias, destaca el valor de la empatía y los sentimientos en los relatos individuales, así como la forma en la que un público que no ha sido testigo directo puede llegar a involucrarse con el trauma que otros experimentan. En la misma dirección publica años más tarde *Historia y memoria después de Auschwitz*⁷⁸, abordando principalmente las relaciones e influencias entre la historia, la memoria y las problemáticas ético-políticas que tuvieron lugar después del Holocausto. En este último libro se refiere también de forma explícita al trauma y escribe que “el acontecimiento traumático tiene su mayor y más claramente injustificable efecto sobre la víctima, pero de maneras diferentes afecta también a cualquiera que entre en contacto con él: victimario, colaboracionista, testigo, resistente, los nacidos a posteriori. Especialmente para las víctimas, el trauma produce un lapsus o ruptura en la memoria que interrumpe la continuidad con el pasado, poniendo de este modo en cuestión la identidad al punto de llegar a sacudirla”⁷⁹.

76 ASSMANN, Aleida, *Cultural Memory*, Goethe-Institut, Online-Redaction, Febrero 2008. Última consulta 22 julio de 2013. En: <http://www.goethe.de/ges/pok/dos/dos/ern/kug/en3106036.html>. (Traducción propia de la cita).

77 LaCAPRA, Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Nueva Visión Argentina, Buenos Aires, 2005 [2001].

78 LaCAPRA, Dominick, *Historia y memoria después de Auschwitz*, op. cit.

79 *Ibidem*, p. 22.

Como hemos comentado, la preocupación por el trauma y la memoria tuvo un papel importante y fue promovido por un discurso multinacional y omnipresente sobre el Holocausto, que se dio tanto en los Estados Unidos como en América Latina o la Sur África post-apartheid, por el interés y expansión de los testimonios de sus testigos y supervivientes. A esto además se le unieron los discursos sobre los acontecimientos de menor índole a los que nos referíamos anteriormente: el sida, la esclavitud, la violencia familiar, el abuso de niños, el síndrome de la memoria recuperada, etcétera. Esta preocupación generalizada por el trauma adquiere coherencia si le aplicamos la idea del *inconsciente colectivo*, un concepto básico de la teoría desarrollada por el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung⁸⁰, según la cual establecía que existe un lenguaje común a todos los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo, construido por los símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de la psique que está más allá de la razón. En el cuarto nivel de este concepto, sitúa el inconsciente colectivo primordial, donde localiza las ideas y símbolos más generales de la humanidad, tales como el miedo común a la oscuridad, los instintos, etcétera. Además, explica que la memoria colectiva también puede ser compartida por toda la especie humana y que se transmite, al igual que los instintos, a través de modelos universales que son heredados de generación en generación.

Al igual que ocurre con la noción de memoria e historia, la manera en la que concebimos el trauma parece estar sufriendo también un cambio significativo. A lo largo de la historia la respuesta a las etapas traumáticas, la injusticia, la catástrofe o el dolor no era otra que la resignación ante los hechos, sufrirlos e intentar olvidarlos con la esperanza de que “después de la muerte” se subsanara el sufrimiento. Esta visión ha dado un giro y la respuesta al trauma está más enfocada a hacer justicia, arreglar lo que pasó o, al menos, hacer algo para que no vuelva a ocurrir. Así lo afirma Manuel Cruz cuando dice que “hoy hemos incorporado a nuestra mentalidad, a nuestro sentido común, algo tal vez más importante aún que el principio de que el delito no debe quedar impune, y es la idea de que el mal (aunque sea el *mal natural*, por decirlo a la vieja manera, esto es, aquél sin responsable personal alguno posible) debe ser subsanado”⁸¹.

Aun así, como él mismo sostiene, esta afirmación puede ser cuestionada en la medida en que pueda ser materializada o no. Hoy, nuestra reacción contra el mal o contra el trauma ha cambiado y esto “no queda falsado por la frustración de nuestras expectativas”⁸². Uno de los principales objetivos de las víctimas es encontrar a los responsables de las injusticias que se cometieron en el pasado, para lo cual utilizan

80 Es de especial interés a este respecto su última obra *El hombre y sus símbolos* (Barcelona, Paidós, 2009 [1964]), un trabajo de divulgación de las teorías de Jung que fue originalmente escrito para una audiencia general y no solamente para estudiantes de psicología.

81 CRUZ, Manuel, *op. cit.*, p. 95.

82 *Ibidem*, p. 95.

quejas y reclamaciones (muchas veces llevadas a cabo desde el terreno de la memoria) para que puedan ser compensadas de forma material o social. Esto se debe a que, según Manuel Cruz, a partir de cierto momento de desarrollo de las sociedades modernas, se asume que, con independencia de quién pueda ser el culpable, cualquier mal debe ser reparado. La memoria de las víctimas se convierte en una forma de resistencia que se pone en práctica para el conocimiento colectivo en múltiples formas de representación, desde monumentos o memoriales a archivos, aniversarios, obras de arte, películas, novelas, documentales, etcétera. El recuerdo del sufrimiento y el trauma activo en la memoria de las víctimas solicita un progreso moral imprescindible para cumplir su objetivo de arreglar las cuentas con el pasado, depurar responsabilidades y, en definitiva, hacer justicia.

Algo realmente característico del trauma son los efectos a largo plazo que produce en las víctimas, así como su perdurabilidad a través de generaciones. Aunque los hijos y nietos de estas víctimas no son testigos directos de aquello que produce el trauma, sí presentan una identificación con sus familiares y se convierten además en miembros de un sufrimiento que puede incluso percibirse de forma colectiva por el grupo o la sociedad. Esto supone que lo traumático del pasado y la necesidad de rendir cuentas de las víctimas adquiera mayor relevancia y puedan entrar en conflicto dentro de las políticas de la historia.

Por otro lado, Huyssen sugiere que, dentro de los discursos de la historia y la memoria, se corre el riesgo de otorgar demasiada importancia a la idea de historia como trauma para explicar las causas del auge actual de la memoria: “las cuestiones políticas más serias surgen cuando la noción psicoanalítica del trauma es simplemente transferido al ámbito histórico. Estamos acostumbrados a diferenciar entre la memoria personal y la memoria pública. Pero, ¿qué ocurre cuando hablamos del trauma histórico? ¿Qué está en juego cuando consideramos, como parece que hacemos cada vez con más frecuencia, toda la historia del siglo XX bajo el signo del trauma, donde el Holocausto funciona cada vez más como la última cifra de trauma que no puede ser nombrado o representado?”⁸³

Aunque, según Huyssen, esto suponga un acercamiento a la historia desde la psicología por la vía de Freud y no desde las reflexiones de Marx o Hegel, él considera que pensar la toda historia como trauma no es la mejor forma de entender las cuestiones políticas de las causas de este *boom* de la memoria, aunque es cierto que la idea de trauma constituye un aspecto central que estructura sus discursos. Para él, “es precisamente la función de los discursos de la memoria pública lo que permite a los individuos escapar de las repeticiones traumáticas. El activismo de los derechos humanos, las comisiones de la verdad y los procedimientos judiciales son métodos mejores para tratar el trauma histórico. Otro es

83 HUYSSSEN, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, op. cit., p. 8. (Traducción propia de la cita).

la creación de objetos, obras de arte, memoriales y espacios públicos de conmemoración”⁸⁴.

La forma en que la memoria y el trauma se relacionan en un contexto social y político, y las conexiones que establece entre los individuos, es también una cuestión destacada en las reflexiones de Aleida Assmann. Sobre este respecto defiende que “la memoria no se desarrolla por sí sola, sino que siempre ha estado relacionada socialmente con otros individuos y, en un nivel político, con otros grupos, donde reacciona y hace referencia a otras memorias. El acto de conmemoración, que es pospuesto enormemente en el caso del trauma, emplea generalmente la memoria”⁸⁵.

Nos detendremos ahora en el análisis de algunos acontecimientos históricos que podrían considerarse como traumáticos para estudiar su repercusión en los actuales debates de la memoria y cómo sus representaciones, memoriales y espacios creados para conmemorar sus víctimas han contribuido a dicho discurso. Comentábamos anteriormente los dos momentos de la segunda mitad del último siglo en los que Huyssen identifica el surgimiento del *boom* de la memoria, concretamente en la década de los sesenta y posteriormente, y con mucha más repercusión, en los ochenta: “los discursos de la memoria de nuevo cuño surgieron en Occidente después de la década de los 60 como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscan historiografías alternativas y revisionistas”⁸⁶. A comienzos de los 80 la preocupación se intensificarían en Europa y Estados Unidos, debido “al debate cada vez más amplio sobre el Holocausto y también por una larga serie de cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios de fuerte carga política y vasta cobertura mediática”⁸⁷.

El autor señala además que los debates sobre el Holocausto toman presencia también en la década de los noventa con el surgimiento de los conflictos en los que se aplica una política genocida, como los acontecidos en países como Ruanda, Bosnia y Kosovo. La memoria del Holocausto y su comparación con estos acontecimientos sirvió para tomar consciencia de la necesidad de proteger y defender a la población de violaciones graves y masivas de los derechos humanos fundamentales por parte de la OTAN, al igual que poder garantizar la asistencia humanitaria a las víctimas. Unos acontecimientos que confirman la importancia de la memoria y de recordar los errores del pasado para evitar que se repitan y poder además afrontar otros sucesos traumáticos de la historia: “Las

84 *Ibidem*, p. 9. (Traducción propia de la cita).

85 ASSMANN, Aleida, *Cultural Memory*, Goethe-Institut, Online-Redaction, Febrero 2008, última consulta 22 julio de 2013, en: <http://www.goethe.de/ges/pok/dos/dos/ern/kug/en3106036.html>. (Traducción propia de la cita).

86 HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, op. cit.*, p. 14.

87 *Ibidem*, p. 15.

caravanas de refugiados que cruzan las fronteras, las mujeres y los niños abarrotados en trenes para ser deportados, las historias de atrocidades, violaciones sistemáticas y cruel destrucción movilizaron una política de la culpa en Europa y en los Estados Unidos asociada con la no intervención en las décadas de 1930 y 1940 y con el fracaso en la intervención en la guerra de Bosnia de 1992. En este sentido, la guerra de Kosovo confirma el creciente poder de la cultura de la memoria hacia finales de la década de 1990⁸⁸.

El incremento de los discursos de la memoria y la utilización en los mismos del Holocausto como un catalizador de otros eventos fue igualmente promovido por el fin de la Guerra Fría y la caída del Muro del Berlín. Después de este último suceso, surgieron en Alemania brotes de racismo y xenofobia que hacían evidente el peligro que supondría olvidar su terrible pasado nacional. Siguen apareciendo testimonios y documentos que investigan y analizan la historia para recuperar el pasado que había estado reprimido por mucho tiempo, los cuales muestran una disposición a reescribir la historia, a reinterpretarla a través de la memoria y la necesidad de una responsabilidad moral.

Pero los discursos sobre el Holocausto no sólo tuvieron efecto en la política y en cuestiones sociales, sino que también jugaron un papel importante en el ámbito de la cultura. Si bien es cierto que en las décadas posteriores a 1945 a los alemanes se les reprochaba que olvidaban o reprimían su pasado histórico, a partir de los sesenta la generación nacida después de la guerra, que ya había llegado a la edad adulta, muestra un fuerte interés por conocer la verdad del pasado de sus padres y romper el silencio que había imperado durante tantos años. La confrontación activa de la sociedad alemana con su pasado se extendió igualmente a otros muchos países, algo evidente teniendo en cuenta la multitud de museos sobre el Holocausto que se han construido en muchas ciudades de todo el mundo, como por ejemplo Washington D.C., Jerusalén, Buenos Aires, Viena o París. En el contexto artístico, son pioneros en el tratamiento del tema artistas plásticos como Sigmund Polke, Anselm Kiefer, Gerhard Richter o Christian Boltanski. Además se realiza la serie de televisión *Holocausto* (Dir.: Marwin J. Chomsky, 1978) y el documental *Soah* (Dir.: Claude Lanzmann, 1985), y tuvo gran repercusión también en el cine con películas como *Escape de Sobibor* (Dir.: Jac Gold, 1987) o *La lista de Schindler* (Dir.: Steven Spielberg, 1993). En el terreno de la literatura fue importante la autobiográfica (Primo Levi, Elie Wiesel), la autobiografía novelada (Imre Kertész, Wladyslaw Szpilman, Gunter Grass), la elaboración literaria (Ruth Krüger, Paul Steinberg) o la investigación histórica (Erich Hackl).

La problemática a la que se enfrentan estos autores en el ámbito de la cultura no es sólo el hecho de representar unos eventos de los que no han sido testigos directos, sino la dificultad de tratar estéticamente

88 *Ibidem*, p. 17.

la violencia sistemática, los terroríficos asesinatos acometidos en los campos de concentración y el dolor que ellos han dejado en la memoria de sus víctimas. “Desde la década de 1980, la gran cuestión no es *si* representar el Holocausto en la investigación y en la literatura, en el cine y en el arte, sino *cómo* hacerlo”⁸⁹. A esto se le une el hecho de que las últimas generaciones, aquellas que no han sido testigo directo de dichas etapas, tenían conocimiento de ellas y del sufrimiento que supuso a partir de sus representaciones en fotografías, películas, documentales, testimonios y la historiografía. La interrogación sobre cómo documentar, representar, ver y escuchar los testimonios del pasado traumático están en las manos del dominio público, donde se enfrentan a la difícil tarea de representar los acontecimientos correctamente, apropiadamente, de la forma más “veraz” a como realmente ocurrieron, evitando crear una imagen estética del pasado.

Dadas estas circunstancias, los traumas históricos, y en especial el Holocausto, ya no pueden ser solamente analizados desde el punto de vista ético o político, pues se han de tener en cuenta las diversas formas que toman al ser representados en los medios de comunicación y en las manifestaciones artísticas de la cultura, que aportan nuevas interpretaciones y perspectivas. Esto no significa que el acontecimiento en sí vaya a perder siempre su carácter histórico, pero sí dependerá en gran medida de la lectura que se hace de los mismos y de los intereses ideológicos de los promotores, dando pie a que no se le conceda al hecho histórico la importancia que realmente merece. Habría que diferenciar por lo tanto diferentes formas, niveles y soportes de representación del hecho histórico, donde las conmemoraciones, los memoriales, los museos, las obras de arte, el cine y, por regla general, todo tipo de representación, juega un papel importante en el entendimiento de lo acaecido dependiendo siempre de las particularidades del propio soporte.

Un claro ejemplo de las disputas que pueden surgir ante la representación de un acontecimiento traumático y su visión de la historia lo constituye la película de Steven Spielberg *La lista de Schindler* (1993), que pretende mostrar lo ocurrido en los campos de concentración a partir del relato biográfico del empresario alemán Oskar Schindler, quien salvó la vida a unos 1100 judíos polacos. La película muestra de manera explícita la violencia a la que eran sometidos los judíos en los campos de concentración y cómo se llevaba a cabo el proceso de exterminio. De esta manera, se hace evidente que “fenómenos como *La lista de Schindler* y el archivo visual de Spielberg con testimonios de sobrevivientes del Holocausto nos obligan a pensar en un conjunto la memoria traumática y la del entretenimiento, en la medida en que ocupan el mismo espacio público, en lugar de tomarlas como manifestaciones que se excluyen mutuamente”⁹⁰.

89 *Ibidem*, p. 122.

90 *Ibidem*, p. 26.

La cuestión en este nivel sería establecer hasta qué punto la representación del trauma en los medios, su extrapolación a la cultura del entretenimiento, puede dar lugar al olvido del acontecimiento histórico originario, viéndose sometido a una representación ficticia donde además se articula de la manera más clara el terror a la pérdida de la realidad en dicha representación. Debido a la proliferación de los medios y su influencia, los acontecimientos se analizan con premisas diferentes en función de las diversas ópticas que los representen, los analicen o los diagnostiquen. Una cuestión que ha facilitado el hecho de que los discursos sobre la memoria histórica y traumática superen las fronteras del país en el que tuvieron lugar y lleguen incluso a tomar relevancia global. Al mostrarse en los medios añaden capas a los discursos ya existentes y se convierten en un proceso activo de constante reescritura y reinterpretación del pasado. En sus representaciones parecen responder al inconsciente colectivo que proponía Jung, pues constituyen símbolos que representan algo más que su significado inmediato y obvio, y tienden a compartir un lenguaje generalizado en las experiencias creativas de los artistas. Como comenta Elżbieta Halas, “la memoria del trauma es por un lado una memoria compartida, cuando conecta a una comunidad traumatizada, y por el otro lado, una memoria dividida, lo cual significa no sólo la memoria dividida de los perpetrados y víctimas, sino también las diferencias, divisiones y estratificaciones de la memoria del trauma en una escala local y global”⁹¹.

Como hemos explicado, la memoria colectiva e histórica es circunstancial e inestable si tenemos en cuenta la influencia que el poder y los medios ejercen sobre ella, así como las reconstrucciones, a veces sutiles y otras no tanto, a las que se expone en el entorno público, con su variedad de creencias, valores, rituales, monumentos, recordatorios y museos. En este sentido, los monumentos destacan por haber sido tradicionalmente uno de los dispositivos y símbolos más eficaces utilizados por el poder para marcar sus ideales, los triunfos nacionales y su versión sobre la historia. Su capacidad para representar unos ideales y recordar ciertos sucesos pasados es tal que muchas veces su destrucción ha simbolizado el derrocamiento de un régimen o de figuras del poder. “Algunos monumentos son derribados con regocijo en tiempos de revueltas sociales mientras otros preservan la memoria en su formas más osificada, ya como mito, ya como cliché. Otros en cambio se erigen simplemente en figuras del olvido, ya que su significado y su propósito original fueron erosionados por el paso del tiempo”⁹².

Los monumentos generalmente sitúan una porción del pasado en el presente, deslocalizan un momento histórico que es abstraído de su contexto y pasa a formar parte de un entorno espacial y temporal diverso,

91 HALAS, Elżbieta, «Time and Memory: a cultural perspective», *Trames*, 2010, 14 (64/59), 4, University of Warsaw, pp. 307 - 322, p. 319. (Traducción propia de la cita).

92 HUYSSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, op. cit., p. 147.

el del presente, que supuestamente lo dotará de un nuevo significado. De esta forma, el acontecimiento conmemorado adquiere un carácter físico y material que le dota de una presencia destacada para la gente que vive en el enclave donde se construye, aunque también corre el riesgo de que, con el tiempo, se integre de tal forma en el paisaje que pueda pasar desapercibido por los ciudadanos y perder así su referencia histórica.

Nos detendremos ahora en casos concretos de países que se han enfrentado a su memoria para explicar la necesidad social e histórica que han mostrado por construir monumentos para conmemorar a las víctimas del pasado, atendiendo además a cómo han influido en este proceso las recientes respuestas al conflicto del Holocausto en Alemania. Nos centraremos en países como Israel, Francia, Alemania, Argentina, Chile y España como ejemplos claros de naciones en las que los debates sobre la memoria han adquirido gran relevancia, no sólo en un contexto político y social, sino también, y de forma significativa, en la cultura en general.

En la mayoría de los casos, los discursos sobre el Holocausto y la forma en la que los alemanes hicieron frente a su memoria especialmente a partir de los ochenta, ha supuesto un referente no tanto para medir la repercusión de los conflictos nacionales, sino en las diferentes maneras de tratar con el trauma histórico y su memoria. En el caso de la fundación del Estado de Israel por ejemplo, los discursos sobre el Holocausto ayudaron a eliminar la visión histórica de los judíos como víctimas y constituía un modelo posible de cómo sentar las bases para la construcción de una nueva historia nacional que reconociera los errores cometidos.

Los debates sobre cómo tratar, representar y conmemorar el trauma es motivo de disputa en los proyectos y construcciones de monumentos y memoriales. Uno de los más importantes, si no el que más, que se le ha dedicado a la memoria de la *Shoah* es el Monumento al Holocausto en Alemania, el cual se concibe como un lugar que recuerda el sufrimiento, como una estetización del terror que denuncia los crímenes contra la humanidad y que pretende ser un espacio para la práctica del duelo y del recuerdo⁹³. El proyecto, diseñado por el arquitecto Peter Eisenman, está formado por 2711 estelas o losas de hormigón situadas a modo

93 Ver al respecto el capítulo de James Young «Germany's Holocaust Memorial Problem –and Mine» (en: YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven & London, Yale University Press, 2000), donde hace referencia a los intensos debates que se dieron durante diez años hasta conseguir un consenso para construir un memorial a los judíos asesinados de Europa. En el capítulo se empeña sobre todo en explicar las diferentes propuestas presentadas a concurso, así como las problemáticas conceptuales que planteaba cada una y la función que él desempeñó en dicho proceso de selección. Según comenta al respecto, llegaron a la conclusión de que “en la constelación de lugares para memoriales de Berlín, había ciertamente espacio para un memorial central como nodo en ese paisaje, uno que inspirara al público a la contemplación del pasado y que incluso animara al público a visitar y aprender cuestiones específicas del pasado en otros muchos museos de alrededor o los situados en todo el país”. YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven & London, Yale University Press, 2000, p. 199. (Traducción propia de la cita).

de cuadrícula en un campo inclinado de 19.000 metros cuadrados. Las estelas, que varían en cuanto a su altura desde los 0.2 m. a los 4.8 m. y sin ningún tipo de simbolismo, están diseñadas para producir una atmósfera incómoda y confusa, y todo el monumento busca representar un sistema supuestamente ordenado que ha perdido contacto con la razón humana. En el punto de información, situado en un subterráneo anexo, se encuentra un listado con los nombres de todas la víctimas judías conocidas del Holocausto.



1. Peter Einsman, *Monumento al Holocausto*, Berlín, 2005.

Francia también se ha tenido que enfrentar a su pasado y la memoria traumática que ha dejado para la nación. Esto se debe principalmente por dos motivos; el primero de ellos estaría en relación al relato histórico de lo ocurrido durante los años de la ocupación alemana y la República de Vichy (entre 1940 y 1944), ya que después de estos años se apostaba por una versión que no reconocía la responsabilidad del gobierno del mariscal Pétain como responsable de la deportación de miles de judíos a la Alemania nazi. No fue hasta décadas después que ciertos documentos e investigaciones, unidos a los posteriores procesos de criminales de guerra pro-nazi acusados de genocidio y persecución contra los judíos, revelaron la función real que había desempeñado la república de Vichy, desencadenando una necesidad de memoria y la reactivación de su pasado.

Para conmemorar a las judíos franceses deportados, Serge Klarsfeld construye un memorial en Israel donde recoge el nombre, la fecha y el lugar de nacimiento de unas 80.000 víctimas del exterminio nazi, construyendo un bosque donde se planta un árbol por cada víctima. Todorov menciona este memorial en *Los abusos de la memoria*⁹⁴, y

94 TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*

comenta al respecto: “los verdugos nazis quisieron aniquilar a sus víctimas sin dejar rastro; el memorial recupera, con una sencillez consternadora, los nombres propios, las fechas de nacimiento y las de partida hacia los campos de exterminio. Así restablece a los desaparecidos en su dignidad humana. La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate contra la nada”⁹⁵.

El segundo motivo por el que han surgido debates sobre la memoria y la historia reciente en Francia ha sido la aparición en la esfera pública de los discursos sobre la guerra de Argelia (1955-1957), y su repercusión en la conciencia colectiva del país. Uno de sus detonantes fue la publicación del libro de memorias escrito por el general Paul Aussaresses⁹⁶, en el que explicaba las prácticas de tortura sistemática, las ejecuciones colectivas y los métodos llevados a cabo para hacer que cientos de personas desaparecieran, provocando tal conmoción en la sociedad francesa que, de alguna forma, la forzaba a reflexionar y revisar tales acontecimientos históricos.

Por otro lado, algunos países de América Latina también han visto un importante incremento en los discursos sobre la memoria, sobre todos aquellos que han sido víctimas de dictaduras militares y de violaciones de los derechos humanos. En el caso de países como Argentina o Chile, esta preocupación coincide con la época de transición a la democracia y la instauración de leyes de amnistía que pretenden asegurar dicho proceso y una reconciliación nacional. Para la mayoría de las víctimas, estas leyes imponen el silencio y el olvido, de ahí que aparezcan los testimonios y recuerdos de aquellos que sufrieron las detenciones, las desapariciones, los encarcelamientos sin juicio o los arrestos arbitrarios, mostrando en general un deseo por discutir, esclarecer y elaborar la memoria del pasado dictatorial.

Posteriormente, en Argentina se constituyen las *Comisiones de la Verdad*, destinadas a investigar, registrar y sacar a la luz pública las violaciones de los derechos humanos, con las cuales se contribuía a la construcción de la memoria colectiva del país, a establecer la verdad y a hacer justicia. En este proceso de dar a conocer las graves violaciones de los derechos humanos juegan un papel substancial las investigaciones periodísticas y especialmente el tratamiento del discurso en la literatura, el teatro, el cine, la música y las artes plásticas, así como su presentación en el espacio urbano mediante la construcción de monumentos y memoriales.

En Argentina, después de las protestas de las madres y las abuelas de la Plaza de Mayo en Buenos Aires (despreciadas e incluso apodadas

95 Ver: TODOROV, Tzvetan, *Ibidem*, pp. 26 - 27.

96 AUSSARESSES, General Paul, *The Battle of the Casbah: Terrorism and Counter-Terrorism in Algeria, 1955-1957*, (La batalla de el Casbah: terrorismo y contra-terrorismo en Algeria, 1955-1957), New York, Enigma Books, 2010 [2002].

como “las locas”) que mostraban el terror producido por el Estado Argentino sobre sus propios ciudadanos, y después también de una serie de confesiones de militares sobre su participación en secuestros, torturas y asesinatos, se comienza a construir en 2001 el *Parque de la Memoria* en Buenos Aires, fruto de esta larga lucha política sobre el destino de los cerca de 30.000 desaparecidos y asesinados durante la dictadura militar entre los años setenta y principio de los ochenta. Como escribe Huyssen al respecto, “ni el conflicto legal en torno a cómo y a quién procesar, ni el conflicto político y cultural sobre cómo conmemorar han disminuido. Incluso se ha intensificado en los últimos años. Aunque ha habido muchos eventos a lo largo de los años como representaciones y demostraciones públicas conmemorando a los desaparecidos, las historias orales, los testimonios y la película aclamada internacionalmente *La Historia Oficial*, el proyecto del parque financiado por la ciudad de Buenos Aires, es uno de los primeros y mejores ejemplos en el que se le da una forma permanente a la memoria pública del terror en un emplazamiento urbano en Argentina”⁹⁷.



2. Estudio Baudizzone-Lestard-Varas y los arquitectos asociados Claudio Ferrari y Daniel Becker, *Parque de la memoria de Buenos Aires, Argentina, 2007*.

El autor también comenta la influencia en este proceso de los debates que se dieron en Alemania a partir de los ochenta sobre cómo, cuándo y dónde recordar el Holocausto, aunque evidentemente, su importancia no reside en el hecho de comparar los acontecimientos del Holocausto como tales con los de la dictadura militar en Argentina. En sus propias palabras, “la relación con el discurso del Holocausto no es de ninguna manera comparar la dictadura militar con la Alemania Nazi. Es más bien la inscripción productiva de ciertos tropos e imágenes, evaluaciones éticas y políticas. Aquí, al igual que en otros casos, el discurso sobre el Holocausto funciona como un prisma internacional que ayuda a centrar los discursos locales sobre los desaparecidos en sus aspectos tanto legales como conmemorativos”⁹⁸.

En España no son menos importantes los discursos sobre la memoria y sobre sus traumas históricos, especialmente aquellos relacionados con los acontecimientos durante la Guerra Civil Española y la Transición a la

97 HUYSEN, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, op. cit., p. 98. (Traducción propia de la cita).

98 *Ibidem*, p. 98. (Traducción propia de la cita).

democracia. La principal cuestión que está a la orden del día es el debate sobre los actos de genocidio y los crímenes contra la humanidad que supuestamente se cometieron desde el bando franquista.

Desde el ámbito jurídico, diversas personalidades se han involucrado en la revisión del pasado y en esclarecer los mecanismos de actuación y represión llevados a cabo por el bando franquista durante la guerra civil y la dictadura. Entre ellos se podrían citar nombres como Baltasar Garzón (magistrado de la Audiencia Nacional), Carlos Jiménez Villarejo (fundador de la asociación Justicia Democrática) o Raúl Zaffaroni (penalista y magistrado de la Corte suprema de Argentina), quienes, junto a asociaciones de víctimas del franquismo, han recuperado ciertos documentos que evidencian las acciones represivas y la violencia acometida desde el bando franquista.

Con la llegada de la democracia se fueron propagando una serie de decretos y leyes específicas para tratar de compensar las penalidades y sufrimientos de aquellos que padecieron las consecuencias de la guerra en el bando republicano o la prisión en la época franquista. Fueron de gran importancia los *Pactos de la Moncloa*, acuerdos firmados durante la Transición Española el 25 de octubre de 1977 entre el Gobierno de España de la legislatura constituyente, presidido por Adolfo Suárez, los principales partidos políticos con representación parlamentaria en el Congreso de los Diputados, con el apoyo de las asociaciones empresariales y el sindicato Comisiones Obreras con el objetivo de procurar la estabilización del proceso de transición al sistema democrático. Acuerdos destacados fueron la modificación de las restricciones de la libertad de prensa, la aprobación de los derechos de reunión, de asociación política y la libertad de expresión mediante la propaganda, la despenalización del adulterio y el amancebamiento, etcétera. Estos suponían un progreso en cuanto a la compensación de las penalidades y sufrimientos que habían sufrido desde en el bando republicano.

Pero no fue hasta el 28 de octubre de 2007, proclamado Año de la Memoria, cuando el Congreso de los Diputados aprobó la *Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura*, comúnmente conocida como “Ley para la Memoria Histórica”. Dicha ley incluye el reconocimiento de todas las víctimas de la Guerra Civil, las víctimas de la dictadura, la apertura de fosas comunes en las que aún yacen los restos de represaliados por los sublevados (tarea hasta entonces realizada desde entidades privadas como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, el Foro por la Memoria, etcétera), comunidades autónomas a la espera de subvenciones estatales o la retirada de los símbolos franquistas de las vías públicas. Es meritorio subrayar que, dada esta situación, todas las víctimas, tanto las del bando republicano como las del franquista, pueden reclamar su memoria. Pero, pese a todo lo que supuestamente se ha conseguido, este proceso le ha

costado su carrera como Juez a Baltasar Garzón y aún quedan unas 1750 fosas comunes por exhumar de las más de 2.000 que se han identificado y localizado en todo el territorio español⁹⁹. Cabría preguntarse hasta cuando y hasta qué punto seguirá siendo un tema tabú en España.

En este proceso de clarificación de los hechos acontecidos en tales periodos han sido esenciales las declaraciones de los testigos, que sorprendentemente han servido para elaborar discursos institucionales, para revertirlos en memoria colectiva, a pesar de la inestabilidad natural de los recuerdos individuales. En este sentido, se ha hecho más evidente la memoria hegemónica¹⁰⁰ y se han estudiado desde muchos ámbitos las formas de transmisión e imposición de una *memoria histórica* desde el poder, desde grupos dominantes (que muchas veces usan los organismos estatales y supra-estatales como la Iglesia), tanto a través de la educación como en conmemoraciones, lugares de memoria, símbolos, museos, etcétera.

Un ejemplo de monumento a la memoria del régimen franquista, construido como mausoleo por el propio dictador Francisco Franco, es el Valle de los Caídos, cuya finalidad inicial era “perpetuar la memoria de los caídos de nuestra gloriosa Cruzada” (según el decreto fundacional de 1 de abril de 1940). Pero la controversia sobre su resignificación se extendió durante muchos años. Posteriormente, fue presentado como lugar de reconciliación, centrándose más en el plano religioso y espiritual, algo que corroboró el papa Juan XXIII en 1960, al declarar la iglesia de Santa Cruz como Basílica Menor. Fue el 16 de octubre de 2007 cuando la Comisión Constitucional del Congreso aprobó el proyecto de Ley de Memoria Histórica, que incluía un artículo referente al Valle de los Caídos y que aprobaba una nueva regulación para despolitizar el Valle, convirtiéndolo exclusivamente en lugar de culto religioso. Así, el objetivo de dicho monumento será la honra de la memoria de todos los caídos en la Guerra Civil y en la posterior represión política. Además, queda totalmente prohibido en el recinto realizar actos de naturaleza política ni exaltadores de la Guerra Civil, de sus protagonistas o del franquismo.

Como mantiene María Ruido, Maurice Halbwachs define la *memoria histórica* en su obra *La memoria colectiva*¹⁰¹ como “aquella memoria prestada, transmitida institucionalmente a los individuos sobre

99 Estas cifras fueron publicadas por el periódico *El País* el 5 de mayo de 2011, el mismo día que el Ministerio de Justicia publicaba un mapa de las fosas del franquismo.

100 Antonio Gramsci fue conocido por la elaboración del concepto de *hegemonía*, y por su énfasis en el estudio de los aspectos culturales de la sociedad como elemento desde el cual se podía realizar una acción política y como una de las formas de crear y reproducir la hegemonía. Según ese concepto, el poder de las clases dominantes sobre el proletariado y todas las clases sometidas en el modo de producción capitalista, no está dado simplemente por el control de los aparatos represivos del Estado, sino por una “hegemonía” cultural a través del control de las instituciones religiosas, del sistema educativo y de los medios de comunicación.

101 HALBWACHS, Maurice, *op. cit.*

hechos o acciones no experimentados personalmente. Este proceso puede producirse como una imposición (en dictadura, por ejemplo) o como un acuerdo basado en el pacto de representatividad que se supone que legitima a los políticos en un estado democrático. Esta memoria mayoritariamente compartida es a su vez, en muchos casos, una memoria interesada y parcial, que responde a los intereses del grupo dominante¹⁰². Y es esto con lo que parece que hoy se intenta luchar desde una sociedad democrática, contra las injusticias del pasado, en busca de la memoria histórica contrastada, de los derechos de las víctimas y sus familiares, y la construcción de una nueva memoria colectiva que recoja todas las historias, incluidas las que han estado oprimidas durante tantos años. En este transcurso, las manifestaciones de la memoria en el ámbito de la cultura han ayudado en esa reconstrucción de la historia y la memoria, mediante la elaboración de nuestros recuerdos en el cine, el arte y los media, dispositivos ejemplares para difundir, fijar e incluso, a veces, imponer nuevas narrativas históricas¹⁰³.

En nuestra historia más reciente son los atentados terroristas los que están marcando las nuevas etapas traumáticas, aunque parece que más que trauma, lo que siembran en las sociedades es terror, que ya no atañe solamente al ámbito local, sino que traspasa fronteras, culturas y religiones en una esfera global. El atentado contra las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de Septiembre de 2001 parece haber definido un antes y un después en la historia y en la forma de representación de las etapas traumáticas, constituyendo una “democratización” del terror como una de las características del inicio del nuevo milenio: “el terrorismo ahora nos toca a todos –en mayor o menor medida– a través de lo que Mike Davis ha llamado la ‘globalización del miedo’”¹⁰⁴.

Al respecto de los atentados y la consecuente imposición del terror en la sociedad y la cultura, Felix Duque defiende que “después del 11-S, el postmodernismo está herido de muerte. El horror no puede ya obturar la inquietante presencia *ubicua* del terror. Un terror que pareciera ofrecerse en estado puro, como si fuera un terror sagrado. Algo así como un castigo del cielo contra la *hybris* de los ‘cruzados’ de Occidente y sus ‘podridos’ valores”¹⁰⁵. La repentina necesidad de eliminar todo ese terror que el

102 RUIDO, María (ed.), *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*, CGAC, Santiago de Compostela, 2008, p. 312.

103 Ver al respecto: LÓPEZ, Helena, «Exilio, memoria e industrias culturales: esbozo para un debate», *Revista Migraciones y Exilios*, nº 5, 2004, pp. 25 - 36. En el texto propone algunas cuestiones teóricas sobre la función de las industrias culturales en la difusión y tratamiento de la memoria, centrándose concretamente en las actividades de ciertos espacios públicos españoles desde la década de los noventa y la memoria republicana y del exilio después de 1939.

104 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, Stanford, California, Stanford University Press, 2005, p. 19. Citando a: DAVIS, Mike, «The Flames of New York», *New Left Review*, nº 12, noviembre-diciembre 2001. (Traducción propia de la cita).

105 DUQUE, Félix, *Terror tras la postmodernidad*, Madrid, Abada editores, 2004, p. 90.

ataque había creado se acreditaba por los inmediatos y apresurados trabajos de limpieza de escombros durante las 24 horas diarias de las siguientes semanas, y el debate de muchos por la necesidad de erigir nuevas torres, a ser posible más grandes que las anteriores. Aunque no todos coincidían en esa idea, en lo que sí había un interés común era en construir algún memorial permanente por las pérdidas de vidas que traumatizaron a Nueva York. Tras el 11-S se presta más atención a los ya existentes debates sobre cómo conmemorar historias traumáticas, tan comunes en la Cultura de la Memoria que vivimos desde hace unas décadas, con gran presencia en los medios de comunicación, el debate público, las prácticas artísticas y la investigación académica.



3. Memorial temporal realizado en cada aniversario de los atentados terroristas del World Trade Center. *Tribute in light*, Richard Nash Gould, producido por la Sociedad Municipal de las Artes de Nueva York, 2002.

Las miles de personas desaparecidas en los atentados fueron, de alguna forma, reclamadas con objetos y fotografías personales, una actitud que se suele repetir con posterioridad a acontecimientos traumáticos de la historia. Manhattan se convirtió así en un cementerio sin tumbas, lleno de letreros que detallaban la identidad de los desaparecidos, con fotografías y muchos de ellos incluso con flores, las cuales reflejaban que se había perdido la esperanza de encontrarlos con vida. En los años posteriores se han celebrado numerosos actos de conmemoración en los aniversarios, que han ido a la par con las discusiones sobre la forma que debía tomar el monumento a la conmemoración de las víctimas. Ante la falta de este monumento, en cada aniversario se ha construido un memorial efímero llamado *Tribute in light* ("Homenaje en luz"), creado por Richard Nash Gould y producido por la Sociedad Municipal de las Artes de Nueva York. La instalación consiste en dos enormes haces de luz que desaparecen en el firmamento y que simulan las dos torres destruidas. Una señal tan intangible y efímera como la memoria misma, que reactiva cada año el recuerdo de los ciudadanos sobre los acontecimientos y marca la ausencia tanto de las torres como de todas aquellas personas que perdieron la vida en los

atentados.

Lo real y la ficción se confundían en las imágenes que los medios retransmitían una y otra vez del colapso de los aviones sobre las torres, y su imprevisto derrumbamiento que mantuvo en vilo y aturdido a todo un planeta que veía como el centro de poder y el símbolo de la civilización y la riqueza era vulnerable y frágil; la debilidad y la inestabilidad se apoderó de la escena política mundial. El 11-S parecía una simulación más de las catástrofes que estamos acostumbrados a ver en el cine, la televisión y los juegos de ordenador, teniendo en cuenta también la ausencia de la representación de los cuerpos, de materialidad humana, en la retransmisión de la tragedia. Pocos años después, la realidad misma volvía a entrar en la ficción con el atentado madrileño del 11 de mayo del 2005 y los de julio de Londres del mismo año.

Al mismo tiempo, no han sido pocos los artistas que han trabajado en torno a dichos acontecimientos, aunque las direcciones conceptuales que tomaban sus trabajos son de lo más diversas: como conmemoración de las víctimas, como crítica a la globalización, en torno al fanatismo religioso politizado, etcétera. Algunos ejemplos en el tratamiento de los atentados del 11 de septiembre pueden ser Elena de Rivero, Sharon Paz, Kerry Swank, Eric Fischl, Hans-Peter Feldmann, Brian Whelan o Mounir Fatmi, entre otros muchos.



4. Operarios encapuchados retirando la estatua de Franco de la plaza del Ayuntamiento de Valencia el 9 de septiembre de 1983.

La mayoría de los monumentos y memoriales erigidos para recordar estos acontecimientos traumáticos y sus víctimas distan en su forma y su concepto de los que tradicionalmente se construyeron para conmemorar las grandes y heroicas historias oficiales o los triunfos de un país. Ejemplo de estos últimos son los monumentos que conmemoran grandes hazañas nacionales, pero también los que recuerdan los personajes que en algún momento se han considerado heroicos. Entre las distintas formas de memoriales están los elementos más visuales del paisaje urbano o

distintos tipos de monumento (estatuas, cruces o fuentes), e incluso parques conmemorativos enteros, como los que preservan antiguos campos de batalla. El tipo de monumento más común y sencillo son las lápidas o placas conmemorativas, incluyendo las que nombran las calles (tengan o no relación con algún lugar significativo para el personaje o hecho recordado).

Muchos de estos monumentos permanecen fijos en su formas pétreas y su memoria, estable y cosificada, llega a convertirse en mito y en cliché. Otros son derribados en revueltas, marcando las transformaciones sociales y políticas de las naciones. Recuérdese, por ejemplo, el derribo de la estatua de Saddam Hussein en la plaza Fedaous de Bagdad el 9 de abril de 2003, un acontecimiento que ha sido descrito unánimemente por la prensa como el símbolo de la caída de la capital iraquí, de un régimen además obsesionado con sus símbolos. Igualmente, desde la Transición y con la entrada de la democracia en España, se eliminan del espacio público nacional numerosas estatuas y símbolos del régimen Franquista. Tras la aprobación en 2007 de la Ley de Memoria Histórica se han retirado (o modificado) más de 600 vestigios del franquismo que permanecían en edificios o espacios de la Administración estatal.



5. Derrocamiento de la estatua de Saddam Hussein en la Plaza Al Fardus de Bagdad el 9 de abril de 2003.

Como consecuencia de los cambios que se han producido en el terreno de la estética, de la evolución de las artes plásticas a lo largo del siglo XX y de la influencia de los recientes debates sobre la memoria y la historia, en las últimas décadas la práctica de los monumentos se ha visto modificada tanto formal como conceptualmente. Si antes dichas hazañas heroicas eran conmemoradas con construcciones figurativas que retrataban la épica de héroes individuales o las victorias nacionales, lo que ahora importa recordar a través de los monumentos son las víctimas de esos procesos históricos, con la finalidad de sacar a la luz una versión del pasado que busca la colectividad de los damnificados por la historia y los sucesos pretéritos, quizás la “verdad” de los acontecimientos y lo que

ha estado reprimido durante años. En otras palabras, se produce una lucha por los derechos humanos y por la dignidad de las víctimas. Así pues, en vez de hablar de monumentos sería más preciso utilizar el término con el que James E. Young se refiere a ellos: *countermonuments* (contramonumentos)¹⁰⁶, los que define como “negaciones, espacios conmemorativos dolorosamente autoconscientes, concebidos para desafiar las premisas esenciales de su ser”¹⁰⁷.

Si el monumento tradicional de alguna forma impone la memoria a través de su rigidez y permanencia en el espacio, algo más propio de regímenes totalitarios, la tarea de los nuevos monumentos es justamente lo contrario: delegar el ejercicio de memoria en los espectadores donde sus recuerdos, propios o transmitidos, sean los que predominen. “¿De qué otra forma se conmemorarían los regímenes totalitarios a sí mismos aparte de con un arte totalitario como el monumento? En cambio, ¿cómo celebrar mejor la caída de los regímenes totalitarios que celebrando la caída de sus monumentos? Un monumento contra el fascismo, por lo tanto, tendría que ser un monumento contra sí mismo: contra la función didáctica tradicional de los monumentos, contra su tendencia para desplazar el pasado que nos habría contemplado, y finalmente, contra la tendencia autoritaria en los espacios de monumentos que reducen a los visitantes a espectadores pasivos”¹⁰⁸.

De esta forma, el contramonumento establece que ni el monumento en sí ni su significado son eternos. Aunque el autor se refiere inicialmente a monumentos que han sido puestos en marcha en Alemania a partir de los 80 y sobre todo en la década de los 90, las características y patrones que lo definen y lo diferencian del monumento tradicional pueden ser aplicadas a otros muchos monumentos que se han realizado en otros lugares de occidente. Lo particular en los contramonumentos es que, en general, no recurren a representaciones figurativas concretas de los hechos y víctimas que conmemoran, y delegan directamente en el espectador o el visitante la tarea de recordar, haciendo una llamada a sus recuerdos y a su imaginación, algo que lo convierte en sujeto activo del memorial. Este factor hace que la memoria dependa más que nunca del presente y, por lo tanto, de sus circunstancias sociales y políticas, donde

106 Aunque el término aparece en diferente bibliografía como *counter-monument*, *countermonument* y sus versiones en español *antimonumento*, *contra-monumento* o *contramonumento*, nos hemos decantado por la utilización del término según lo nombra James E. Young en su publicación *The Texture of memory: Holocaust memorials and meaning* (New Haven, Yale University Press, 1993), sin guión y sin cursiva. El criterio en el que nos basamos es que en este texto es donde define y analiza la idea de estos nuevos monumentos con más profundidad, el cual ha servido de referencia a otros autores que han utilizado el término. Por lo tanto, en adelante nos referiremos a ellos con su posible traducción en español “contramonumento”, aunque la palabra no está reconocida en el Diccionario de la Real Academia Española.

107 YOUNG, James, *The Texture of memory: Holocaust memorials and meaning*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 27. (Traducción propia de la cita).

108 YOUNG, James, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, op. cit., p. 96. (Traducción propia de la cita).

lo esencial es la responsabilidad histórica cotidiana y la capacidad de reflexión de los ciudadanos frente a las injusticias del pasado.

En la presente Tesis, la idea de contramonumento no será tanto el objeto de estudio, sino más bien un concepto a través del cual vertebrar un tipo de análisis histórico que deviene en soluciones y propuestas plásticas. Bajo dicho concepto, James Young ha identificado una serie de trabajos artísticos conmemorativos, pero no todos ellos quedan fijados en el espacio urbano de forma permanente, como sucedía con el monumento tradicional, sino que también encontramos instalaciones temporales, acciones y performances en el espacio público. Nuestro planteamiento consiste en aplicar esta serie de patrones que definen al contramonumento a trabajos artísticos que no son planteados en primera instancia como “monumentos” ni como “contramonumentos” y, por lo tanto, no son necesariamente expuestos en el espacio público y urbano, sino principalmente en museos y galerías de arte. Podrían así clasificarse una serie de obras y artistas que responden a una tipología generalizada y a estrategias de la memoria comunes. Unas estrategias que pasan por elaborar las obras a partir de la idea de vacío (marcado por la ausencia o pérdida de las víctimas y de sus cuerpos), generar una revisión crítica de la historia que se enfrenta a las versiones oficiales y conformarlas en base al tratamiento de la temporalidad como un factor esencial para establecer relaciones entre acontecimientos pasados y el momento presente, e incluso involucrar al espectador.

En este proceso, el uso de la memoria sirve de argumento para las obras y los relatos artísticos, teniendo en cuenta que los discursos de la memoria mantienen una dependencia directa con las facturas políticas y culturales de la zona o país en el que se desarrollan. Además, las revisiones de los procesos históricos a través de los discursos de la memoria no siempre se producen desde lo colectivo, sino que en muchos casos los artistas trabajan a partir de su propia experiencia y sus propios recuerdos personales. En el caso de autores que no han sido víctimas directas de los acontecimientos históricos que tratan en sus obras, su intención no es representar los eventos que nunca conocieron directamente, sino transmitir sus memorias y experiencias de los sucesos según se han transmitido en los medios y en la cultura. En la lectura de sus obras se percibe no tanto la memoria del acontecimiento en sí, sino más bien la forma en la que ha sido transmitida a las generaciones posteriores. Así, la memoria que se configura en estas obras plásticas se establece como un proceso cambiante que promueve el enlace presente-pasado y delega en el espectador la tarea de recordar. La función principal de estos artistas no se reduce a representar los hechos de la historia tal y como sucedieron, sino a mostrar su reconfiguración en el presente, la forma en la que se han transmitido a lo largo del tiempo y la importancia de recordarlos en el momento actual. Por consiguiente, su terreno no es tanto el del pasado y el de la historia, sino más bien el de la reflexión, el relato y la memoria.

1.1.4. El espacio y las ruinas: evocadores de la memoria

“La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales del pasado”¹⁰⁹.

No podemos entender la memoria fuera del espacio y el tiempo, estabilizadores de los recuerdos y la experiencia. El espacio es el lugar en el que nuestro cuerpo toma un contacto físico con el entorno, donde se desarrollan nuestras vivencias y nuestros sentimientos. A diferencia del tiempo, el espacio posee ese carácter físico que lo hace más estable y duradero en cuanto a la preservación de la memoria. En el apartado anterior hemos desarrollado la idea de espacio como monumento, como arquitectura construida en el presente para preservar los recuerdos, el pasado y la historia, y también para conmemorar a las víctimas de etapas traumáticas. A continuación enfocaremos el concepto de espacio como el territorio donde han tenido lugar los sucesos del pasado, que evidentemente puede presentarse bajo numerosas formas en la actualidad: edificio restaurado, arquitectura que se ha mantenido total o parcialmente a pesar de los estragos del tiempo, lugares marcados por conflictos bélicos, ruinas e incluso los *no-lugares* a los que hace referencia Marc Augé¹¹⁰.

Esta relación de la memoria con el espacio se produce tanto a nivel personal como colectivo. Los marcos espaciales de la memoria colectiva, de los que nos habla Maurice Halbwachs, “consisten en los lugares, las construcciones y los objetos, donde, por vivir en y con ellos, se ha ido depositando la memoria de los grupos, de modo que tal esquina del bar, tal objeto, en fin, evocan el recuerdo de la vida social que fue vivida ahí y su ausencia, pérdida o destrucción impide la reconstrucción de la memoria”¹¹¹. De esta forma, todos los ciudadanos que habiten el mismo espacio compartirán los recuerdos y memorias que surgen de él, construyendo así su memoria colectiva y su identidad personal en relación a los otros. Las imágenes de lo exterior están ligadas con la configuración del yo y forman parte de su imaginario, de tal modo que todos los elementos del paisaje que es ocupado configuran los aspectos de la organización y de la vida en una sociedad. Al mismo tiempo, este paisaje es un reflejo de la historia y de los cambios sociales y políticos que se dan en él. Así lo tiene Marc Augé cuando dice que “la arquitectura

109 HUYSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2011, p. 47.

110 Marc Augé acuñó el concepto “no-lugar” para referirse a los lugares de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como “lugares”, como pueden ser autopistas, habitaciones de hotel, aeropuertos, etcétera.
Ver: AUGÉ, Marc, *Los “no lugares”: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998 [1993].

111 HALBWACHS, Maurice, «Fragmentos de La Memoria Colectiva», (selección y traducción: Miguel Angles Aguilar D.), en: *Revista de Cultura Psicológica*, Año 1, nº 1, México, UNAM - Facultad de psicología, 1991, p. 3.

sigue a la historia como a su sombra, pese a que los lugares de poder se desplazan en función de las evoluciones y las revoluciones internas. La historia es también violencia, y a menudo el espacio de la gran ciudad recibe de lleno los golpes. La ciudad lleva la marca de sus heridas. Esta vulnerabilidad y esta memoria se parecen a las del cuerpo humano y son ellas, sin ninguna duda, las que hacen que la ciudad nos resulte tan próxima, tan conmovedora”¹¹².

Así, el espacio y la arquitectura de una ciudad acaba configurándose como una huella de la historia y permitirá que aquellos lugares donde hayan acontecido sucesos relevantes sean recordados con más ímpetu por los ciudadanos. Se crean marcas territoriales y espacio-temporales que definen la historia de un grupo o nación y que les diferencia de las que otros grupos puedan poseer, que pueden estar relacionados incluso con ideales o costumbres religiosas. Halbwachs comenta al respecto que es posible tomar conciencia de “la separación, que pasa al primer plano de la conciencia religiosa, entre lugares sagrados y lugares profanos, porque hay partes del suelo y regiones del espacio elegidos por el grupo de fieles, y que están ‘prohibidos’ a todos los demás, en que encuentra a la vez cobijo y apoyo en el que basar sus tradiciones. Así, cada sociedad delimita el espacio a su manera, pero de una vez por todas y para siempre siguiendo las mismas líneas, con el objeto de constituir un marco fijo donde encierra y recupera sus recuerdos”¹¹³.

Pierre Nora es considerado pionero en establecer una conexión entre la memoria con lo físico, con las localizaciones tangibles que hoy en día han sido incorporadas y son conocidas como *Lieux de mémoire*¹¹⁴ (lugares de memoria), entendiendo la palabra *lieux*¹¹⁵ “en todas sus acepciones, en lo que se había anclado la memoria colectiva y en una vasta topología de la simbología francesa”¹¹⁶. Él certifica estos lugares como *mises en abîme* (realizados en el abismo), entidades que simbolizan una parte más compleja de nuestra historia. A pesar de que se centra en un enfoque espacial del recuerdo, en sus primeras teorías historiográficas Nora ya explicaba que la memoria va más allá de los aspectos visuales y tangibles, haciéndola por lo tanto más flexible y cambiante. Una noción que adquiere connotaciones y significados más generales, como la denominada por Richard Terdiman como “omnipresencia” de la memoria,

112 AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 122.

113 HALBWACHS, Maurice, *La Memoria Colectiva*, *op. cit.*, p. 160.

114 *Lieux de mémoire* es un concepto histórico propuesto en el libro *Lieux de mémoire*, publicado bajo la dirección de Pierre Nora entre 1984 y 1992. La palabra entra en el diccionario Le Grand Robert de la lengua francesa en 1993 y llegó a ser de uso común. Ver: NORA, Pierre, *Realms of Memory*, New York, Columbia University Press, 1996-1998 [1984-1992].

115 La palabra *lieux*, del francés lugares o sitios, no se entiende sólo como tal en el binomio *lieux de mémoire*, sino que se refiere también a lugares materiales o históricos, ceremonias conmemorativas, emblemas, divisas, etcétera.

116 NORA, Pierre, «La aventura de Les lieux de mémoire», *op. cit.*, p. 18.

según la cual, por ejemplo, en un nivel sensorial, un sonido o un olor podría convertirse en un valor cultural, en cuanto al efecto evocador y conmemorativo que produce.

Pero quizás sean las ruinas las que tienen un mayor efecto en la evocación de los recuerdos y el pasado en el ámbito colectivo, creando una nostalgia por algo que existió y que ya no puede alcanzarse, donde los ciudadanos pueden tomar conciencia del paso del tiempo. Huyssen comenta que “en el cuerpo de la ruina el pasado está presente en sus residuos y, sin embargo, ya no resulta accesible, por eso la ruina es un impulso poderoso de la nostalgia”¹¹⁷. Como se puede apreciar, los espacios y las ruinas nos permiten imaginar el pasado y activan nuestra memoria, pero también ensalzan esa sensación de “estar en el presente” y diferenciar el tiempo pasado y futuro. Marc Augé nombra igualmente la nostalgia y el paso del tiempo como uno de los elementos principales que se activan a la hora de presenciar una ruina, llegando incluso a anteponerlo a la historia pasada: “contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro. En su vertiente pasada, la historia es demasiado rica, demasiado múltiple y demasiado profunda para reducirse al signo de piedra que ha escapado de ella, objeto perdido como los que recuperan los arqueólogos que rebuscan en sus cortes espacio-temporales”¹¹⁸.

A pesar de que en la modernidad las ruinas tenían una presencia e influencia importante en la sociedad, ha sido a partir de los 80 cuando, unido al auge de la Cultura de la Memoria, “una extraña obsesión con las ruinas se ha desarrollado sobre todo en países nortrasatlánticos, como parte de un discurso más extenso sobre la memoria y el trauma, el genocidio y la guerra”¹¹⁹. En este sentido, las ruinas y los espacios arquitectónicos de la ciudad sirven como soporte para las historias del pasado, como una huella física del paso del tiempo y frente a ellas podemos evocar aquello que está ausente y también recuperarlo desde el presente para emprender una lectura crítica de lo que representan. Sin embargo, surge el cuestionamiento sobre la medida en que las ruinas pueden aportarnos autenticidad en relación a lo que fueron o lo que sucedió en ese espacio concreto, pues actualmente están siendo víctimas del espectáculo y de restauraciones decorativas que sitúan la nostalgia en un terreno más museístico y artificial¹²⁰. En el contexto

117 HUYSEN, Andreas, «La nostalgia por las ruinas», en: VV.AA., *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 36.

118 AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, op. cit., p. 45.

119 HUYSEN, Andreas, «La nostalgia por las ruinas», en: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, op. cit., p. 36.

120 En relación a la producción de recuerdos y memorias que pueden resultar artificiales o ficticias, Manuel Cruz afirma que “con lo que nos la tenemos que ver hoy es un la auténtica industria de la nostalgia, que se dedica sistemáticamente a la producción de recuerdos, a la generación de una memoria personal sustitutiva de la real memoria de los individuos”. En: CRUZ, Manuel, «Lugares comunes, malentendidos y otras falacias sobre la memoria», *Exit Express*, nº 35, Abril 2008, p. 20.

de esta “sociedad del espectáculo”¹²¹, los espacios y acontecimientos históricos se presentan a los ciudadanos como su propia memoria, como una memoria que no ha sido experimentada. Así, Guy Debord comenta que “los pseudo acontecimientos que se presentan en la dramatización espectacular no han sido vividos por aquellos a quienes se informa de ellos; y además se pierden en la inflación de su reemplazo precipitado, a cada pulsación de la maquinaria espectacular”. De esta forma, continúa, esta vivencia individual “es incomprendida y olvidada en beneficio de la falsa memoria espectacular de lo no-memorable”¹²².

La transformación de las ruinas y la reutilización de los espacios que nos ha dejado la historia son también un punto de interés para Andreas Huyssen, quien defiende que “el rasgo de la decadencia, erosión y vuelta a la naturaleza, crucial en las ruinas del siglo XVIII y sus encantos románticos, se elimina cuando las ruinas romanas son desinfectadas y empleadas como escenario para una ópera al aire libre (las termas de Caracalla en Roma); cuando las ruinas de un castillo medieval o de mansiones decadentes de siglos posteriores son restauradas para convertirse en sedes de conferencias, hoteles o alquileres temporales (los Paradores españoles y el *Landmark Trust* en el Reino Unido); cuando las ruinas industriales se convierten en centros culturales; o cuando un museo como el Tate Modern se instala en una central eléctrica abandonada en la orilla sur del Támesis”¹²³. Sin embargo, no siempre estos usos y recuperación de los espacios son peyorativos, pues también se han elaborado buenos proyectos de aprovechamiento de las infraestructuras del pasado, como puede ser el caso de la reutilización de edificios industriales del siglo XX en Alemania.

Llevando esta idea de restauración y reutilización al límite, Huyssen también destaca que el asunto no es sólo el hecho de que se restauren los edificios, sino que se construyen directamente a semejanza de una ruina o de lo antiguo, creando nuevos espacios a semejanza de lo viejo y deteriorado, un ejemplo más de la actual obsesión por la memoria, que llega incluso a intentar crear recuerdos donde no los hay. Las ruinas tienen el potencial de activar nuestra imaginación, de evocar la ausencia

En el artículo cita a Arjun Appadurai y su idea de *nostalgia imaginada*, con la que hace alusión al hecho de que las personas puedan evocar recuerdos que han adquirido a través de la industria de la nostalgia y que los han adoptado como propios. Ver: APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, traducida al español como: *La modernidad descentrada*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2001.

121 Guy Debord introduce este término en su libro *La sociedad del espectáculo* (Valencia, Pre-textos, 2002 [1967]), con el que hace referencia a una cultura que se ve totalmente dominada por el consumo y la creación de espectáculos dentro de la llamada cultura de masas, y que se caracteriza por un desinterés por el pasado donde los individuos son sujetos pasivos preocupados por su imagen y por adquirir cada vez más productos.

122 DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2002 [1967], p. 98.

123 HUYSSSEN, Andreas, «La nostalgia por las ruinas», en: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, op. cit., p. 40.

y de despertar nuestros recuerdos en relación un espacio y un tiempo concreto. Al convertir la ruina en algo artificial, sus recuerdos y sus historias corren el riesgo de sufrir el mismo proceso. Por lo tanto, “la era de la ‘ruina auténtica’ se ha acabado. Podemos escribir su genealogía, pero no podemos resucitarla. Vivimos en la época de la preservación, la restauración y el *remake*¹²⁴ auténtico; todos ellos sirven para abolir la idea de la ruina auténtica, una idea que en sí misma, se ha vuelto histórica”¹²⁵.



6. Tate Modern, Londres.

En última estancia, es preciso traer a colación aquellos lugares o arquitecturas que dejan toda su memoria, su experiencia y su carga histórica al imaginario. Es decir, aquellas arquitecturas de las que apenas queda nada y que solamente han dejado unas marcas en el terreno y la ausencia de lo que en un pasado lo ocupó. El poder evocador de los lugares testigos de acontecimientos pasados y sus imaginarios se demuestran en el documental *Shoah* de Claude Lanzmann, que no reproduce el pasado a través de imágenes de archivo, sino a través de las marcas de los restos y testimonios de los testigos y los verdugos en presente.

Quizás el mejor ejemplo de lugar como vacío y ausencia sea el que ocupaba el Muro de Berlín (también conocido como el *Muro de la Vergüenza*), un muro que ha desaparecido casi por completo, dejando solamente algunos restos que han alcanzado la categoría de “lugar de memoria”. De hecho, James Young ha comentado que “cuando los alemanes finalmente desmantelaron la última sección del Muro de Berlín, dejaron tres partes en pie: recordatorios del muro en sí mismo,

124 En relación a estos *remakes* de las ruinas y la reutilización de edificios y otros vestigios del pasado, cabría citar el texto de Giulio Carlo Argan *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977) en el que se analizan las manifestaciones de la estética del *revival* en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro, es decir, cómo se han recuperado elementos, estilos y formas del pasado para revisarlos y recrearlos de una forma nueva.

125 HUYSEN, Andreas, «La nostalgia por las ruinas», en: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, op. cit., p. 56.

monumentos a un monumento desaparecido”¹²⁶.



7. Claude Landzman, *Shoah*, 1985. Simon Srebnik, en el bosque de Chelmo, reconoce el lugar de los hornos en los que se quemaron a los judíos asesinados en camiones de gas.

Después de que el muro cayera en la noche del jueves 9 al viernes 10 de noviembre de 1989, Berlín se despertaba con un espacio vacío más aparte de todos los que ha heredado de su pasado. La ausencia del muro se hacía especialmente patente en el terreno delimitado por la Plaza Postdamer y la Plaza Leipziger, un espacio que quedaba desértico e inservible donde incluso se acumulaba basura. Pocos años después, el muro había desaparecido casi por completo y sus partes habían sido cedidas a museos, subastados y vendidas a turistas en pequeñas porciones. Hoy en día, la *Nordbahnhof* (la estación del norte) es uno de los puntos más relevantes del muro, ya que allí se han creado dos espacios para la conmemoración: el Memorial, donde exponen grandes lonas decoradas de tal forma que simulan la textura del muro y prolongan una porción del muro original, y la capilla para la reconciliación, construida en el mismo lugar donde antes había otra que fue destruida en 1985. Los trozos restantes del muro se pueden encontrar dispersos por toda la ciudad de Berlín y en otras partes del mundo (como por ejemplo en la puerta del *Imperial War Museum* de Londres), e incluso con muchas de sus pintadas restauradas.

En esta era marcada por la Cultura de la Memoria, el interés por los lugares de memoria y las ruinas son un síntoma del privilegio que ha adquirido la memoria, pero también un reflejo de cómo la historia y el trauma se incrustan y dejan huellas en los espacios compartidos por los individuos. Halbwachs mantenía que “el lugar ha recibido la huella del grupo y a la inversa. Entonces, todo lo que hace el grupo puede traducirse en términos espaciales, y el lugar que ocupa no es más que la reunión de todos los términos”¹²⁷.

126 YOUNG, James, *The Texture of memory: Holocaust memorials and meaning*, op. cit., p. VII. (Traducción propia de la cita).

127 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, op. cit., p. 133.



8. Marca de la ausencia del Muro de Berlín, Leipziger Platz.



9. Marca de la ausencia del Muro de Berlín, desde la Puerta de Brandeburgo hasta la Plaza Potsdamer.

Como hemos visto, la preocupación por la memoria se materializa también en la reconstrucción, reutilización y embellecimiento de arquitecturas antiguas, e incluso en la realización de nuevas construcciones que imitan lo antiguo. Estas prácticas contribuyen a componer el imaginario de los ciudadanos sobre acontecimientos históricos y establecen puntos claves en sus identidades y memorias, tanto individuales como colectivas. Su potencialidad reside sobre todo en preservar la historia y, al mismo tiempo, detonar en los ciudadanos un ejercicio de memoria y sus recuerdos. “El espacio es una realidad que dura; nuestras impresiones se expulsan una a otra, nada permanece en nuestra mente, y no comprenderíamos que pudiéramos recuperar el pasado si no lo conservase el medio social que nos rodea. Es en el espacio, en nuestro espacio, donde debemos centrar nuestra atención; en él debemos fijar nuestro pensamiento, para que reaparezca con una u otra categoría de recuerdos”¹²⁸.

La necesidad de los individuos de mantener una relación con el espacio en el que habitan adquiere mayor importancia en relación a la construcción de monumentos y memoriales. Como hemos explicado, tradicionalmente el mejor exponente de lugar de memoria como representación de acontecimientos históricos ha sido el monumento. Así, la modificación de su práctica en las últimas décadas del siglo XX ha involucrado a los ciudadanos en un cambio en la forma de pensar su propia relación con el espacio y con el monumento, y sobretodo, ha revelado su responsabilidad y compromiso personal con la historia y la memoria.

128 *Ibidem*, p. 144.

1.1.5. La identidad y la historia

Hasta este punto del desarrollo del estudio hemos realizado algunas menciones sobre la construcción de la identidad personal y colectiva desde diversos enfoques, como son el histórico o los relacionados con el pasado y con la memoria colectiva de un grupo, país o región. Aun así, parece oportuno dedicarle un apartado al concepto de identidad en tanto a su relación con la historia, pues es un aspecto que juega un papel muy relevante a la hora de realizar una revisión del pasado y está intensamente ligado al concepto de memoria.

La relación memoria-identidad ha sido un tema candente en las sociedades (sobre todo en las occidentales) de las últimas décadas, hecho más que notable, como ya hemos explicado, en relación a la reconstrucción de las memorias colectivas y de las historiografías de aquellas sociedades y grupos que han sido víctimas de represiones políticas, violaciones de los derechos humanos, guerras, etcétera. Éstas han entendido, en palabras de Nora, que “la identidad, como la memoria, es una forma de deber”¹²⁹. Si el reciente auge de la memoria está vinculado a los procesos de democratización y tiene como uno de sus objetivos principales la lucha por los derechos humanos, en esta tarea la memoria se ha convertido en un medio clave para construir identidades y elaborar un proyecto de nación. Ejemplo de ello es el caso de las autonomías en la España que se pactó en la transición y los hechos diferenciales de las llamadas nacionalidades históricas, como son la lengua, el territorio y la tradición. El proceso sirvió para dar contenido a reivindicaciones políticas de diferentes índoles, ya que se utilizó para reclamar los ideales de la República o del socialismo aunque, por el contrario, también se mostró una obsesiva vuelta a las raíces míticas y antagónicas del nacional-socialismo.

Tradicionalmente, la identidad se ha concebido como los elementos y factores que aportan singularidad a la persona y la diferencian de los demás. A pesar de ello, también ha poseído una categoría de grupo y sirve como una forma de reconocimiento dentro de una religión, una etnia, una cultura, una nación, una sociedad, o cualquier otro tipo de colectivo. De esta forma, la identidad no se configura solamente desde el interior y la diferencia de una persona con respecto a los otros, sino también mediante los vínculos que establecemos con los demás, ya sean por diferencia o por similitud. Como escribe Zigmunt Bauman, la respuesta a la pregunta ¿quién soy yo? “no se puede formular a menos que no se haga referencia a los vínculos que conectan al ser con otra gente y se asuma que dichos vínculos permanecen estables y se pueden confiar en ellos con el paso del tiempo”¹³⁰.

129 NORA, Pierre, «Reasons for the current upsurge in memory», publicado en www.eurozine.com. Última consulta 22 julio de 2013. (Traducción propia de la cita).

130 BAUMAN, Zigmunt, *Identidad*, Buenos Aires, Losada, 2007, p. 145.

Las identidades individuales y colectivas se configuran simultáneamente y se interrelacionan en su experiencia mutua para afianzar las particularidades que las definen. Así, “para que la colectividad pueda sacar provecho de la experiencia individual, debe reconocer lo que ésta puede tener en común con otras”¹³¹. Son unas experiencias que se recogen y se reactivan por medio de la memoria para conformar una identidad que no siempre se gesta desde el interior del grupo, sino que también puede verse impuesta por grupos mayores o por gobiernos y regímenes totalitarios.

Las convenciones de memoria e identidad mantienen puntos en común, pero también poseen enfoques sociales que pueden ser entendidos como contradictorios en cuanto a su uso, como el de la opresión y el de la liberación. A esto se refiere Zygmunt Bauman al argumentar que la “identidad es una idea completamente ambigua y una espada de doble filo. Puede ser un grito de guerra de individuos o de comunidades que desean que los primeros las imaginen. [...] Otras veces es el colectivo quien dirige el filo contra un colectivo mayor al que se acusa de devorar o destruirlo, de la innoble y viciosa intención de asfixiar la diferencia de un colectivo menor, para forzarlo o inducirlo a que su propio ‘ser colectivo’ claudique, quede mal, se disuelva”¹³².

La preocupación en torno a la identidad en las últimas décadas ha formado parte de las reflexiones sobre los orígenes y las tradiciones socio-culturales del pasado, al verse amenazadas por varios fenómenos sociales, políticos y culturales como la globalización, la desterritorialización, el avance de las nuevas tecnologías, el auge de la macroeconomía o la proliferación del consumo en las sociedades capitalistas. Estos procesos, que nos afectan a escala global, han extendido la preocupación sobre la identidad, confirmándola como una necesidad humana que se construye a partir de la memoria y que nos hace tomar conciencia de nuestra propia existencia como individuos y como miembros de un grupo. En palabras de Todorov, “la mayoría de los seres humanos experimentan la necesidad de sentir su pertenencia a un grupo: así es como encuentran el medio más inmediato de obtener el reconocimiento de su existencia, indispensable para todos y cada uno”¹³³.

Esta necesidad de pertenencia a un grupo se demuestra con las llamadas *mirror neurons*¹³⁴ (neuronas espejo o especulares), cuyo mensaje más importante, según su descubridor Giacomo Rizzolatti,

131 TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, op. cit., p. 25.

132 BAUMAN, Zygmunt, *Identidad*, Buenos Aires, op. cit., pp. 161-162.

133 TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, op. cit., pp. 89 – 90.

134 Las *mirror neurons* son unas neuronas que el Dr. Giacomo Rizzolatti y su equipo encontraron en la corteza cerebral de los monos. Estas neuronas se activan no sólo cuando el animal estaba ejecutando una determinada acción motora, sino también cuando el animal observaba la misma acción, pero realizada por otro individuo, generalmente de la misma especie.

es que “demuestran que verdaderamente somos seres sociales. La sociedad, la familia y la comunidad son valores realmente innatos. El sistema de espejo hace precisamente eso, te pone en el lugar del otro. La base de nuestro comportamiento social es que exista la capacidad de tener empatía e imaginar lo que el otro está pensando”¹³⁵. Así lo entiende también Maurice Halbwachs en sus amplias reflexiones sobre la memoria colectiva¹³⁶, donde expone que los seres humanos inmersos en una sociedad recurren a la búsqueda de la memoria como una estrategia que les permite reafirmarse en el grupo al igual que su propia identidad individual, e incluso tomar consciencia de su estar en el espacio-tiempo presente y diferenciarlo del pasado. De esta forma, “en las identidades y en las alteridades participan la ‘percepción individual del tiempo’ y su ‘relación con el espacio’ (Marc Augé)”¹³⁷.

La búsqueda de la memoria como estrategia para reafirmar la identidad es igualmente un factor clave en aquellos casos de migraciones masivas o en las constantes experiencias de desplazamiento y reubicación de las que estamos siendo testigo en nuestra era. Esto se debe principalmente a que las personas, ante su nueva situación en contextos y países con una cultura y costumbres diferentes, sienten la necesidad de mantener las suyas propias o al menos reafirmar las diferencias con respecto al nuevo entorno. Sin embargo, esta recurrencia a la memoria como constructora de la identidad también se percibe frente a aquellas ocasiones en las que se quiebra la concepción de Estado-Nación, que produce un cuestionamiento de los relatos oficiales de su memoria histórica nacional y hasta una alteración de sus identidades. Todorov afirma que “la combinación de las dos condiciones –necesidad de una identidad colectiva, destrucción de identidades tradicionales– es responsable en parte, del nuevo culto a la memoria: al constituir un pasado común, podemos beneficiarnos del reconocimiento debido al grupo”¹³⁸.

Es evidente la importante función que presenta la concepción de la identidad durante el proceso en el que se formaliza la narración de la historia y durante los acontecimientos conflictivos que tienen lugar en su transcurso. En estos casos, la memoria individual y las experiencias personales parecen ganar ventaja en la elaboración de un discurso oficial de la historia con respecto a las iniciativas de los propios historiadores o los gobiernos. Se produce entonces que las nociones de memoria e identidad surgen como resultado de una construcción individual y subjetiva que rechaza las imposiciones y las políticas de identidad que antes solían ser aplicadas desde el poder, los grupos dominantes y los gobiernos.

135 BOTO, Angela, «Las neuronas espejo te ponen en el lugar del otro», entrevista con Giacomo Rizzolatti, Neurobiólogo, *El País*, Madrid, 2005/10/19.

136 Ver: HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, op. cit.

137 SILVA, Víctor, «La compleja construcción contemporánea de la identidad: habitar “el entre”», última consulta: 22 julio de 2013. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/compleja.html>.

138 TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, op. cit., p. 91.

Hoy en día, los relatos personales, las experiencias y las memorias de los individuos, sobre todo la de aquellos que han sido víctimas de acontecimientos truculentos de la historia, entran en confrontación con los relatos oficiales para construir la identidad nacional o colectiva. En este sentido, y según comenta Bauman, “muchos de los que se han ocupado de los estudios postcoloniales recalcan que recurrir la identidad debería considerarse un proceso continuo de redefinición de uno mismo y de invención y de reinversión de la propia historia”¹³⁹.

Construimos nuestra identidad a partir de nuestros recuerdos, memorias y experiencias pasadas, pero no podemos olvidar la influencia que la imaginación, nuestros deseos y nuestras expectativas de futuro ejercen en dicha tarea. Si tomamos las declaraciones que Gómez de Liaño realiza al respecto, tomamos consciencia de que la identidad no sólo se gesta desde los eventos pasados, sino también por mediación de las invenciones personales y de la construcción del relato mnemónico. En sus propias palabras, “la memoria no pertenece sólo al mundo de los hechos, sino también al de las invenciones humanas. Así como mediante la historia el grupo conquista el pasado colectivo, asimismo mediante la memoria el individuo conquista su identidad según la configura su pasado individual”¹⁴⁰.

En conclusión, son los propios individuos los responsables de crear y construir su propia identidad, y de mantener un compromiso social e histórico para elaborar la identidad nacional y colectiva, una elaboración en la que es preciso recopilar todas las versiones y revisiones de esas historias. La identidad es, de este modo, algo por lo que hay que luchar y definir a partir de uno mismo. De acuerdo con la definición que nos aporta Zygmunt Bauman, “la ‘identidad’ se nos revela sólo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir; como el blanco de un esfuerzo, ‘un objetivo’, como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas de alternativas y luego luchar por ellas para protegerlas después con una lucha aún más encarnizada...”¹⁴¹.

139 BAUMAN, Zygmunt, *Identidad*, op. cit., p. 20.

140 GÓMEZ de Liaño, Ignacio, *El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, op. cit., p. 38.

141 BAUMAN, Zygmunt, *Identidad*, op. cit., p. 40.

1.2. Enfoque cultural

El campo de investigación de carácter interdisciplinar que se conoce como “Estudios culturales”, término acuñado por Richard Hoggart en 1964¹⁴², explora las formas de creación o producción de significado y de su difusión en las sociedades actuales. Para ello, combina diferentes ámbitos de estudio, como son la comunicación, la economía, la sociología, la teoría social, la teoría literaria, la teoría de los medios de comunicación, el cine, la antropología cultural, la filosofía y el estudio de fenómenos culturales en las diversas sociedades. Sus investigadores se centran generalmente en analizar cómo un determinado fenómeno se refiere a cuestiones de ideología, nacionalidad, etnia, género y clase social. A continuación indagaremos en el auge de la memoria y sus interconexiones e influencias con los Estudios visuales dentro de la cultura, proponiendo un enfoque más centralizado dentro de los Estudios Culturales. De estos últimos nos interesa especialmente su objetivo de comprender la cultura en toda su complejidad y analizar el contexto político y social, que es el lugar donde se manifiesta la cultura y donde se enmarca el surgimiento de los Estudios sobre la Cultura de la Memoria. Partiremos en primer lugar de la crisis en la experiencia de la temporalidad, que según Huyssen, es una de las causas de la actual preocupación por la memoria, para continuar posteriormente con algunas reflexiones en cuanto a la forma en que se registra y se reproduce la memoria en el ámbito social y cultural. Por último, veremos cómo las representaciones de la memoria y de la experiencia del pasado deben ser estudiadas y analizadas en relación a los denominados Estudios visuales, pues éstos manifiestan cómo se ha modificado nuestra relación con las imágenes y con lo visual a escala global.

142 El término “Estudios culturales” fue acuñado por Richard Hoggart en 1964 cuando fundó, ese mismo año, el llamado Centro de Estudios Culturales contemporáneos o CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) en Birmingham.

1.2.1. La percepción de la temporalidad

A continuación tomaremos como punto de partida la tesis de Andreas Huyssen sobre una de las causas de la actual preocupación por la memoria, según la cual identifica una crisis en la creencia de una estructura racional de la temporalidad, que ya había sido señalada a principios del siglo XX en los trabajos de autores como Henri Bergson, Marcel Proust, Sigmund Freud y Walter Benjamin. Para él, esta crisis en la forma en la que el tiempo es percibido y experimentado ha tomado mayor presencia por la influencia de la revolución de la información y los avances tecnológicos, que han contribuido a la creciente compresión del espacio y el tiempo. “Debe haber algo más en juego en nuestra cultura, algo que genere ante todo ese deseo del pasado, algo que nos haga responder tan favorablemente a los mercados de la memoria: me atrevería a sugerir que lo que está en cuestión es una transformación lenta pero tangible de la temporalidad que tiene lugar en nuestras vidas y que se produce, fundamentalmente, a través de la compleja interacción de fenómenos tales como los cambios tecnológicos, los medios de comunicación masiva, los nuevos patrones de consumo y la movilidad global”¹⁴³.

La alteración de la experiencia del tiempo concierne igualmente a la transformación de la noción de historia y a nuestra concepción del pasado, del presente y del futuro. Como afirma Manuel Cruz refiriéndose a las interpretaciones sobre la temporalidad de Huyssen, “asistimos a un proceso de extrema aceleración del tiempo y compresión del espacio (algo verificado por ejemplo en el *tiempo real* de Internet) que es fuente de profunda angustia. Los discursos de la memoria nos ayudarían a combatirla, ampliando las extensiones del espacio y del tiempo”¹⁴⁴.

Por otro lado, el tema de la crisis de la temporalidad se percibe también en los debates sobre *memoria e historia*, aunque de forma subliminal y sin ser tratado de forma específica como tal. Esta idea de Huyssen, que intenta dar explicación, en parte, al actual *boom* de la memoria, está ligada a las causas que explicamos en el apartado *Enfoque historiográfico*, donde se establecían los traumas históricos y los diferentes acontecimientos de la historia (el Holocausto, las dictaduras militares, los procesos de descolonización, etcétera), como el origen desde el que surgen los procesos y las búsquedas de la memoria de las víctimas, así como la necesidad de realizar una revisión crítica del pasado.

No obstante, cuando indagamos en la actual preocupación por la memoria a partir de la transformación de la temporalidad se aprecia que

143 HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, op. cit., p. 29.

144 CRUZ, Manuel, *Las malas pasadas del pasado: identidad, responsabilidad, Historia*, op. cit., p. 125.

dicha preocupación no está siempre ligada a acontecimientos o etapas traumáticas de la historia, sino que también alcanza a otros sectores de la sociedad, a los ciudadanos de la esfera pública, a pesar de que no tengan ninguna relación ni hayan sido víctimas directas de dichos procesos. Esta transformación de la temporalidad influye en las sociedades que forman parte de la llamada globalización, aquellas que están experimentando en su día a día el constante bombardeo de los medios de comunicación y que están bajo el influjo de una cultura mediática y de los nuevos avances tecnológicos, que impactan sobre la percepción y la sensibilidad humanas. En palabras de Huyssen, “tanto la memoria personal como la social se ven afectadas hoy por una nueva estructura de la temporalidad que está surgiendo generada por la vertiginosa marcha del mundo material, por un lado, y por la aceleración de imágenes e información mediática por el otro. En ambos casos, se altera el mecanismo de percepción fisiológica”¹⁴⁵.

En ésta misma idea, Huyssen continúa explicando que, al almacenar cada vez más nuestra memoria en bases de datos y tener la posibilidad de reproducirla simultáneamente en la pantalla, se pierde el sentido de continuidad histórica, es decir, la percepción de una linealidad cronológica del acontecer del tiempo en el que se diferencie perfectamente el antes y el después. Consecuentemente, al estar todos los tiempos y espacios accesibles en el presente, se está suprimiendo la percepción de distancia temporal y espacial según la habíamos concebido tradicionalmente, donde también repercute la inmensa proliferación de imágenes producidas por los medios. “El sistema social contemporáneo ha comenzado, poco a poco, a perder su capacidad de retener todo su propio pasado, su sentido de la historia, y ha iniciado un proceso de transformación de la realidad en imágenes en el que se potencia la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos que desarticulan las continuidades temporales, creando una experiencia de significantes y materiales aislados, desconectados y discontinuos que no pueden unirse en una secuencia temporal coherente”¹⁴⁶.

Esta nueva forma de experimentar la temporalidad se ha relacionado con lo que el intelectual galés Raymond Williams ha denominado *estructuras de sentimiento o estructuras de la experiencia*¹⁴⁷, noción con la que hace referencia a los procesos de investigación sobre lo social y la temporalidad, entendiéndolo por ellas las tensiones formadoras que existen entre la conciencia oficial y la conciencia práctica. Las estructuras de sentimiento definen las experiencias que se producen en un espacio

145 HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, op. cit., p. 153.

146 G. CORTÉS, José Miguel, en: *Lugares de la memoria*, (cat. exp.), Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, p. 15.

147 Raymond Williams utiliza por primera vez el término *structure of feelings* (estructuras de sentimiento) en su texto *The Long Revolution* (London, Chatto and Windus, 1961) y más tarde lo retoma en la publicación *Marxism and Literature* (London and New York, Oxford University Press, 1977).

y en un tiempo específico, tienen su correspondencia con un momento concreto de la historia y comprende valores que serán compartidos por una misma generación, los cuales son generados a partir de formas artísticas singulares. Como él mismo declara, “en la mayoría de las descripciones y los análisis, la cultura y la sociedad son expresadas corrientemente en tiempo pasado. La barrera más sólida que se opone al reconocimiento de la actividad cultural humana es esta conversión inmediata y regular de la experiencia en una serie de productos acabados”¹⁴⁸.

De este modo, se prescinde de los procesos activos en el presente provocando una nueva situación histórica marcada por un presente que disminuye y que altera la estructura de sentimiento de la que habla Raymond Williams. Esta experiencia y sentimiento de estar en el tiempo, de percibir su transcurso y la duración, supone una preocupación constante en las reflexiones filosóficas que aporta San Agustín en sus *Confesiones*¹⁴⁹, donde introduce su concepto de “triple” extendido del presente, en el cual, según Peter Osborne, “coinciden la conciencia del pasado, del presente y del futuro por medio de la memoria, la atención y la esperanza respectivamente”¹⁵⁰. De acuerdo a esta idea, el presente no se concibe como algo fijo y estable, sino que se diferencia por su capacidad cambiante y dinámica, de tal modo que “lo que era presente para la atención se transforma en memoria, según van produciéndose nuevos objetos para la atención, según van surgiendo nuevas expectativas y así sucesivamente”¹⁵¹.

La experiencia y la percepción del tiempo en este sentido también se puede comparar con el enfoque que Bergson propone sobre el concepto de duración o tiempo vivido, entendiéndolo como algo opuesto a la concepción espacial del tiempo que utiliza la ciencia y que se mide por el reloj. Bergson confronta la dinamicidad del tiempo psíquico o la duración con el tiempo de la física, donde el cambio es concebido como una suma de instantes inmóviles. Él entiende el tiempo como conciencia o “duración pura”, como un tiempo que es ajeno a la noción de espacio. En sus propias palabras, “lo que demuestra palpablemente que nuestra concepción ordinaria de la duración tiende a una invasión gradual del espacio en el dominio de la conciencia pura, es que, para arrancar al yo de la facultad de percibir un tiempo homogéneo, basta con separar de él esa capa más superficial de hechos físicos que él emplea como

148 WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997 [1977].

149 Según San Agustín, la actividad del espíritu permite la vivencia del tiempo, ya que no habría futuro ni pasado sin una espera y sin un recuerdo. Es decir, la impresión del tiempo depende de la actividad de un espíritu que espera, atiende y recuerda. La memoria en el espíritu humano radicaría como imágenes-huella y la espera como imágenes-signo. AGUSTÍN, Santo, Obispo de Hipona, *Confesiones*, Madrid, Alianza, 1989 [397-398 d. C.].

150 OSBORNE, Peter, «Recepción distraída: tiempo, arte y tecnología», en: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, op. cit., p. 246.

151 *Ibidem*, p. 246.

reguladores”¹⁵².

A principios de los 80, el filósofo Hermann Lübbe corrobora el argumento de que la extensión del presente se está reduciendo enormemente, sobre todo teniendo en cuenta la forma en la que se percibe el tiempo en los medios tecnológicos y, más tarde, en Internet. Causa de ello es también la creciente velocidad con la que se producen las innovaciones técnicas, científicas y culturales, así como la cantidad ingente de objetos de consumo con corta fecha de vida, que contribuirá a que devengan rápidamente obsoletos. En respuesta a esta crisis de la experiencia de la temporalidad aparece una necesidad de memoria que parece compensar la rapidez del tiempo y la compresión del espacio. La memoria se presenta como el dispositivo idóneo mediante el cual tomar consciencia de nuestras experiencias pasadas, estabilizar nuestra sensación de estar en el presente y construir nuestra propia identidad. “Los discursos de la memoria son absolutamente esenciales para imaginar el futuro y recuperar una sólida base temporal y espacial de la vida y la imaginación en una sociedad del consumo y de los medios de comunicación, que deja sin contenido progresivamente a la temporalidad y repliega el espacio”¹⁵³.

Henri Bergson ya se aventuraba en el diagnóstico de esta crisis de la experiencia y la consecuente necesidad de encontrar soportes estables sobre los que implantar nuestra existencia cuando comentaba que “ante el espectáculo de la movilidad universal, algunos de nosotros se sentirán presas del vértigo. Están acostumbrados a la tierra firme; no pueden adaptarse al balanceo y al cabeceo. Necesitan puntos ‘fijos’ a los que amarrar el pensamiento y la existencia”¹⁵⁴.

Estos puntos fijos a los que se refiere podrían ser hoy los discursos sobre la memoria, materializados y representados en varias formas como los monumentos, los archivos, la moda retro, las autobiografías, la novela histórica, las obras de arte, etcétera. La crisis en la temporalidad se refleja en el día a día de los ciudadanos, pero también, y de forma especial, en la producción artística, facilitado en cierta medida por la proliferación en las últimas décadas de las obras videográficas, cuya materia base es el tiempo en el que se reproduce. En esta tarea se ha empeñado el cine desde sus inicios, constituyéndose como espejo y reflejo de las ficciones, antes literarias, y ahora al alcance de las masas. Respecto a este discurso escribe Gilles Deleuze su libro *La imagen-tiempo*¹⁵⁵, en el cual el tiempo deja de ser el número o la medida del movimiento, es decir,

152 BERGSON, Henri, *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza, 1977, p. 15.

153 HUYSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad op. cit.*, p. 19.

154 BERGSON, Henri, *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze, op. cit.*, p. 27.

155 DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós, 1987 [1985].

una representación indirecta. El movimiento pasa a ser la consecuencia de una presentación directa del tiempo producido a través de la rápida exposición de multitud de fotogramas con una imagen fija, de ahí que dicho movimiento no sea al final otra cosa que una mera ilusión. Mary Ann Doane compara la fotografía y el cine y explica que “la diferencia cardinal [del cine] respecto a la fotografía se hallaba en su capacidad para inscribir la duración, el proceso temporal. No obstante, se trataba de una duración fundamentada en la división, en la serialización secuencial de fotos fijas que al ser proyectadas, producían la ilusión del movimiento y la captura del tiempo”¹⁵⁶.

Pero en realidad, la alteración de la forma natural en la que el ser humano experimenta el tiempo puede tener su origen en el siglo XIX cuando se produce la revolución industrial y la de los transportes, que comienzan a promover una nueva concepción y experiencia del espacio-tiempo. Sin embargo, generalmente se entiende que son los avances tecnológicos los que dinamitan una transformación más profunda y extensa de la temporalidad. En consecuencia, la aceleración del tiempo y la velocidad, tan estudiada por Paul Virilio¹⁵⁷, han ido tomando cada vez más fuerza, llegando a tal extremo que amenaza nuestra experiencia del tiempo y elimina las distancias temporales que supone desplazarnos en el espacio. Ahora, todo está dominado por la rapidez, lo instantáneo y una falsa apariencia de cercanía. En palabras de Virilio, “hoy en día, hemos puesto en la práctica los tres atributos de lo divino: la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez; la visión total y el poder total”¹⁵⁸.

La relevancia de esta transformación de la temporalidad se ha corroborado en la filosofía europea de todo el siglo XX, pues en ella la noción del tiempo ha sido un tema constante, aunque tratado desde diferentes enfoques. Entre los autores principales cabría citar a Henri Bergson, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Paul Ricœur o Gilles Deleuze, entre otros muchos. Según Peter Osborne, ellos se opusieron “a la reificación o proceso de hipóstasis del ‘ser’ en la metafísica tradicional por medio de una serie de meditaciones sobre el tiempo”. Como continúa explicando el autor, la preocupación se centraba sobre todo en la forma en la que un individuo percibía el tiempo, la duración, el flujo de la conciencia y la temporalización. En sus propias palabras: “esta vuelta del tiempo, considerado como el asunto filosófico por excelencia estaba en gran parte fundamentada en las reflexiones sobre los rasgos distintivos y las implicaciones del tiempo ‘subjetivo’; y de manera particular, la duración de Bergson, el flujo de conciencia absoluto

156 DOANE, Mary Ann, «El instante y el archivo», VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, op. cit., p. 61.

157 Paul Virilio teoriza en toda su obra sobre un elemento constitutivo de nuestra época, la velocidad, pero en su publicación *Estética de la desaparición* (Barcelona, Anagrama, 1988 [1980]) se concentra concretamente en cuestiones que tienen que ver con la velocidad y las diferentes formas de desaparición que experimenta el hombre actual.

158 VIRILIO, Paul, *El cibermundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 19.

de Husserl, y la 'temporalización' existencial de Heidegger"¹⁵⁹.

Dada la falta de una experiencia racional de la temporalidad, el sujeto comienza a desestabilizarse y a sentir una inseguridad frente a los ritmos naturales que había percibido como ser humano, tanto biológica como psíquicamente. De esta manera, "en la dialéctica de la atención y la distracción, el sujeto se encuentra disperso tanto temporal como espacialmente, desperdigado en sus relaciones con los diferentes objetos ofrecidos a su percepción por las diversas arquitecturas y tecnologías del tiempo"¹⁶⁰.

El individuo se sitúa en un terreno desestabilizado tanto temporal como espacialmente. Recurre a la memoria para asentar sus experiencias en el transcurso del tiempo, que cada vez parece ser más rápido y cuya máxima expresión toma forma en los tele-tiempos y los tele-espacios, que producen una gran compresión espacio-temporal. Como decía Virilio, "la velocidad cambia la visión del mundo. En el siglo XIX, con la fotografía y el cine, la visión del mundo se convierte en 'objetiva'. [...] Se puede decir que hoy en día llega a ser 'teleobjetiva'. Es decir, que la televisión y los multimedia destruyen los planos aproximados en el tiempo y en el espacio como una foto con teleobjetivo destruye el horizonte"¹⁶¹.

Así pues, la temporalidad y la concepción de la duración del tiempo tienen relación directa con un condicionante espacial. El tiempo y el espacio son interdependientes e inseparables, y son además los estabilizadores (o desestabilizadores) de la memoria, de los recuerdos y de la experiencia. En sus reflexiones sobre el tiempo, la duración y la conciencia del individuo, Bergson defiende que "lo que demuestra palpablemente que nuestra concepción ordinaria de la duración tiende a una invasión gradual del espacio en el dominio de la conciencia pura, es que, para arrancar al yo la facultad de percibir un tiempo homogéneo, basta con separar de él esa capa más superficial de hechos físicos que él emplea como reguladores"¹⁶².

Las nociones del espacio y el tiempo, así como la forma en la que los percibimos, son substanciales al analizar el funcionamiento de memoria y el uso que hacemos de ella. El espacio es el intermediario en el que nuestro cuerpo toma relación con el entorno, donde se desarrollan nuestras vivencias y nuestros sentimientos, y acaba funcionando como un soporte para las huellas del pasado. La temporalidad nos permite situar dichas experiencias en el transcurso del tiempo y respecto a una duración determinada. En este contexto, la memoria será algo fluido y en

159 OSBORNE, Peter, «Recepción distraída: tiempo, arte y tecnología», en: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, op. cit., p. 244.

160 *Ibidem*, p. 245.

161 VIRILIO, Paul, *El cibermundo, la política de lo peor*, op. cit., p. 23.

162 BERGSON, Henri, *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. op. cit., p. 15.

constante transformación. Manuel Cruz sostiene que “los objetos de la memoria están hechos de tiempo, hasta tal punto que se podría llegar a formular, como límite conceptual, que el objeto puro de la memoria pura no es otro que el tiempo”¹⁶³.

Como veremos más adelante, esta influencia entre el espacio, el tiempo y la memoria es un factor clave no sólo en la práctica de los monumentos y memoriales en el espacio público (cada vez más transformables y transitorios), sino también en las obras que los artistas contemporáneos realizan para tratar temas sobre la memoria, donde la experiencia de la temporalidad adquiere una gran presencia.

163 CRUZ, Manuel, *Cómo hacer cosas con los recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*, Madrid, Katz, 2007, p. 20.

1.2.2. Registro y reproducción de la memoria

Anteriormente nos hemos referido a la influencia que la transformación o crisis en la temporalidad ejerce sobre la memoria, tanto a la colectiva como a la individual o personal de aquellos ciudadanos de la esfera pública que no tienen necesariamente una relación directa con etapas traumáticas de la historia, pero que sí están influenciados por la cultura mediática y por los nuevos avances tecnológicos que impactan sobre la percepción y la sensibilidad humanas. Esto resulta en una necesidad social de recurrir a la memoria, de recuperar el pasado para sentar las bases espacio-temporales y tomar consciencia de nuestra situación en el presente. La cuestión en este punto sería plantearse a qué tipo de memoria recurre el individuo para construir y dar sentido al presente y a su identidad, y las formas o dispositivos en los que esta memoria se materializa y se representa. El estudio que el sociólogo e investigador en antropología social Paul Connerton hace en su libro *How Societies Remember*¹⁶⁴ (1989), donde parte de la memoria colectiva en la línea de Maurice Halbwachs, explica que el cuerpo puede ser visto también como un contenedor o portador de memoria, y diferencia dos tipos de practica social: *inscripción e incorporación*.

Aunque Connerton parte del estudio de la memoria colectiva, parece necesario relacionar este aspecto con la memoria individual, que es su base esencial, aunque siempre se pueda analizar desde una posición más social o colectiva. Así pues, la *inscripción* haría referencia a todas las actividades y registros que ayudan a reservar y recuperar la información: fotografía, escritura, grabaciones en vídeo, etcétera. Y es la *incorporación* la que implica habilidades de actuación que son transmitidas por medio de la actividad física, como una palabra hablada o dar la mano.

Aunque se podría sugerir que la memoria transmitida mediante gestos y hábitos sociales, generalmente efectuada de manera inconsciente, es más auténtica que la memoria indirecta por vía de la inscripción, es ésta última la que más contribuye cuando recurrimos a la memoria para re-construir nuestras experiencias pasadas y nuestra identidad, en un intento además de dar sentido al presente.

La memoria como tal es la que nos permite el re-conocimiento sin el cual los poderes de cognición en sí mismos permanecerían transitorios y sin estructura, lo que la convierte en nuestras facultades vitales más importantes. Pero a pesar de que el individuo realice *inscripciones* de la

164 Esta única obra de Connerton contribuye a los estudios críticos y culturales sobre la memoria colectiva, para incluir los gestos corporales, los usos en la vestimenta, las costumbres, la representación musical y otras prácticas sociales donde reside la memoria dentro de la praxis y conciencia corpórea humana. Este estudio, al concentrarse en las prácticas corporales, proporciona una explicación a la forma en que la memoria ha sido transmitida en y como tradiciones.

CONNERTON, Paul, *How societies remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

memoria, ésta nunca va a ser un dispositivo de registro veraz al cien por cien, pues hasta en el caso de las mejores mentes, la memoria supone un mecanismo poco fiable en cuanto a la influencia de factores propios del presente y a la amenaza que sobre la memoria ejerce el olvido, a veces también necesario.

Llevar al límite el olvido es lo que se conoce como amnesia, un trastorno del funcionamiento de la memoria por el cual el individuo es incapaz de conservar o recuperar información almacenada con anterioridad. La fuerza que el olvido, e incluso la amnesia, puede ejercer sobre la vida cotidiana y la identidad de una persona son visibles en la película *Memento* (también conocida como *Amnesia*)¹⁶⁵, del director londinense Christopher Nolan y que fue estrenada en el año 2000. Leonard, el personaje principal, padece de amnesia y, a pesar de ser incapaz de almacenar nuevos recuerdos, posee memoria sensorial y recuerda cómo realizar las acciones cotidianas. Para combatir al olvido y poder “recordar” los sucesos de su vida recurre a *inscripciones* y crea un sistema particular usando fotografías instantáneas para tener un registro de la gente con la que se relaciona, los lugares en los que se hospeda y otros elementos que son básicos para el desarrollo de su vida. Pero sus inscripciones no son sólo las fotografías que toma con su cámara polaroid (que las suplementa con notas escritas en su reverso o en su parte inferior), sino que también escribe en un cuaderno y se tatúa en su propia piel pistas (a veces demasiado ambiguas) para poder encontrar al asesino de su esposa. El único objetivo de Leonard es vengarse del hombre que violó y asesinó a su mujer y que le provocó su enfermedad, Por otro lado, su existencia también está marcada por el sentimiento de culpa que le produjo no haber creído a Sammy, otro personaje que sufrió su mismo problema.



10. Christopher Nolan, *Memento*, 2000. Protagonista leyendo sus tatuajes frente al espejo.

¹⁶⁵ *Memento*, Christopher Nolan, 2003.

Christopher Nolan también es director de la película *Inception* (Origen), de 2010, donde aparece una tentativa, a propósito del repliegue del espacio y el tiempo del que hablabamos anteriormente, por relacionarlos en la ficción de la percepción de los sueños, aparentemente en busca de verosimilitud.



11. Christopher Nolan, *Memento*, 2000. Fotografía con inscripción para reconocer a la persona representado y tatuaje en la mano del protagonista.

Así pues, en este *thriller* se manifiesta tanto cuán necesaria es la memoria para la vida del individuo como la forma en la que se desarrolla el olvido, en este caso tratado en los extremos de la amnesia, patología que también fue llevada a la gran pantalla en el clásico de Hitchcock *Recuerda*, de 1945. En ella, cuyo título original en inglés era *Spellbound*, el protagonista, Edwards, presenta síntomas evidentes de amnesia y un gran complejo de culpabilidad; cree que es culpable de un asesinato, pero no consigue recordar ni las circunstancias que rodearon al crimen ni el lugar donde se cometió. La película supone una aproximación de Alfred Hitchcock al mundo del psicoanálisis freudiano y demuestra la importancia de la memoria para un desarrollo óptimo de la vida del individuo.



12. Alfred Hitchcock, *Spellbound*, ("Recuerda"), 1945.

En *Memento*, Leonard no puede confiar en su memoria involuntaria y por ello necesita recurrir a las imágenes y la escritura que realiza intencionadamente para dicho propósito. Esto nos lleva a la memoria *voluntaria* e *involuntaria* de las que nos hablaba Marcel Proust en los siete volúmenes de su obra *À la recherche du temps perdu*¹⁶⁶ ("En busca del tiempo perdido") 1908-1922, para muchos una de las obras más destacadas e influyentes de la literatura del siglo XX. Proust entendía la memoria como una forma de conocimiento y como representante de la

¹⁶⁶ PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, (1871-1922), Madrid, Alianza, 1978.

imaginación. Trataba la memoria como algo que tenía una base organizada más emocional que intelectualmente, como un importante componente de los sentimientos internos de una persona. Para él, la memoria involuntaria es mucho más significativa, natural y auténtica, pues de ella surge un tipo de llamada no solicitada que se produce por el encuentro con agentes externos de cualquier tipo, como pueden ser una fotografía, un olor, un lugar, una persona, un sabor, etcétera. El mejor ejemplo de ello es el famoso fragmento en el que el autor revive literalmente un episodio de su infancia mientras toma una magdalena mojada en el té. El casual encuentro con el gusto de esa pequeña magdalena llama un tipo de sensaciones y emociones que está más allá del alcance de la memoria voluntaria e intelectual. En estas líneas, quizás las más conocidas de Proust, el autor pone en evidencia el tratamiento que hace de la memoria involuntaria a lo largo de toda su obra: “Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa) cuando iba a darle los buenos días a su cuarto. Ver la magdalena no me había recordado nada, antes de que la probara; quizá porque, como había visto muchas, sin comerlas, en las pastelerías, su imagen se había separado de aquellos días de Combray para alzarse a otros más recientes”¹⁶⁷.

Por otro lado, Proust caracteriza la memoria voluntaria, recordar lo que uno quiere recordar o un llamamiento organizado de una memoria automática, en términos de la producción de las imágenes que porta el aspecto exterior de las cosas, de los eventos o de las experiencias. Entonces, el recuerdo voluntario, limitado por la conciencia, no será más que aquel recuerdo en el que las informaciones que nos proporciona sobre el pasado apenas conserva aspectos de este último. El hecho de que la memoria esté influenciada por la inteligencia, la percepción y el lenguaje significa que va a ser una memoria que se transformará en sintonía con el transcurso del tiempo y la experiencia en el presente, llegando a distorsionar aquello que realmente se vivió en el pasado.

Sin embargo, en el terreno de lo colectivo, para Maurice Halbwachs la diferencia entre los recuerdos que evocamos a voluntad y los involuntarios, “aquellos sobre los cuales pareciera que no tenemos control”¹⁶⁸, reside en el grado de complejidad al evocarlos. De esta forma, según explica él mismo, “los recuerdos evocables a voluntad se encuentran siempre a nuestro alcance, dado que se encuentran en los grados a los que podemos entrar sin dificultades, los pensamientos colectivos con los que permanecemos en un estrecho contacto, de tal modo que todos sus elementos, todos los vínculos entre estos elementos y los pasajes entre

167 PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*. Volumen I. *Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 1996 [1913-1927], p. 64.

168 HALBWACHS, Maurice, «Fragmentos de La Memoria Colectiva», *op. cit.*, p. 5.

los unos y los otros nos son familiares”¹⁶⁹. Sin embargo, entiende que los recuerdos involuntarios son menos y de más difícil acceso, pues los grupos que nos los ofrecen están más distanciados y tomamos contacto con ellos de una forma más intermitente: “de los segundos, los que no podemos recordar voluntariamente, diremos que no son de los demás sino nuestros, porque sólo nosotros hemos podido reconocerlos. Por extraño y paradójico que pueda parecer, los recuerdos que más nos cuesta evocar son aquellos que sólo nos conciernen a nosotros, los que constituyen nuestro bien más exclusivo, como si no pudieran escapar a los demás más que a condición de escaparnos también a nosotros mismos”¹⁷⁰.

En cuanto a la memoria, tanto voluntaria como involuntaria, es preciso hacer algunas especificaciones con respecto a su relación con el olvido, que a la vez puede ser ejercido tanto de forma voluntaria como involuntaria. En primer lugar, hay que dejar claro que, como nos recuerda Todorov, “la memoria no se opone en absoluto al olvido”¹⁷¹ y que la memoria necesariamente es una interacción del recuerdo y el olvido. *El olvido está lleno de memoria*, como bien afirma el título del libro de Mario Benedetti¹⁷², aunque, por otro lado, el exceso de memoria puede resultar angustiante e insoportable. La patología conocida como “hipertimesia” o “la memoria perfecta” dota a la persona de una extraordinaria capacidad para recordar eventos específicos del pasado, tanto general como personal. Memorizar o recordar todas las experiencias y la información de la que hemos sido testigo anteriormente puede convertirse en algo espantoso que nos abrumaría y no nos dejaría vivir, como le sucedía a Ireneo Funes, el protagonista en la historia que Borges inventó: *Funes el memorioso*¹⁷³. El joven de 19 años tenía la capacidad de recordar todo su pasado con preciso detalle, por muy lejano en el tiempo que estuviera, y cada percepción del exterior adquiría una característica inolvidable y única. De ahí que el protagonista dijera: “Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras”¹⁷⁴.

En los procesos de memoria es necesario e imprescindible salvaguardar ciertos recuerdos o experiencias y dejar que otros caigan en el olvido. En aquellos casos relativos a episodios traumáticos, ya sean de carácter personal o colectivo, el olvido es esencial para cumplir

169 *Ibidem*.

170 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, op. cit., p. 49.

171 TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, op. cit., p. 22.

172 Bajo la noción que concibe el olvido como una de las formas de la memoria, Benedetti propone en este libro una reflexión sobre las voluntades de olvidar, emprendiendo un recorrido por los recovecos de la memoria a través de variaciones poéticas sobre temas constantes en su producción, como son el recuerdo, el porvenir, la realidad presente, el amor o el miedo.

BENEDETTI, Mario, *El olvido está lleno de memoria*, Madrid, Visor, 1997 [1995].

173 BORGES, Jorge Luís, «Funes el memorioso», en: *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944.

174 *Ibidem*, p. 131.

el duelo y ayudar a superar esas etapas truculentas, de tal modo que el individuo pueda disfrutar de una vida digna al margen de las malas experiencias vividas. Esto no significa que esas etapas deban ser eliminadas por completo de nuestra memoria y nuestra conciencia, sino que deben disponerse en su justa medida para que la persona pueda vivir óptimamente. Todorov apunta, en relación al olvido y al duelo, que cada cual tiene derecho a decidir qué etapas o acontecimientos del pasado olvida o retiene en su memoria, “lo cual no quiere decir que el individuo pueda llegar a ser completamente independiente de su pasado y disponer de éste a su antojo, con toda libertad. Tal cosa no será posible al estar la identidad actual y personal del sujeto construida, entre otras por las imágenes que éste posee del pasado”¹⁷⁵.

El olvido y el duelo son los procesos que permiten al individuo despojarse o superar de los dolorosos impactos emocionales que ha sufrido en su pasado, para que así los recuerdos se integren en su presente y su día a día no se convierta en un constantemente revivir lo pretérito. Sin embargo, el olvido no siempre forma parte de un proceso personal o individual, sino que también puede ser ejercido de una forma más intencionada por parte los Estados y sus políticas en su objetivo de construir la memoria histórica y colectiva de un país. Una cuestión que es especialmente relevante en aquellos países que han sido testigos de dictaduras, genocidios, guerras o represiones políticas.

El olvido puede ser utilizado como una estrategia política con la cual silenciar, oprimir o vetar la recuperación de ciertos eventos en tiempos venideros. Pero también es común percibir un intento por parte de las víctimas de acontecimientos traumáticos por no recordar aquello que pueda abrir las heridas del pasado, imponiendo así el silencio sobre la memoria. Igual que sucede con el olvido, el silencio puede constituirse tanto desde el plano personal como colectivo. Uno de los procesos históricos más atroces, si no el que más, en los que se ha ejercido el olvido es la represión de los judíos por los nazis, donde el objetivo no era sólo terminar con ellos, sino además hacer desaparecer todo rastro que pudiera dar fe de su existencia, reduciendo sus objetos personales y sus cuerpos a polvo, a ceniza que se esparce y que se lleva el viento. Por ello decía Primo Levi que “toda historia del ‘Reich milenario’ puede ser releída como una guerra contra la memoria”¹⁷⁶.

Marc Augé ha defendido igualmente que, aunque el olvido puede amenazar a la memoria, también es esencial para llevar una vida digna. Así lo afirma cuando escribe: “el olvido es necesario para la sociedad y para el individuo. Hay que saber olvidar para saborear el gusto del presente, y del instante y de la espera, pero la propia memoria necesita también el olvido: hay que olvidar el pasado reciente para recobrar el pasado

175 TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, op. cit., p. 40.

176 LEVI, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnick, 1989 [1986], p. 28.

remoto”¹⁷⁷. En esta misma línea, Paul Ricoeur también ve necesario el olvido para que el individuo y la sociedad puedan tener una vida óptima. Así lo testifican sus propias palabras: “el olvido cumple también una función liberadora, que nos aligera de la carga de pasado. Yo creo que el trabajo de memoria no es posible si no se asume la pérdida y si no se ha completado el duelo por la recuperación integral de la pérdida”¹⁷⁸.

Entendiendo la importancia que el olvido tiene en la tarea de la memoria por construir y dar sentido a nuestro presente, hoy en día nos enfrentamos a una situación diferente marcada por el auge de la memoria y su lucha contra el olvido. De hecho, Huyssen mantiene que esta obsesión por la memoria va a la par con un amplio miedo al olvido. “La obsesión contemporánea por la memoria en los debates públicos choca contra un intenso pánico público al olvido; cabría preguntarse qué viene primero. ¿Es el miedo al olvido el que dispara el deseo de recordar, o será a la inversa? ¿Acaso en esta cultura saturada por los medios, el exceso de memoria crea tal sobrecarga que el mismo sistema de memoria corre un constante peligro de implosión, lo que a su vez dispara el temor al olvido?”¹⁷⁹.

Aunque Huyssen no responde directamente a dichas preguntas, sí afirma que esas preocupaciones y ese miedo al olvido se contrarresta “por medio de estrategias de supervivencia basadas en una ‘memorialización’ consistente en erigir recordatorios públicos y privados”¹⁸⁰.

Nos preocupamos por el pasado, por nuestro pasado y por los archivos, documentos y memoriales en los que está registrado porque no queremos olvidarlo. Si lo olvidáramos, nuestro presente perdería su sentido y nuestra identidad no tendría unas bases sólidas sobre las cuales construirse. De este modo lo entiende Marc Augé, para quien la memoria y el olvido vendrían a tener la misma relación que se establece entre la vida y la muerte: la memoria vendría a ser la experiencia de la vida que evidencia nuestra propia existencia, mientras que el olvido sería concebido como el vacío, como lo que desaparece e incluso como la muerte. Según él mismo escribe, “llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo. La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte”¹⁸¹.

El efecto producido por las interconexiones entre la memoria y el

177 AUGÉ, Marc, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 9.

178 RICOEUR, Paul, «El olvido en el horizonte de la prescripción», en: VV.AA. *¿Por qué recordar?*, op. cit., p. 75.

179 HUYSSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, op. cit., p. 23.

180 *Ibidem*, p. 24.

181 AUGÉ, Marc, *Las formas del olvido*, op. cit., p. 19.

olvido que han marcado este actual auge de la memoria de las últimas décadas pasa por un aumento en los registros que los ciudadanos hacen de ella, tanto desde el terreno individual o personal como desde el colectivo. Nuestra cultura está caracterizada por lo que Mieke Bal denomina “actos de memoria”, que no son meras representaciones del pasado en el presente, sino más bien una interpretación de la influencia de ese pasado en el momento actual, es decir, un acto con el cual activamos y damos sentido a experiencias y acontecimientos pretéritos, teniendo en cuenta la forma que éstos toman en el presente. Como el autor declarada, “el recuerdo cultural no es simplemente algo que tu posees por casualidad sino algo que tu desempeñas, incluso si, en muchos casos, tales actos no son consciente ni obstinadamente ideados”¹⁸².

Los actos de memoria de los que nos habla Mieke Bal estarían en relación con el término *memory-work*¹⁸³ (ejercicio de memoria) que utiliza Susannah Randstone, el cual define como un proceso de compromiso con el pasado que tiene tanto una dimensión ética como histórica. En esta recuperación, reinterpretación y representación del pasado, el arte ha desempeñado un papel destacado, e incluso parece haberse convertido en uno de los soportes ideales donde se confirma la importancia actual de la memoria tanto para la vida como para la cultura contemporánea. Estos actos y ejercicios de memoria se consuman y se materializan en objetos e imágenes de todo tipo, incluso en aquellas mentales de la memoria y los recuerdos. De esta manera, el arte proporciona un lugar propicio con multitud de herramientas y estrategias que facilitan que la memoria sea comunicada, representada y compartida.

182 BAL, Mieke, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer (ed.), *Acts of memory: cultural recall in the present*, Hanover, Dartmouth College, University Press of New England, 1999 [1998], p. VII. (Traducción propia de la cita).

183 El término *memory-work* es usado y definido por Susannah Radstone en su introducción al texto: *Memory and Methodology*, Oxford and New York, Berg, 2000, pp. 11 - 13.

1.2.3. Estudios visuales y globalización

El proceso de globalización y los avances tecnológicos han supuesto un cambio radical en la producción y recepción de imágenes, inundando nuestra vida cotidiana hasta tal punto que lo visual se ha convertido en un factor clave para el conocimiento y su transmisión, así como para el entendimiento del mundo en el que vivimos. En este contexto, surgen a finales de los setenta los denominados “Estudios visuales”, donde el campo visual comienza a ser explorado con una rigurosidad y una concepción global única en la historia de la autorreflexión humana. En este apartado nos planteamos realizar un análisis de los campos y conceptos enmarcados dentro de estos Estudios visuales que nos ayudarán a sentar las bases conceptuales y contextuales del tratamiento de la memoria en la práctica artística contemporánea, objeto de estudio en la presente Tesis. La relación de los Estudios visuales con el arte contemporáneo, así como la importancia y usos de las fotografías e imágenes de todo tipo en el contexto social, histórico y global, son los puntos de los que nos servimos para entender el actual auge de la memoria y su relación con las imágenes y el imaginario social en este mundo globalizado.

En las últimas décadas se ha extendido el uso del término Cultura visual (*Visual culture*) desde el ámbito anglosajón, concretamente a partir del texto que publica W. J. T. Mitchell con el título *Picture Theory*¹⁸⁴, de las primeras antologías y de las respuestas de reconocidos teóricos y críticos de arte sobre el tema en publicaciones de la revista *October*. Por otro lado, ha sido en la revista *Estudios visuales* donde se han proporcionado los primeros textos traducidos al español sobre dichos estudios.

Aunque en ocasiones se utilizan los términos *Cultura visual* y *Estudios visuales* casi como sinónimos, como sucede especialmente en el ámbito anglosajón, Simón Marchán Fiz ha comentado que el primero no se considera realmente una disciplina, sino como “la que aporta los materiales para los segundo, las antologías suelen inclinarse por la primera expresión”¹⁸⁵.

El surgimiento de la disciplina de los *Estudios visuales* se puede situar en las décadas de los setenta y ochenta, como consecuencia de la aparición de la cultura popular dentro de las sociedades de masas que se estaban conformando. Su finalidad se centraba principalmente en encontrar explicaciones a la multitud de manifestaciones visuales que, al no responder a sus patrones preestablecidos, no se podía analizar desde los estudios de la Historia del Arte ni desde el contexto de la alta cultura. Como sostiene W. J. T. Mitchell, “la Cultura visual es el campo de estudio

184 MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

185 MARCHÁN Fiz, Simón, «Las artes ante la Cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 79.

que se niega a dar por sentada la visión, que insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo. No trata sólo de conectar el concepto aún por estudiar de 'lo visual' con una noción sólo ligeramente más reflexiva de la cultura –es decir, la Cultura visual como la rama de los Estudios culturales que se ocupa de lo 'espectacular'–¹⁸⁶.

Los Estudios visuales se caracterizan por su interdisciplinariedad, es decir, por constituir un híbrido que supone, dentro del ámbito académico, un punto de encuentro y mestizaje entre campos de estudios como la Historia del arte, la literatura, la filosofía, la historia social, los estudios sobre cine, la cultura de masas, la sociología o la antropología. De este modo, el carácter interdisciplinar de los Estudios visuales no pasa tanto por el hecho de analizar ciertos temas dentro de otras disciplinas, sino más bien de configurar un nuevo campo de estudio que no se encuentra inmerso en las otras disciplinas, pero que sin embargo sí hace referencia a ellas. Esta tarea se ha visto influenciada notablemente por la aparición de los nuevos medios digitales que han complementado, a veces casi suplantado, aquellos tradicionales, promovido sobre todo por la expansión de lo visual y de las imágenes que encuentran su soporte idóneo en los dispositivos digitales. Según Mirzoeff, esta confrontación entre los medios digitales y los tradicionales nos permite entender los Estudios visuales como una "táctica", gracias a la cual se puede estudiar la forma en la que una visión globalizada ha dominado nuestro día a día. En sus propias palabras, "la Cultura visual es una táctica, no una disciplina académica. Es una estructura fluida e interpretativa, centrada en el entendimiento de las respuestas de los medios visuales de los individuos y los grupos. Su definición viene de las preguntas que plantea y de los temas que pretende extraer. [...] pretende llegar más allá de los confines tradicionales de la universidad para interactuar con la vida cotidiana de las personas"¹⁸⁷.

La expansión de las imágenes y de lo visual ha tenido tal alcance que en ella se han percibido intereses y factores de todo tipo. En este sentido, José Luis Brea propone que, ante la falta de hechos de visualidad puros, lo que realmente existen son "actos de ver"¹⁸⁸. Si entendemos que la forma en la que se perciben y se visualizan las imágenes es parte del resultado de una construcción cultural, estos *actos de ver* surgirían de "la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase,

186 MITCHELL, W. J. T., «No existen medios visuales», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, op. cit., p. 24.

187 MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to visual culture*, London; New York, Routledge, 1999, p. 5. (Traducción propia de la cita).

188 BREA, José Luis, «Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 8.

diferencia cultural, grupo de creencias o afinidades, etcétera”¹⁸⁹.

Esto conlleva que la Cultura visual no se centre tanto en los factores sintácticos y semánticos de las imágenes visuales o en las relaciones entre sus significantes y sus significados, sino más bien en explicar las formas en las que se pueden utilizar tanto dentro como fuera de las instituciones, es decir, la funcionalidad de las imágenes entendida como una construcción cultural que aportaría respuestas y explicaciones a los discursos que puedan surgir en el contexto concreto en el que aparecen, sin dejar de lado las influencias que recibe desde una perspectiva global. En los Estudios visuales se hace patente su relación con el mundo y con la conexión establecida entre el conocimiento y el poder que da forma a ese mundo en general, especialmente a su realidad política. De este modo, como mantiene Susan Buch-Morss, “los Estudios visuales proporcionan la oportunidad de iniciar una transformación del pensamiento a escala general. En realidad, el carácter evasivo de los Estudios visuales concede a este empeño la elasticidad epistemológica necesaria para encarar la actual transformación de las estructuras de conocimiento existentes, cada vez más agotadas institucionalmente en todo el mundo”¹⁹⁰.

El surgimiento de los Estudios visuales y su enfoque centrado en el análisis y entendimiento de las imágenes y lo visual supone en sus inicios un conflicto con la disciplina de la Historia del arte, ya que se sospechaba que podría tener la intención de suplantarla o incluso de poner en duda su legitimidad en cuando al estudio de las imágenes en sí mismas, es decir, a la Historia del arte entendida como una disciplina consolidada desde tiempos históricos, con discursos y criterios estables. Tal fue la cuestión que ciertas universidades de Gran Bretaña, menos comprometidas con los grandes centros institucionales del arte, pusieron más interés en los Estudios visuales dejando en un segundo plano a la Historia del arte. Sin embargo, otros defienden que los Estudios visuales mantienen una estrecha relación con la Historia del arte, pero que, sin embargo, conserva su propia autonomía y no pretende reemplazarla, aunque sí transformarla. Así lo afirma Mitchell cuando dice que “la Cultura visual transforma la Historia del arte en una historia o teoría de las imágenes. Pero no sólo se limita al estudio de las imágenes o de los media sino que se extiende a las prácticas del ver y mostrar”¹⁹¹.

De este modo, la Cultura visual produce un campo de estudio más amplio que extiende el campo de la Historia del arte para estudiar todo tipo de imágenes y de prácticas visuales, un entendimiento de la Historia

189 BREA, José Luis, «Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, op. cit., p. 9.

190 BUCH-MORSS, Susan, «Estudios visuales e imaginación global», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, op. cit., p. 145.

191 MITCHELL, W. J. T., «Mostrando el ver: una crítica de la Cultura visual», *Estudios visuales* 1, Noviembre 2003, p. 26.

del arte que podría estar más relacionada con la concepción y práctica que planteaba sobre ella Aby Warburg a principios del siglo XX. Este nuevo entendimiento de la Historia del arte se produce principalmente en la década de los setenta, cuando dicha disciplina comienza a desligarse de las asociaciones que tradicionalmente había mantenido con ese arte culto que estaba promovido por expertos, coleccionistas privados y las ideologías e intereses de la clase burguesa, pasando así a comprometerse con problemas sociales, ideológicos y políticos de más calado. “Atrás quedaba una Historia del arte entendida como un registro de obras maestras de elevado carácter estético, con el canon de la excelencia ‘occidental’, y atrás quedaba también una consideración de la obra como mero ‘reflejo’ del contexto”¹⁹².

Los Estudios visuales suponen, de este modo, un ámbito de estudio prolífero que define el momento actual, caracterizado por el proceso de globalización y el incremento de las imágenes en otros ámbitos de estudio, así como en la política, la cultura y la sociedad. De esta manera lo defiende José Luís Brea cuando apunta que “podríamos reconocernos en la lúcida sugerencia de Norman Bryson según la cual los *Estudios visuales* no vendrían sino a constituir el modo autorreflexivo característico del *régimen escópico* que concierne y se define en nuestro tiempo, en la sincronía de nuestra actualidad resultaría imprescindible enmarcar esa actualidad como la temporalidad *intempestiva*, en el horizonte multisíncrono del conflicto de las formaciones culturales característico del proceso de la globalización”¹⁹³.

Los Estudios visuales y la Cultura visual desempeñan un papel fundamental en el gran impacto que la globalización ha tenido sobre las sociedades y los individuos, un proceso que nos ha hecho reflexionar sobre la relación entre la globalización, nuestra condición frente y dentro del mundo y las formas en las que lo pensamos y lo entendemos. Al mismo tiempo, los avances tecnológicos y la proliferación de las imágenes han transformado las formas de producir y difundir el conocimiento dentro de las sociedades, donde la comunicación parece ser el objetivo primordial. En dicho momento de cambio, los Estudios visuales posibilitan que la transmisión de conocimiento pueda producirse de una forma más justa y equitativa, sobrepasando los intereses que imponen los poderes occidentales y pretendiendo conformar un ámbito global en el que impere lo democrático y lo público. Esta idea está en consonancia con la teoría del antropólogo americano Arjun Appadurai sobre la globalización, el cual defiende que, según ha manifestado Keith Moxey, lo que realmente define el proceso de globalización estaría relacionado

192 GUASCH, Anna Maria, «Doce reglas para una Nueva Academia: la ‘Nueva Historia del Arte’ y los Estudios audiovisuales», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, op. cit., p. 73.

193 BREA, José Luis, «Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, op. cit., p. 13.

con los medios culturales con los que los individuos hacen frente a los cambios económicos que se están produciendo. En palabras de Keith Moxey, "las grandes transformaciones económicas de nuestra época no constituyen la característica más importante del proceso de globalización, sino los medios culturales con los que los seres humanos las afrontan. Appadurai considera como cruciales la creatividad cultural, y el papel de la imaginación en concreto. Subrayando la importancia de la imaginación como una herramienta indispensable con la que se puede hacer frente a los complejos cambios económicos, sociales y culturales, Appadurai ofrece una manera de entender la función de la estética que se sitúa al otro lado del derrumbe de las grandes narrativas universalizantes"¹⁹⁴.

La imaginación y la visualidad son así factores esenciales en la construcción de realidades de los sujetos contemporáneos. Una visualidad que desde los Estudios visuales se entiende como un ejercicio continuo que contribuye a dar forma a la subjetividad de los individuos y a versiones e interpretaciones diversas sobre temas concretos. Es la imagen la que se ha convertido en el agente poseedor de la *función epistemológica*¹⁹⁵ de nuestro tiempo, produciéndose de este modo lo que Mitchell denominó como "giro de la imagen"¹⁹⁶, un predominio de lo visual que "supondría el fin del dominio del 'giro lingüístico' (lingüística, semiótica, retórica y distintos modelos de textualidad) asociado con el estructuralismo y el postestructuralismo en los años setenta y ochenta"¹⁹⁷. Según entiende Guasch, el resultado es que la interpretación de diferentes fenómenos se produce ahora a partir de los modelos de recepción y de visualidad.

La relación con los imaginarios y los modos de ver forman parte de un proceso de socialización mediante el cual se construyen las comunidades y las identidades específicas. Es decir, las diferentes formas en las que las imágenes se dan en el mundo hace que sean percibidas por comunidades específicas como suyas, como señas de identidad, en las cuales los individuos se reconocen y se reflejan así mismos, pero también reconocen al otro, a su diferente. Son, por lo tanto, un agente clave en el proceso mediante el cual se configura la identidad dentro de una sociedad. Una construcción de un imaginario que en las sociedades contemporáneas pasa también por el terreno de la memoria, por el filtro de nuestra experiencia del pasado y de lo que aún permanece de él. En

194 MOXEY, Keith, «Estética de la Cultura visual en el momento de la globalización», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, op. cit., p. 34.

Ver al respecto: A. Appadurai, «Disjuncture and Difference in the Global cultural Economy», en: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, op. cit., pp. 27-43.

195 Ver a este respecto: JAMESON, Fredric, «El posmodernismo y lo visual», *Colección Eutopías*, 152, Valencia, Episteme, 1995.

196 Ver: MITCHELL, W. J. T., «What do Pictures Really Want?», *October* 77, verano, 1996, pp. 71-82.

197 GUASCH, Anna Maria, «Doce reglas para una Nueva Academia: la 'Nueva Historia del Arte' y los Estudios audiovisuales», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, op. cit., p. 64.

un mundo saturado por las imágenes, éstas son el medio ideal a partir del cual se rememoran y representan acontecimientos pretéritos, ya sean personales o colectivos, y se revisan acontecimientos históricos. La capacidad de las imágenes de funcionar como índice, su estatus de representación fiel de la realidad (a pesar de ser cada vez más cuestionadas por el advenimiento de la fotografía digital y los *softwares* de edición de imágenes), las hace el medio ideal a partir del cual poder representar el pasado.

Con el término índice (o, como otros autores se refieren al mismo, *index* o *indexicalidad*) haremos referencia a un concepto principalmente lingüístico o semiótico, según lo entendía el filósofo, lógico y científico estadounidense Charles Sanders Peirce, para caracterizar un modo de significación en base al registro de la cualidad física de los elementos en la realidad. Peirce distingue tres tipos de signos: el símbolo, el icono y el índice, donde el primero establece una relación con el objeto que puede ser abstracta, es decir, creando un código propio que no se corresponde con las propiedades físicas del objeto; el icono reemplaza la imagen real por otra preestablecida y crea sensaciones análogas en la mente; es entonces el índice el que constituye su significado mediante una relación física con sus referentes¹⁹⁸. Peirce relaciona las fotografías con el índice, principalmente por mantener esa relación física con su referente, es decir, una marca o huella que funciona como representación “real” de un objeto o un hecho. Para él, las fotografías, “sobre todo las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en cierto modo son exactamente iguales a los objetos que representan. Sin embargo, este parecido se debe a las circunstancias en que las fotografías fueron producidas, unas circunstancias que determinan físicamente su correspondencia punto por punto con la naturaleza. En este sentido pertenecen, por tanto, a la segunda tipología de signos [los índices], aquellos que responden a una conexión física”¹⁹⁹.

En el terreno de la historia del arte, el término *indexicalidad* o índice ha sido de gran importancia sobre todo a partir de los ensayos de Rosalind Kraus *Notes on the index I* y *Notes on the index II*²⁰⁰, un término que le servía a la autora para analizar una serie de prácticas artísticas y arquitectónicas que se dieron desde los setenta. En ellas se mantiene una relación directa con el carácter de índice inmerso en la fotografía, el índice entendido como una huella o una impronta de la presencia física

198 Ver: PEIRCE, Charles Sanders, *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 145.

199 PEIRCE, Charles Sanders, «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», *Philosophical writings of Pierce*, Nueva York, Dover Publications, 1995, p. 106, citado en: KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza forma, 1996 [1985], p. 230.

200 La primera publicación de los textos son: KRAUSS Rosalind, «Notes on the Index: Seventies Art in America», *October*, Vol. 3, (Spring, 1977), pp. 68 - 81; y «Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2», *October*, Vol. 4, (Autumn, 1977), pp. 58 - 67. Se puede encontrar una versión en español en el libro: KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, op. cit.

de su referente, como un registro de lo auténtico, de lo que realmente ha existido. En sus propias palabras, “lo que se graba sobre la emulsión fotográfica y posteriormente sobre la copia en papel es el orden del mundo natural. Esta cualidad de transferencia o huella confiere a la fotografía su carácter documental, su innegable veracidad”²⁰¹.

Esta cualidad de índice de las fotografías y su utilización como registro de una realidad, como documento del pasado, se percibe igualmente en el uso que hacen de ellas multitud de artistas contemporáneos. Éstos son totalmente conscientes de que las imágenes del pasado no sólo sirven para registrar y preservarlo, sino que también actúan como configuradores de imaginarios y de constructos identitarios a través de los cuales se transmite un conocimiento específico, muchas veces influenciado por las versiones hegemónicas y totalitarias de gobiernos o estados.

Si analizamos este proceso de visualización partiendo del enfoque de la Cultura visual, es preciso señalar lo que Nicholas Mirzoeff denomina un “evento visual”, en sus propias palabras, “una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sostiene ese signo, y el espectador”²⁰², que se produce en el momento de visionado de una imagen. El significante (lo que vemos) y el significado (la lectura que obtenemos de ello) son las partes constituyentes del evento visual, las partes de la imagen a partir de las que se transmite el conocimiento. Se entiende entonces que “ver no es creer, sino interpretar”²⁰³.

Lo característico del evento visual, de nuestro encuentro con la imagen, es la experiencia sensorial que se advierte frente a ella, es decir, la capacidad que la imagen tiene para producir en nosotros, en palabras de David Freedberg, “admiración, asombro, terror o deseo”²⁰⁴. Una experiencia que traslada los diferentes componentes del signo visual a una relación intersubjetiva, cuyo extremo resultaría en lo que Lyotard ha denominando lo sublime. Según Mirzoeff, lo sublime sería “una experiencia placentera en la representación de aquello que en realidad sería doloroso o terrorífico, y que se situaría entre el límite humano y el poder de la naturaleza”²⁰⁵. Lo sublime, por lo tanto, muestra una preferencia de lo ético sobre lo estético, lo cual lleva a Lyotard a presentarlo como un término clave dentro de los discursos del posmodernismo y cuyo objetivo sería mostrar aquello que parece irrepresentable. En sus propias palabras, lo sublime es “una combinación de placer y dolor: placer en la razón que excede toda presentación, dolor en la imaginación o la sensibilidad que

201 *Ibidem*, p. 227.

202 MIRZOEFF, Nicholas, *op. cit.*, p. 13. (Traducción propia de la cita).

203 *Ibidem*. (Traducción propia de la cita).

204 FREEDBERG, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, IL, Chicago University Press, 1989, p. 433. (Traducción propia de la cita).

205 MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to visual culture*, *op. cit.*, p. 16. (Traducción propia de la cita).

prueba lo inadecuado al concepto²⁰⁶.

Por otro lado, la idea de que la imagen puede funcionar como un agente a través del cual se produce una nueva realidad, y no estar destinada exclusivamente a representarla, ya se advertía en el texto de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*²⁰⁷. La imagen que registra los objetos de la realidad se caracteriza por poseer su propia autonomía y destaca como un elemento que permite obtener nuevas interpretaciones y significados. A esto alude Susan Boch-Morss cuando sostiene que “a la imagen visual como *película emanada* de los objetos, se le reconoce su propio *status*, así como su propia presencia material²⁰⁸. La autora continúa explicando que las imágenes en el mundo contemporáneo se incrustan y configuran en el terreno de lo público, desligándose de la realidad a la que representan para funcionar por sí mismas dentro de la cultura: “las imágenes, al no considerarse ya copias de un original de propiedad particular, se mueven en el espacio público como su medio natural, en el que su articulación genera significado. Colectivamente percibidas, colectivamente intercambiadas, son la piedra angular de la cultura²⁰⁹”.

Las imágenes, en este sentido, son parte del dominio social, cultural, histórico y mnemónico, en otras palabras, son “el archivo de la memoria colectiva²¹⁰”. Victor Burgin también ha defendido la importancia de la imagen como un dispositivo que funciona no tanto como representación transparente del mundo, sino más bien como un constructo esencial para el campo de la historia²¹¹. Una premisa que es la base para los artistas contemporáneos que trabajan sobre la historia, sobre la memoria y sobre el pasado, y que también es importante tener en cuenta a la hora de entender y analizar sus propuestas artísticas. Las imágenes en este mundo globalizado son un dispositivo de valores compartidos, son la representación de un objeto que se define por el lugar y el tiempo en el que se circunscribe, pero que sin embargo puede reconfigurarse e interpretarse en otros lugares y otros momentos. De este modo, al situarse en otros tiempos y contextos concretos, transmiten conocimiento y producen nuevos significados que llevan lo singular al terreno de lo universal. Aún así, las imágenes hoy en día están condicionadas por la crisis de la verdad, de la realidad y de la visualización en la vida

206 LYOTARD, Jean-François, *The Postmodern Explained*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1993 [1986], p. 15. (Traducción propia de la cita).

207 BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Discursos interrumpidos*, op. cit.

208 BUCH-MORSS, Susan, «Estudios visuales e imaginación global», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, op. cit., p. 157.

209 *Ibidem*.

210 *Ibidem*, p. 158.

211 Ver el texto: BURGIN, Victor, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley; London, University of California Press, 1996 [1986].

cotidiana (una base sobre la que actúan los estudios de la Cultura visual) que caracteriza lo que Guy Debord denomina como la “sociedad del espectáculo”²¹². La relación que establece lo visual y las imágenes en esta sociedad del espectáculo convierte a la imagen en el principal objeto de consumo. Como escribe Mirchoef recurriendo a las ideas de Debord, “el incremento de una cultura dominada por la imagen se debe al hecho de que ‘el espectáculo es importante hasta tal grado de acumulación que se convierte en una imagen’”²¹³. Así, en la sociedad del espectáculo se nos vende “la imagen más que el objeto”²¹⁴.

Para explicar esta crisis o falta de credibilidad en las imágenes, Mirchoef también alude a la “era del simulacro”²¹⁵ que el filósofo francés Baudrillard anunciaba en 1978, la cual supondría el fin de la sociedad del espectáculo y de la historia de la imagen. Ésta marcaba el inicio de una era que se caracterizaría por estar sumida en la producción ingente de copias de lo original, es decir, en la creación de una nueva realidad a partir de la ausencia de referentes, suplantando a la realidad original y dando lugar a una hiperrealidad. Así, “el simulacro no tiene relación con ningún tipo de realidad, sino que se construye como el simulacro de sí mismo”²¹⁶.

Bajo estas nociones que confirman las interrelaciones entre la sociedad, la cultura y los estudios filosóficos, antropológicos, artísticos e históricos, las imágenes funcionan como un punto de encuentro y de registro de todas ellas a lo largo del tiempo, demostrando que el significado cultural se puede encontrar en muchos factores y representaciones. Así lo entendía el historiador del arte Aby Warburg con su proyecto *Atlas Mnemosyne*, con el que pretende hacer un análisis del Renacimiento a partir de las conexiones que se producen entre la cultura clásica y aquella de los mitos primitivos. Las reflexiones y argumentos resultantes de este proyecto centrado en la genealogía de las imágenes y de la memoria en Occidente ha dejado un legado esencial para el actual entendimiento de las imágenes, la historia, la memoria y la cultura. En los paneles que elabora para la construcción del *Atlas*, las imágenes son de todo tipo y no destacan por sus cualidades estéticas o históricas, sino más bien por representar esos aspectos biológicos del hombre y de su comportamiento como miembro de una sociedad. Sus imágenes demuestran que el significado cultural puede estar en cualquier sitio, una premisa que tiene su reflejo en multitud de artistas contemporáneos preocupados por la revisión de la historia, el pasado y la transmisión de la memoria, tanto

212 Ver a este respecto su texto: DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, op. cit.

213 MIRZOEFF, Nicholas, op. cit, p. 27. (Traducción propia de la cita).

214 *Ibidem*. (Traducción propia de la cita).

215 Ver al respecto: BAUDRILLARD, Jean, «The Precession of Simulacra», en: WALLIS, Brian (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1984; y BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kaidós, 2005 [1978].

216 BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kaidós, 2005 [1978], p. 256.

desde un terreno individual como colectivo.

La producción artística de las últimas décadas, marcada por el discurso posmoderno, está caracterizada por la mezcla de diferentes disciplinas y de medios o soportes, lo cual ha permitido enmarcarla dentro del ámbito de los Estudios visuales. Sin embargo, estos últimos están más definidos por una interdisciplinariedad, y no tanto por una hibridación de disciplinas como ocurre en el arte. Esta ampliación de la noción y práctica del arte tiene también su reflejo en el tratamiento y la inclusión de la vida cotidiana, los problemas sociales y la política dentro del arte contemporáneo. De este modo, podríamos afirmar que, como escribe Jean Bourriaud, “el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella”²¹⁷.

Para los artistas que tratan sobre la memoria y la historia (y especialmente para aquellos que se centran en etapas traumáticas de la historia), el arte y las imágenes son los medios a través de los cuales se puede combatir contra las versiones hegemónicas y totalitarias, unos medios que permiten alcanzar un entendimiento más equitativo y justo de los acontecimientos pasados, sobre todo los que atañen a las experiencias y testimonios de las víctimas. Así, el arte se convierte en el ámbito ideal en el que lo individual y lo subjetivo sirven para tratar cuestiones de otras experiencias colectivas.

El tratamiento de la realidad social y política en el arte contemporáneo no pasa solamente por ser una cuestión conceptual o temática, sino que se refleja igualmente en las estrategias y materiales que los artistas utilizan para configurar sus obras, así como los espacios y los tiempos en los que se exponen. En palabras de Valeria A. Graziano, “el desarrollo de estrategias tan diversas como el uso de objetos e imágenes encontrados, la incorporación de textos y sonidos, el uso del cuerpo del artista y su *performance* como obra de arte, el acento sobre la contingencia temporal y espacial introducida por las instalaciones, el traslado del arte fuera de los lugares diseñados para acogerlo, todas estas prácticas, en definitiva, revelan un ansia por parte de los artistas de encontrar una manera eficaz de reinsertar el arte en la realidad”²¹⁸.

Dadas estas condiciones, no podríamos entender el arte contemporáneo que trata sobre la memoria, y que constituye el núcleo de este estudio, sin incluirlo dentro de los marcos discursivos de los Estudios visuales y la Cultura visual. Sería preciso, por lo tanto, entender los Estudios visuales como una respuesta a las limitaciones que poseen las disciplinas existentes a la hora de analizar y explicar ciertos casos históricos y, sobre todo, nuestro mundo contemporáneo. Se presentan

217 BOURRIAUD, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [1998], p. 17.

218 GRAZIANO, Valeria A., «Intersecciones del arte, la cultura y el poder: arte y teoría en el siemiocapitalismo», en: BREA, José Luis, *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, op. cit., p. 182.

como un nuevo campo de estudio que no se encuentra inmerso en otras disciplinas como la Historia del Arte o los Estudios culturales, pero que sí hace referencia a ellas y posee una estructura centrada en el entendimiento de las respuestas de los medios visuales.

2. PROPUESTA DE MODELO ANALÍTICO PARA LA OBRA DE ARTE COMO CONTRAMONUMENTO

2.1. Introducción a la propuesta de modelo analítico

2.1.1. Del monumento al contramonumento

En la década de los noventa, el especialista en estudios judaicos e ingleses James E. Young acuña el término *countermonuments* (contramonumentos) para referirse a la puesta en escena de los nuevos monumentos, inicialmente en Alemania, que reúnen una serie de patrones y características, tanto formales como conceptuales, que se diferencian de la iconografía del monumento tradicional. Al igual que ha ocurrido con cualquier otra manifestación cultural y artística, durante el último siglo la noción y práctica del monumento ha experimentado un cambio substancial, sobre todo en la zona del Atlántico Norte y Latinoamérica, pues ha sido dependiente directo de las transformaciones en el ámbito político, estético, el de las artes plásticas y de la Cultura visual en general. Para entender la diferencia entre el monumento, especialmente en su forma y concepto durante la historia y hasta la modernidad, y el actual contramonumento al que se refiere Young habría que analizar algunos términos ligados a la conmemoración y a sus cualidades habituales, como son lo figurativo, lo heroico, el papel del espectador y la forma física de los mismos: material o materiales utilizados, su ubicación o el tiempo que permanecen instalados en los enclaves públicos.

Merece la pena señalar también la condición de James Young como judío dedicado a los Estudios Judaicos e Ingleses y especializado en la memoria del Holocausto, es decir, en sus conmemoraciones, en sus memoriales, en las formas que toman los recuerdos de las experiencias de esos acontecimientos y la finalidad con la que se llevan a cabo. Él mismo ha mencionado su perspectiva inevitablemente subjetiva a la hora de analizar ciertos proyectos conmemorativos y contramonumentos, muchos de los cuales ha visitado personalmente, experimentando el ejercicio de memoria que de ellos se desprende. Al traducir los medios plásticos y visuales que constituyen los memoriales en la narrativa propia de los textos literarios, el estudio y las conclusiones que extrae de ellos depende, aún pretendiendo describirlos de la forma más objetivamente posible, de sus propias experiencias y memorias personales. Así lo manifiesta cuando dice: “Poniendo atención a las formas en que he presentado estos monumentos, aviso a los lectores de que éstas dependen de mi descripción prolija, de mi propia memoria selectiva”¹.

Young también reflexionaba sobre la influencia de su condición como judío americano y especialista en la práctica de monumentos sobre el Holocausto cuando fue invitado a formar parte del grupo de expertos que constituían el jurado deliberador para el monumento contra el fascismo en Alemania, emplazado el centro de Berlín. El autor se preguntaba si realmente fue seleccionado por ser judío, es decir, para aportar una voz

1 YOUNG, James, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, Yale University Press, 1993, p. XII. (Traducción propia de la cita).

judía al veredicto final, como representación de la memoria generacional de miles de víctimas de los acontecimientos que se conmemoraban. Lanzaba así las siguientes preguntas: “¿Fui invitado como una autoridad académica sobre memoriales o como un símbolo americano y extranjero?, ¿es mi experiencia lo que quieren, o están buscando una bendición judía sobre cualquiera que sea el diseño que finalmente se elija?”².

Para responder a estas preguntas comenta que Alemania sufre de una afasia judía autoinducida y no puede edificar monumentos sobre el Holocausto sin tener en cuenta la sensibilidad judía actual y el sufrimiento que experimentaron. Así, la pérdida de los judíos y el vacío que dejaron son una parte importante dentro de la cultura alemana que se ha convertido en una herida abierta y que debe percibirse en sus conmemoraciones. Young escribía al respecto: “empecé a entender esta necesidad de un extranjero y un judío en la comisión de investigación. Sin un ojo judío que la protegiera de juicios indignantemente erróneos, cualquier cosa era posible. Ésta podría ser tanto una cuestión práctica como política”³.

De esta forma, para entender las descripciones y la definición que aporta Young sobre su noción de contramonumento, se requiere tener presente su propia identidad, su condición de judío americano y los ideales de su circunstancia religiosa y étnica. En otras palabras, su perspectiva como judío que se enfrenta al análisis de la memoria de la represión más atroz que su religión, su tradición y su cultura han vivido.

En la etimología latina, el monumento (*monumentum*, “recuerdo”) se entiende como un objeto escultórico o una construcción arquitectónica que alberga la memoria de ciertos acontecimientos pasados, y que se dispone sobre un lugar concreto con el que se vincula y mantiene una relación histórica o mitológica. Dotado de cualidades de materialidad y de un carácter duradero y de firmeza, el monumento tradicionalmente ha sido considerado como un signo ideológico que incorpora connotaciones y valores específicos. Su talante monumental, perdurable y su ubicación en las zonas urbanas más significativas justifican que se haya utilizado para la transmisión de las ideologías dominantes, de ahí que se conciba como la obra de arte más asociada al poder. Young afirma que “el monumento permanecería esencialmente inmune al tiempo y al cambio, una reliquia-testigo perpetua sobre una persona, un evento o una época”⁴.

Alois Riegl realiza un estudio sobre los monumentos en su texto *El culto moderno a los monumentos*⁵, donde se propone definir una teoría

2 YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven & London, Yale University Press, 2000, p. 196. (Traducción propia de la cita).

3 *Ibidem*, p. 196. (Traducción propia de la cita).

4 YOUNG, James, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, op. cit., p. 3. (Traducción propia de la cita).

5 RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor Libros, 1987 [1903].

a través de una serie de valores con los que analizar los monumentos históricos como parte del patrimonio cultural de Austria, centrándose en tres ideas generales: la evolución de sus valores monumentales, su valor conmemorativo y los valores de contemporaneidad en relación con el culto a los monumentos. En el libro, Riegl mantiene que, en el sentido más antiguo y primigenio, el monumento puede ser “artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretende inmortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción”⁶.

Tradicionalmente, el monumento se ha construido para destacar, celebrar y mantener vivo los personajes emblemáticos de la historia, sus hazañas heroicas y los triunfos nacionales. Imponían una versión sobre la historia que para ellos ya estaba cerrada y consolidada, y su objetivo era construir una memoria común para todos los ciudadanos con la idea de seguir progresando. No les interesaba conmemorar o hacer recordar eventos traumáticos o derrotas porque sería perjudicial para la imagen del país. El historiador del arte Kirk Savage ha estudiado en profundidad la práctica de los monumentos en Estados Unidos con varias publicaciones⁷, y ha definido las propiedades más destacadas de los monumentos en su país, que se corresponden con las de otros países. El autor argumenta que “los monumentos públicos ayudaban a celebrar y consolidar una narrativa progresiva de la historia nacional. Para hacerlos, los monumentos tenían que infundir un sentido de cierre histórico. Los memoriales a los héroes y eventos no pretendían revivir las viejas luchas y debates sino ponerlas en detención –para mostrar cómo los grandes hombres y sus hazañas habían hecho a la nación más grande y más fuerte. [...] Este tipo de conmemoración buscaba purificar el pasado de cualquier conflicto continuo que pudiera interrumpir la manufacturación cuidadosa de la narrativa nacional”⁸.

Si en la modernidad e incluso en los inicios de la posmodernidad los materiales para los monumentos eran elegidos para sortear los estragos físicos del tiempo y, además, estos últimos respondían a una representación figurativa de conmemoración de hazañas y personajes históricos y heroicos memorables por cualquier razón, la nueva ola de monumentos parece alejarse de tal concepción y toma como esencia la conmemoración no figurativa de las víctimas y de etapas traumáticas de la historia, es decir, la representación de lo antiheroico en el sentido

6 *Ibidem*, p. 23.

7 Las dos publicaciones en las que aborda en profundidad la práctica de los monumentos en Estados Unidos y los nuevos memoriales que se han creado en las últimas décadas para conmemorar las víctimas, el trauma o la violación de los derechos humanos son: SAVAGE, Kirk, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*, Princeton, Princeton University Press, 1997; y SAVAGE, Kirk, *Monument Wars. Washington D.C., The National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*, Berkeley, University of California Press, 2009.

8 SAVAGE, Kirk, «The Past in the Present. The Life of Memorials», *Harvard Design Magazine*, nº 9, Fall, 1999, p. 2. (Traducción propia de la cita).

más general del término. En palabras de James E. Young, “el resultado ha sido una metamorfosis del monumento desde un heroico, auto-engrandecedor icono figurativo de finales del siglo XIX, que celebraba los ideales y triunfos nacionales, a los antiheroicos, a menudo irónicas y modestas instalaciones conceptuales que marcan la ambivalencia e incertidumbre nacional del posmodernismo de finales del siglo XX”⁹.

Andreas Huyssen ha hecho referencia a este aumento de la práctica de los monumentos, a una cristalización de “la política global de los monumentos conmemorativos”¹⁰, que comienza después de la caída del Muro de Berlín y que es promovido por tres factores esenciales: “por un lado, la creciente intensidad del discurso sobre el Holocausto, resultado del 50 y 60 aniversario de sucesos relacionados con la Segunda Guerra Mundial; por otro, los procesos de transición a la democracia que sucedieron a la caída en América Latina de los regímenes de terrorismo del Estado y en Sudáfrica del apartheid; y, por último, la reaparición de la limpieza étnica y el genocidio de los Balcanes y Ruanda”¹¹.

El objetivo de los contramonumentos no es conmemorar las grandes historias oficiales, y a veces demagógicas o populistas, sino realizar un trabajo de memoria o, mejor dicho, de *contra-memoria*, según el cual la historia no oficial, las experiencias y los testimonios de las víctimas de tales acontecimientos sirven para sacar a la luz una versión de la historia con aspiración de verdad y justicia sobre el pasado, que tiene como objetivo la defensa de los derechos humanos y proponer una alternativa a la recuperación de “otra” memoria colectiva.

Foucault, en su discurso sobre la historia “efectiva” y la memoria, hace referencia a esta contra-memoria y mantiene que “un evento no es una decisión, un tratado, un reino, o una batalla, sino la inversión de una relación de fuerzas, la usurpación del poder, la apropiación de un vocabulario en contra de los que lo habían usado una vez, un dominio débil que se envenena a sí mismo mientras crece sin exigencia, la entrada del ‘otro’ enmascarado”¹².

Es pues esta memoria del “otro” la que constituye la esencia del contramonumento, una memoria que, por el hecho de haber estado reprimida, manipulada o simplemente eliminada, se ajusta más a su faceta de *contra-memoria* actuando desde el presente. Según la define Foucault, la contra-memoria “transforma la historia, da un juicio sobre el

9 YOUNG, James E., «Memory and Counter-memory: The End of the Monument in Germany», *Harvard Design Magazine*, nº 9, Otoño 1999, p. 2. (Traducción propia de la cita).

10 HUYSSSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2010, p. 213.

11 *Ibidem*.

12 FOUCAULT, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977, p. 154. (Traducción propia de la cita).

pasado en nombre de una verdad presente en una memoria que combate por los modos de verdad y justicia, ayudando a entender y cambiar el presente, colocándose una nueva relación con el pasado”¹³.

La memoria colectiva puede ser utilizada por la historia como contra-memoria, es decir, como empeño legítimamente crítico que intenta mostrar los múltiples pasados vencidos, reprimidos y negados para dar paso al estado del momento actual. Podemos entender entonces que la historia se constituye por la memoria, pero en su concepción también entran en juego aquellas reprimidas, olvidadas o antiheroicas, es decir, la que Foucault denomina contra-memoria. Estas consideraciones son importantes para el análisis de las obras de arte que prosiguen en este estudio, donde los discursos sobre la historia y la memoria, y su cambio semántico en las últimas décadas, marcan un hilo conductor imprescindible para el entendimiento conceptual de las propuestas. Cuestiones sobre cómo representar acontecimientos históricos traumáticos, la revisión del pasado o el reconocimiento social de las memorias reprimidas (personales y colectivas), son temas candentes en los debates sobre *historia vs. memoria* que devienen en propuestas artísticas, por las que se realiza un trabajo no tanto de memoria, sino más bien de contra-memoria.

Si hasta ahora nos hemos referido a qué memoria se pretende conmemorar con un monumento (la heroica o la antiheroica, la de las víctimas o la de los verdugos), otra cuestión serían los dispositivos específicos y la estrategia por la cual se activa dicha memoria, es decir, cómo se lleva al espectador a recordar una versión u otra de un acontecimiento. En el monumento tradicional, la memoria es impuesta al espectador mediante su representación figurativa; el esfuerzo por recordar que debe realizar es mínimo, pues su labor se reduce a una simple lectura de la construcción que, por otro lado, elimina la memoria de su conciencia y su responsabilidad moral con el pasado. El monumento se convierte en una especie de implante nemotécnico que se asume por los ciudadanos, llegando a formar parte de la arquitectura urbana, y finalmente olvidando su sentido y sus protagonistas. De ahí que Robert Musil llegara a advertir en sus escritos sobre los monumentos de la indiferencia que los ciudadanos acababan mostrando hacia éstos, unos monumentos que pueden llegar incluso a pasar inadvertidos o convertirse en, como él mismo escribe, “invisibles” e “impregnados de algo que repele su atención”¹⁴. Enfatizaba esta idea declarando que “no hay nada en este mundo tan invisible como un monumento”¹⁵.

La paradoja es evidente, ya que se supone que el objetivo del

13 ARONOWITZ, Stanley y GIROUX, Henry, *Postmodern Education*, Minneapolis; Londres, University of Minnesota Press, 1993 [1991], p. 124. (Traducción propia de la cita).

14 MUSIL, Robert, «Monuments», en: *Posthumous Papers of Living Authors*, Londres, Penguin, 1993 [1936], p. 61. (Traducción propia de la cita).

15 *Ibidem*. (Traducción propia de la cita).

monumento es hacer recordar al ciudadano un evento pasado. Pero en realidad funciona de otra forma, pues parece que una vez se asigna la memoria de cierto acontecimiento a un monumento, nuestra necesidad u obligación de recordar desapareciera. Si depositamos la carga de la memoria en un memorial y lo consideramos como un almacén inamovible para los recuerdos, entonces nuestra implicación en el proceso de recuperar el pasado y hacer uso de él se anularía, de tal modo que los eventos que representa el monumento caerían en el olvido. Sucede así que no estaremos realmente comprometidos con la historia, con su relato y con su memoria. Esta idea es la que defiende Rosalind Krauss cuando afirma que la modernidad produce monumentos que no son capaces de referirse a nada más allá de ellos mismos como una simple marca. En sus propias palabras, “entramos en el arte moderno, en el periodo de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida del lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial”¹⁶.

Por otro lado, los contramonumentos se conforman a partir de nociones como lo antfigurativo, lo negativo o el vacío, provocando que el espectador realice un acto por recordar. Se origina una llamada a la memoria y a la imaginación del visitante que le convierte en sujeto activo del memorial. Y de esta forma, el contramonumento, aparte de servir como conmemoración de un acontecimiento, invita y delega en el espectador la tarea de recordar y reclama la responsabilidad histórica cotidiana y la capacidad de reflexión de los ciudadanos.

La activación de la memoria del espectador por parte del contramonumento está directamente ligada a las concepciones de espacio y tiempo en los que el memorial tiene lugar. Como apuntábamos anteriormente, el material del monumento tradicional se elige para combatir el deterioro a lo largo del tiempo, para que la construcción forme parte del paisaje “eternamente” y no se degrade o desaparezca, cuyo objetivo es afirmar que los ideales y triunfos que conmemora son tan verdaderos en su esencia como el paisaje sobre el que se asientan. Este deseo de grandiosidad y rigidez en los monumentos tradicionales y su ansia por permanecer en el tiempo y en el espacio lo condenan a un estado anterior, arcaico y premoderno. Su significado está fijado y cosificado, al igual que el lugar que ocupa en el paisaje, lo cual no se corresponde con el carácter esencial de evolución y cambio propios de los mecanismos de la cultura, o el desarrollo de las formas y el significado del arte en el transcurso del tiempo.

Kirk Savage ha aludido a la rigidez y fijeza de los monumentos y al contraste del dinamismo que caracteriza a la vida que se desarrolla en torno a ellos. Según él, el flujo de la vida hace que se creen monumentos,

16 KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996 [1985], p. 293.

pero estos necesitarían que los ciudadanos reconfiguren e interpreten las historias que representan, ya que éstas se muestran igual de cosificadas que la propia forma del monumento. Concretamente, escribe que “el proceso de creación y experimentación de un memorial público siempre tiene el potencial de debilitar la apariencia de fijeza del monumento. El movimiento de la vida hace que se creen monumentos, pero luego cambia la forma en la que se ve y se entiende. La historia de los monumentos en sí mismos no está más cerrada que la historia que conmemoran”¹⁷.

El carácter cosificado, estable e incluso eterno que ha definido tradicionalmente al monumento y a su significado se sustituye ahora por la noción dinámica y cambiante de los contramonumentos, en los que, además, la memoria y el tiempo dependen el uno del otro. El tiempo se incorpora como una propiedad del nuevo monumento efímero que ve cómo su material se modifica día a día, o porque simplemente su forma es un vacío que el espectador ocupa y llena con sus recuerdos y sus reflexiones. Del mismo modo, la memoria, al no estar impuesta por el monumento figurativo inamovible, depende directamente del presente y de las circunstancias del espectador que la ejecuta. El contramonumento, al transformarse o desaparecer en el tiempo, imita por un lado la propia evanescencia del tiempo, y por el otro a la memoria, cuando se reconstruye o modifica con el paso del tiempo.

James Young define el contramonumento como “negaciones, espacios conmemorativos dolorosamente autoconscientes concebidos para desafiar las premisas esenciales de su ser”¹⁸. Bajo esta definición se pueden englobar toda una corriente de memoriales que no sólo se limitan a construcciones arquitectónicas o grandes esculturas en el espacio público, sino que han visto fundirse los límites con los trabajos en las artes plásticas, utilizando todo tipo de soportes y manifestaciones multidisciplinares e interdisciplinares, montados e instalados de forma temporal en los espacios públicos. Todos ellos, como *lieux de mémoire*¹⁹, corroboran la idea de que, en palabras de James E. Young, “el compromiso real con la memoria reside en su perpetua irresolución, [...] en sus debates sin resolver sobre qué tipo de recuerdos preservar, cómo hacerlo, en nombre de quién y con qué finalidad”²⁰, y no en la construcción de un solo monumento o memorial.

Muchos artistas son conscientes de que un monumento tradicional puede tener el objetivo de valorar el sufrimiento en una guerra para

17 SAVAGE, Kirk, «The Past in the Present. The Life of Memorials», *op. cit.*, p. 3. (Traducción propia de la cita).

18 YOUNG, James, «The Countermonument: Memory against itself in Germany» en: *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, *op. cit.*, p. 27. (Traducción propia de la cita).

19 Ver: NORA, Pierre, *Realms of Memory*, New York, Columbia University Press, 1996-1998 [1984-1992].

20 YOUNG, James, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, *op. cit.*, p. 21. (Traducción propia de la cita).

justificarlo y compensarlo históricamente, pero si a esta construcción conmemorativa se le otorga una rigidez y permanencia, realmente se estaría contribuyendo a traicionar sus expectativas sobre esos acontecimientos traumáticos. Es más, podría incluso bloquear las razones que dan sentido a la existencia y la función del arte después de dichos eventos. Los artistas se enfrentan a una necesidad plástica, moral y ética de sobrepasar los límites del monumento y desafiar el tratamiento que en ellos se hace de la historia y la memoria, convirtiendo el arte en una herramienta con la que afrontar y cuestionar la realidad histórica, en vez de afirmarla. Por lo tanto, parece ser que el monumento tradicional no sólo ha sufrido una metamorfosis hacia el contramonumento, como hemos visto, sino que además la monumentalidad que caracterizaba al monumento ha desaparecido en el contramonumento. El rechazo a dicha monumentalidad desde un enfoque estético se debe a que está asociada, según lo entiende Huyssen, “al mal gusto del siglo XIX, a lo *kitsch* y a la cultura de masas”²¹. Pero también se elude y se cuestiona desde una perspectiva política, social, ética e incluso psicológica. Como él mismo explica, la monumentalidad “es cuestionable políticamente porque se ve como representativa del nacionalismo del S. XIX y del totalitarismo del siglo XX. Es cuestionable socialmente porque es el modo privilegiado de la expresión de movimientos y políticas de masas. Es cuestionable éticamente porque en su preferencia por la grandiosidad gratifica lo ‘más grande que lo humano’, en el intento por abrumar al espectador individual. Es cuestionable psicológicamente porque está ligada al ilusionismo narcisista de grandeza y la integridad imaginativa”²².

Así, la práctica del contramonumento parece haberse extendido desde el espacio público y urbano hacia los diversos espacios expositivos del arte contemporáneo, incluyendo instalaciones en el exterior, con las que se reafirma la necesidad colectiva e individual de la memoria. Bajo estas premisas se podrían nombrar una larga lista de artistas cuyos trabajos, instalados en museos y galerías de arte, corresponderían en cierta medida con los patrones que definen la contra-memoria y el contramonumento. Pero para entender sus intenciones, sus pautas y sus proyectos, antes es necesario hacer referencia a algunos ejemplos de memoriales en el espacio público que James E. Young ha analizado y que han servido como un corpus teórico y crítico a esta corriente de contramonumentos. Quizás los más destacados a los que se refiere el autor sean, en primer lugar, el *Monumento contra el fascismo* en Hamburgo, de los artistas Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz; en segundo lugar, *Black Form Dedicated to the Missing Jews* (“Forma negra dedicada a los judíos desaparecidos”), un gran bloque de piedra negro instalado en el medio de la plaza delante del Palacio de Münster para el Skulptur Projekte de 1987, del artista Sol LeWitt; y, por último, la fuente invertida de Horst Hoheisel en Kassel, que

21 HUYSEN, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Standord, California, Stanford University Press, 2003, p. 38. (Traducción propia de la cita).

22 *Ibidem*. (Traducción propia de la cita).

conmemora la fuente original de Aschrott.

El *Monumento contra el fascismo* en Hamburgo, construido en 1986, consiste en una columna cuadrada de aluminio de 12 metros de altura por un metro cuadrado de base, con el que los artistas conceptuales Jochen y Esther Gerz querían invitar a los ciudadanos a la reflexión contra el fascismo, a realizar un duelo y una redención colectiva. Sin recurrir a la tradicional función didáctica del monumento, los artistas se decantan por la creación de un monumento contra él mismo, es decir, monumento que se auto-negaba. Junto a él colocaron una inscripción en alemán, francés, ruso, hebreo, árabe, turco e inglés que decía: “Invitamos a los ciudadanos de Hamburgo y a los visitantes de la ciudad a añadir sus nombres aquí a los nuestros. Haciéndolo nos comprometemos a mantener la vigilancia. A la vez que esta columna de 12 metros de altura se vaya cubriendo con vuestros nombres, ella será enterrada gradualmente en el suelo. Un día, habrá desaparecido completamente y el lugar del monumento de Hamburgo contra el fascismo estará vacío. Al final, somos justo nosotros mismos quienes podemos elevarnos contra la injusticia”²³.



13. Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, *Monumento contra el fascismo en Hamburgo*, 1986.

De esta forma, cada vez que metro y medio de la base de la columna estaba repleta de nombres y firmas de viandantes voluntarios, el monumento se enterraba progresivamente en una cámara con la misma profundidad de la columna, con lo cual, mientras más activamente participaban los visitantes, más rápido desaparecía el monumento. Finalmente, cuatro años después, el único rastro que quedó de la construcción fue la superficie del monumento, cubierta por una placa conmemorativa con la inscripción “Monumento de Hamburgo contra el Fascismo”. Pero el monumento no quedará solamente como una huella

23 GINTZ, Claude, «L'anti-Monument de Jochen et Esther Gertz», *Galleries Magazine*, n° 19, Junio-Julio 1987. Citado en: YOUNG, James E., «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», *op. cit.*, p. 274. (Traducción propia de la cita).

en dicha placa, sino que permanecerá para siempre en la memoria de todos aquellos que lo visitaron y que ahora tienen el compromiso moral de recordarlo. Así pues, la obra no sólo hace referencia a las rupturas y a las pérdidas históricas, sino que delega directamente en los visitantes la tarea de recordar y de llevar a cabo acciones con fundamentos morales.



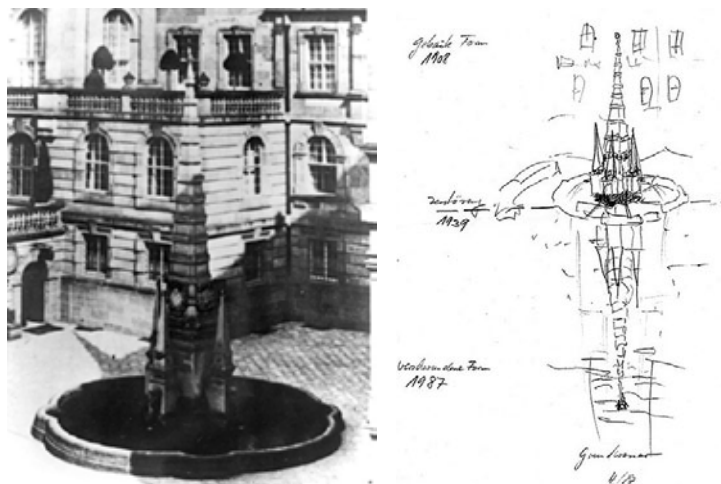
14. Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, *Monumento contra el fascismo en Hamburgo*, 1986. Estado actual del monumento.



15. Placa explicativa del *Monumento contra el fascismo en Hamburgo* con inscripción en varios idiomas.

Horst Hoheisel recurre a la forma negativa o invertida en su proyecto para la fuente Aschrott en la Plaza del Ayuntamiento en Kassel, con la diferencia de que la representación de esta obra parte del monumento histórico destruido al que conmemora. Originalmente, la fuente consistía en una pirámide neo-gótica de doce metros de altura rodeada de agua y erigida en la plaza más importante de la ciudad en 1908. La fuente fue obra del arquitecto del ayuntamiento Karl Roth y financiada por la empresa judío-alemana Sigmund Aschrott para la ciudad de Kassel, de ahí que lleve su nombre. Fue el hecho de constituir un regalo judío lo que hizo que los activistas nazis la destruyeran la noche del 8 de Abril de 1939. Unas semanas después, el único rastro de la fuente era la arena de su base demolida y una gran cuenca vacía en el centro de la plaza. Con el tiempo, la fuente ha tomado varias formas aunque nunca volvió a construirse ninguna reproduciendo la original. En 1943, después de que el primer transporte de 463 Judíos de Kassel partiera para Riga y posteriormente otros 3000 (todos asesinados), la ciudad llenó la cuenca de la fuente con tierra y se plantaron flores, a lo que los burgueses de la ciudad llamaron la tumba de Aschrott. No fue hasta 1960 cuando se volvió a construir sobre ella una fuente, esta vez sin pirámide, si bien ya por esa época muchos ni recordaban el nombre de la fuente original e incluso se comentaba que había sido destruida por bomberos ingleses durante la guerra. La última propuesta de reconstrucción a la que se sometió el monumento, en 1986, llevaba la condición de que alguna forma de la fuente y su historia fueran restauradas, y que se recordara a los que la financiaron para la ciudad, especialmente Sigmund Aschrott. Dicha tarea se le adjudicó al artista local Horst Hoheisel, que respondió con la propuesta de un monumento con forma negativa, sobre la cual comentaba: “he diseñado la nueva fuente como una imagen espejo de la antigua, hundida por debajo del viejo lugar, para recuperar la historia de este sitio

como una herida y una cuestión abierta, para penetrar en la conciencia de los ciudadanos de Kassel, para que estas cosas no pasen de nuevo”²⁴.



16. Fuente original y bocetos para la realización de la fuente actual.



17. Horst Hoheisel, fuente invertida Aschrott en Kassel, 1987.

El resultado fue un cavidad de 12 metros de profundidad cuya forma correspondía al modelado en vacío de la fuente original, y por ella caía el agua que la rodeaba en la superficie, creando un sonido envolvente que evidencia el vacío en la profundidad soterrada. El monumento original ausente se percibe como un reflejo en el suelo, enterrado, creando una forma conmemorativa tan ilusoria e intangible como la memoria misma. La nueva fuente de Aschrott, concebida como un emblema del Holocausto, se convierte en la historia subterránea de la ciudad, en la historia hecha

24 Horst Hoheisel, “Rathaus-Platz-Wunde”, Aschrott-Brunnen: Offende Wunde der Stadtgeschichte (Kassel, 1989), p. 7. en: YOUNG, James E., «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», *op. cit.*, p. 288. (Traducción propia de la cita).

pedestal para las personas que la visitan, que al final son las únicas figuras erigidas en la plaza. De este modo, los espectadores pasan a ser el propio memorial, es decir, los agentes directos que activan los recuerdos y la memoria del pasado.

Desde 1987, año en el que se terminó la nueva construcción del contramonumento Aschrott, Hoheisel ha cuidado la fuente limpiándola una vez al mes desde marzo a noviembre, eliminando la basura que cae de los viandantes y haciéndose cargo del continuo cuidado y mantenimiento que necesita. Para la Documenta 13 de Kassel, el proyecto de la fuente Aschrott se incluye como obra artística mediante una acción a modo de ritual que realiza el artista el undécimo día de cada mes y que consiste en la limpieza de la fuente frente al público. Además, una selección de documentos relacionados con la historia de la fuente desde 1908 a 2012 (entre ellos el contrato de limpieza que posee con el ayuntamiento de Kassel) se incluyen en la exposición de la Documenta que se muestra en el edificio Fredericianum. A estos documentos, fotografías y dibujos sobre la obra les acompañan en la exposición un guante, monedas que la gente arrojó en la fuente para tener buena suerte y hojas, es decir, los restos del proceso de limpieza. La fuente Aschrott es un memorial que llama a la reflexión sobre la pérdida y cuestiona nuestro recuerdo colectivo, un contramonumento en el que el continuo sonido del agua, los objetos que caen de los ciudadanos, sus monedas y las hojas que se depositan sobre él demuestran que permanece activo, al igual que su memoria.



18. Sol LeWitt, *Black form*, Plaza del Palacio de Münster, *Skulptur Projekte*, 1987.

Otro ejemplo de contramonumento que cita James Young es el cubo negro de 5.5 metros de largo por 2 metros de alto y ancho que formó parte del *Skulptur Projekte* de 1987 en Münster, del reconocido artista conceptual y minimalista Sol LeWitt. Dedicado a los Judíos desaparecidos de Münster, la *Black Form* fue reconstruida para situarse de forma permanente en la Plaza del Ayuntamiento de Altona (Hamburgo, Alemania)

ocho meses después de que en marzo de 1988 un grupo del personal laboral de la universidad cercana lo demolieran con taladradoras, en un acto vandálico consecuencia de sus quejas por el poco espacio que dejaba en la plaza para aparcar sus limusinas y también por las acusaciones de que la obra estropeaba la integridad estética de la plaza. De acuerdo con la concepción del artista, la escultura no lleva ninguna inscripción; solamente dos placas a ambos lados de la obra dan la explicación de su origen, en las que esbozan la historia de la comunidad judía de Antona, la mayoría deportados por los nazis en 1941. Esta escultura es un claro ejemplo de un monumento no figurativo que con su solidez, su forma geométrica y su color negro hacen una marca sobre el paisaje, contrastando con fuerza en el entorno de la plaza para expresar una dolorosa ausencia.

Estos ejemplos son claramente explicativos de nuevas formas de conmemoración que se llevan a cabo en espacios públicos, inicialmente en Alemania, a través de los contramonumentos, los cuales, en palabras de James Young, “desobedecen una serie de convenciones memoriales: su objetivo no es consolar, sino provocar; no permanecer fijo, sino cambiar; no ser eterno, sino desaparecer, no ser ignorado por sus transeúntes, sino demandar interacción; no permanecer impoluto, sino invitar a su propia violación; no aceptar gentilmente la carga de la memoria, sino devolverla a los pies de la ciudad”²⁵.

Se podrían enumerar a partir de estas definiciones una serie de cualidades y características que definen al contramonumento, de las que nos serviremos para vertebrar el estudio sobre las obras de arte contemporáneo que tratan sobre la memoria y la historia, y que se instalan no tanto en el espacio público, sino más bien en el museo y la galería de arte. Entre estas características señalamos las siguientes:

1 - La finalidad del contramonumento no es conmemorar acontecimientos heroicos de la historia, sino que toma como esencia la rememoración de las víctimas y de las etapas traumáticas de la historia, es decir, la representación de lo antiheroico en el sentido más general del término. De esta forma, la historia no oficial, los recuerdos, las experiencias y los testimonios de las víctimas y de las generaciones posteriores de tales acontecimientos, sirven para sacar a la luz una versión de la historia que busca la “verdad” o lo “real” del pasado y que pretende además realizar un duelo colectivo.

2 - En el aspecto formal de la obra, el contramonumento recurre a la forma antifigurativa, negativa o de vacío, cuyo propósito es delegar en el espectador la tarea de recordar. Se diferencia así del monumento tradicional, que impone la memoria mediante la representación figurativa de hazañas y personajes heroicos de la historia. Los artistas tratan de

²⁵ YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, op. cit., p. 7. (Traducción propia de la cita).

recrear en estos espacios la cualidad mutable de la memoria, para que se conviertan en lugares donde cada nueva generación encuentre su propio significado a su pasado y lo reconstruya de forma proactiva, apostando por una memoria dinámica y no estable ni monolítica.

3 - La concepción del tiempo y la memoria se oponen a cómo eran entendidos en el monumento tradicional. El contramonumento en sí, al transformarse, desaparecer o constituirse en el vacío, imita por un lado la propia evanescencia del tiempo y, por el otro, a la memoria, cuando se transforma en el transcurso del tiempo. La memoria, al no estar impuesta por el monumento figurativo inamovible, depende directamente del presente y de las circunstancias de los propios visitantes.

4 - Los nuevos monumentos delegan directamente en el espectador la tarea de recordar, es decir, promueven en los ciudadanos su compromiso moral con la historia y con el pasado. Más que crear un lugar de almacenaje de la memoria que acabe pasando desapercibido en nuestro día a día, los artistas fuerzan a los visitantes a involucrarse en dichos espacios conmemorativos a través de su propia memoria y de su propia consciencia. Realizan así un trabajo de memoria, o mejor dicho de *contra-memoria*, que los convierte en sujetos activos de la obra.

Por último, es preciso señalar un matiz que James Young hace sobre la práctica de los contramonumentos y su papel en la actualidad: "Los monumentos a finales del siglo XX han nacido resistiendo las premisas esenciales de su nacimiento. Por lo tanto, el monumento se ha convertido cada vez más en un lugar de significado contrastado y competitivo, más probablemente como un lugar de conflicto cultural que como uno de valores e ideales nacionales compartidos"²⁶.

John Gilles escribe sobre esta corriente de nuevos monumentos y hace referencia tanto sus cualidades formales (caracterizadas por la noción de ausencia y desmaterialización) como sus funciones mnemónicas dentro de la sociedad. Así, según comenta, "el movimiento anti-monumento representa un giro radical no sólo estéticamente sino epistemológicamente. Sus seguidores rechazan la noción de los sitios de memoria y quieren des-ritualizar y desmaterializar recordando, de esa forma se vuelve parte de la vida cotidiana, así cierran el vacío entre el pasado y el presente, entre la memoria y la historia, desmaterializando la memoria, también desean quitarle todas las apariencias de objetividad, de ese modo fuerzan a cada uno a confrontar su propia subjetividad, mientras que al mismo tiempo aprenden una responsabilidad cívica para no dejar que el pasado se repita"²⁷.

²⁶ *Ibidem*, p. 119. (Traducción propia de la cita).

²⁷ GILLIS, John (ed.), *Commemorations. The Politics of National Identity*, Pincenton, New Jersey, Princeton University Press, 1994, p. 17. (Traducción propia de la cita).

A fin de cuentas, estos nuevos memoriales comparten el hecho de promulgar la defensa de los derechos humanos y el reconocimiento de los errores del pasado. Para ello, instan a una concepción no cerrada de la historia y del pasado, y representan historias cuyas narrativas no se dan por concluidas, dependiendo así de los nuevas circunstancias que van surgiendo en la realidad del presente. Al respecto, Kirk Savage ha señalado que “las memorias interiores de una cultura dan forma profundamente a cómo sus monumentos son experimentados y vividos. El destino de los memoriales a los derechos humanos al final dependerá de cómo se recuerda y reinterpreta el movimiento en sí mismo en la compleja realidad del presente. [...] El monumento que conmemora esta lucha no se convertirá en una marca absoluta de un pasado desconectado sino en un agente para la conciencia en un mundo cambiante”²⁸. Así, lo que realmente destaca de los contramonumentos no es tanto cómo un monumento puede reflejar la historia del pasado o cómo da forma a la memoria de un tiempo concreto, sino, según argumenta Young, la función que cumplen en la historia actual y los resultados que emanan del encuentro de los espectadores con ellos. El objetivo del autor es, en sus propias palabras, “explorar no solo las relaciones entre la gente y sus monumentos, sino las consecuencias de estas relaciones en el tiempo histórico”²⁹.

Esta nueva concepción de los monumentos en el espacio público, ya denominados contramonumentos, en los que los artistas promueven un pensamiento crítico y defienden la no perdurabilidad de los mismos, son una parte esencial en la que convergen numerosos discursos sobre la memoria y la historia. Pero no son menos importantes todas aquellas obras que, a diferencia del contramonumento pero con patrones análogos a ellos, se muestran en galerías de arte, museos y otros espacios asociados a manifestaciones artísticas³⁰, unas propuestas que son el objetivo esencial de este estudio. En ellas se evidencia la reciprocidad de la influencia entre los debates de la memoria y el tratamiento de ésta en el arte contemporáneo, lo cual constituye una parte fundamental en los Estudios de la Cultura de la Memoria. El arte contemporáneo, con su compromiso histórico social y su diversidad, ha demostrado ser un territorio fértil para investigar el significado de la memoria y la historia en la cultura contemporánea.

28 SAVAGE, Kirk, «The Past in the Present. The Life of Memorials», *op. cit.*, p. 4. (Traducción propia de la cita).

29 YOUNG, James, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, *op. cit.*, p. 13. (Traducción propia de la cita).

30 En las últimas décadas, han surgido una serie de espacios asociados a las manifestaciones artísticas en la nueva Cultura visual y en las llamadas “industrias culturales”, unos espacios multidisciplinares con aspiraciones más interactivas y dinámicas donde el arte contemporáneo ha encontrado un lugar. Son espacios que han expandido el límite del museo tradicional como un lugar elitista de Arte. Ejemplo de ello podrían ser espacios como La Casa Encendida y el Matadero en Madrid o el CCCB en Barcelona.

2.1.2. Otros ejemplos de contramonumento

Tradicionalmente, los gobiernos y estados han erigido estatuas y monumentos en el espacio público para conmemorar acontecimientos y personajes heroicos de la historia, pero también como un medio a través del cual poder transformar o imponer una ideología. Los materiales rígidos utilizados en su construcción han asegurado su resistencia a condiciones meteorológicas adversas en el exterior, convirtiéndose en una de las formas más idóneas del arte público que ya tuvo sus primeras manifestaciones históricas en las estatuas construidas en Egipto o Mesopotamia. La rigidez y la fijación en un lugar específico de la ciudad de estatuas y monumentos conmemorativos tenía la pretensión de establecer los valores acumulados de un pasado que se entendía como digno de memorar eternamente. Ésta ha sido la importancia de la función de las estatuas y los monumentos para construir e inculcar una ideología y valores desde los estados (especialmente durante el mandato de regimenes totalitarios), hasta tal punto que, por ejemplo, la destrucción de dichas estatuas han escenificado la caída de regimenes y dictaduras o el final de una época; una acción que resalta y simboliza la pérdida del poder de la persona y de su sistema. Uno de los ejemplos más elocuentes al respecto sería el derrocamiento de la estatua de Saddam Hussein en la Plaza Al Fardus de Bagdad el 9 de abril de 2003, una gran metáfora noticiosa del fin del régimen iraquí llevado a cabo por las fuerzas estadounidenses. También cabría citar el caso más reciente de la destrucción de la estatua de Hafez Al Assad en Raqqa, Siria (en marzo de 2013), padre del presente Bashar Al Assad y el símbolo más fuerte del dominio del partido Baaz en Siria. El derrocamiento se produjo por parte de los rebeldes cuando consiguieron hacerse con el control del territorio y simboliza la toma de la ciudad más grande del país. Al derribo se le unía la eliminación de las banderas sirias en la ciudad y la envoltura de otros muchos monumentos del centro de la ciudad con banderas de la revolución, una muestra más del poder simbólico y de las numerosas connotaciones que poseen los monumentos y estatuas conmemorativas.

Como hemos visto anteriormente, las nuevas prácticas de conmemoración realizadas desde los noventa, dispuestas en el espacio público y denominadas por James E. Young como contramonumentos, han cuestionado no sólo los materiales y las bases conceptuales utilizadas en la construcción de los monumentos tradicionales, sino también la propia funcionalidad de los mismos. En otras palabras, los contramonumentos han cuestionado la larga tradición del monumento conmemorativo, un cuestionamiento que ya advertía el urbanista americano Lewis Mumford a mediados del siglo veinte defendiendo que la función del monumento y su concepción era incompatible con las bases de una ciudad moderna. Para él, es contradictorio definir un monumento como moderno pues, en sus propias palabras, "la noción de monumento moderno es verdaderamente una contradicción en su término. Si es un monumento, no es moderno;

y si es moderno, no puede ser un monumento”³¹. En este sentido, si el proyecto de la modernidad abocaba por la perpetuación de la vida basada en una capacidad constante de renovación, cambio y progreso, la noción de monumento vendría a ser una contradicción debido a su rigidez y permanencia, tanto formal como conceptual.



19. Niños jugando sobre la estatua derrocada del padre del Presidente Bashar Al Assad, Hafez Al Assad, en la provincia del Raqqah (Siria) el 13 de marzo de 2013.

La práctica de los contramonumentos en las últimas décadas se inscribe en el discurso posmoderno y tienen como finalidad principal interferir en el contexto histórico social para revisar y cuestionar las convenciones demagógicas y codificadas sobre la historia que tradicionalmente se defendían en el monumento tradicional. Así, no es casualidad que la práctica de los contramonumentos tuviera su inicio en Alemania, un país marcado por un dramático pasado reciente que requiere un compromiso moral con su memoria. Según ha comentado la crítica de arte Iria Candela, “los ‘contramonumentos’ alemanes dan la vuelta a las convenciones artísticas y discursivas para incluir el *mea culpa* y los errores del pasado en su memoria histórica y cultural”³².

Como señalábamos, las bases de estos contramonumentos son la revisión de la historia y el tratamiento de la memoria antiheroica, su construcción en base a conceptos como el de vacío, negación o ausencia, así como la utilización del recurso de la temporalidad y su condición efímera como un agente esencial que delega la tarea de recordar en los espectadores. Bajo estas premisas se señalaban el proyecto de la *Fuente Aschrott* de Hors Hoheisel, el cubo negro *Black Form* que instalaba Sol LeWitt en la ciudad de Münster dentro del *Skulptur Projekte* y el *Monumento contra el fascismo* en Hamburgo de Jochen y Esther Gerz. En la línea de estos tres proyectos y teniendo presente las premisas

31 MUMFORD, Lewis, *The culture of cities*, Nueva York, Harcourt Brace, 1938, p. 435. (Traducción propia de la cita).

32 CANDELA, Iria, «¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo», en: RAMÍREZ, J. Antonio; CARRILLO, Jesús (Eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 253.

que definen el contramonumento, enunciaremos a continuación una serie de trabajos que nos permitirán tener una idea más precisa sobre las prácticas conmemorativas que se han producido en el arte público y que han fomentado un replanteamiento del monumento tradicional. James Young ha advertido al respecto que muchos de estos proyectos e instalaciones no se han concebido inicialmente como memoriales, pero que, sin embargo, al situarse en un lugar específico marcado por la memoria de acontecimientos concretos de la historia, hacen referencia a cuestiones sociales, políticas, históricas y mnemónicas que sobrepasan la noción de instalación en sí misma. En sus propias palabras, “al crear un intercambio entre ellos mismos, sus lugares y la historias de sus lugares, estas obras hacen palpable la memoria en sí misma, ahora formalizada en su presencia. El arte situado en estos lugares de repente se convierte en algo más que en arte público o decorativo, en una distracción del significado del lugar”³³.

Iria Candela aporta dos vertientes diferenciadas dentro de la práctica del contramonumento, donde la primera de ellas tomaría como base la reconfiguración o intervención sobre un monumento existente, y la segunda consistiría en la creación de nuevas formulaciones o construcciones de memoriales. En sus propias palabras, “el monumento conmemorativo es cuestionado desde casi todos sus frentes estéticos e ideológicos por medio de dos tipos de concepciones formales: intervenciones (obstructivas o de yuxtaposición) sobre monumentos ya existentes o bien formulaciones (invertidas o negativas) de nuevas obras”³⁴. En general, continúa Iria Candela, “todas ellas pretenden superar las constricciones discursivas más notorias del monumento, especialmente las relativas a su transcendencia con respecto al contexto histórico social, a su vocación de permanencia y a su carácter embellecedor o integrador del paisaje urbano”³⁵.

Entre los contramonumentos que se construyen como intervención sobre un monumento existente citaremos algunas propuestas de los artistas Christo y Jeanne-Claude, Krzysztof Wodiczko, Hans Haacke y Lara Favaretto, las cuales son claros ejemplos de dicha práctica.

Quizás unas de las primeras obras que han cuestionado el papel de los monumentos en los espacios públicos (y también edificios enteros) sean las propuestas que desde los sesenta han realizado Christo y Jeanne-Claude. Envoltiendo y atando con telas desde pequeños objetos cotidianos hasta la ladera de una montaña, pasando por estatuas, puentes y edificios enteros, estos artistas han hecho de las envolturas

33 YOUNG, James, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. *op. cit.*, p. 103. (Traducción propia de la cita).

34 CANDELA, Iria, «¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo», en: RAMÍREZ, J. Antonio; CARRILLO, Jesús (Eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, *op. cit.*, p. 253.

35 *Ibidem*, p. 253.

la firma indiscutible de su producción artística. Con lo que respecta a la revisión de un monumento, podemos tomar como un ejemplo clave la obra que realizan en 1970 en la Plaza del Duomo de Milán, en la que envolvieron la estatua del Monumento al que fuera el último rey de Italia Vittorio Emanuele, situada en el centro de la plaza y que titularon como *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele* (“Monumento a Vittorio Emanuele envuelto”).



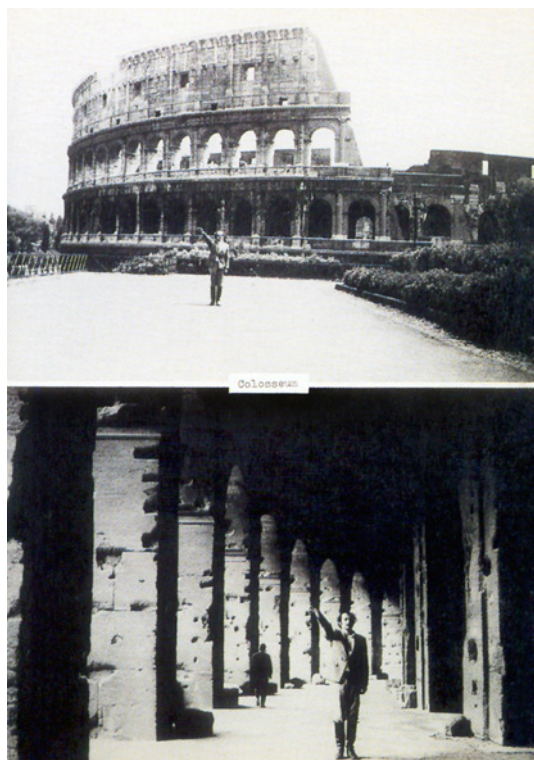
20. Christo y Jeanne-Claude, *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele*, Plaza del Duomo, Milán, 1970.

Este proyecto *site specific*, una de las primeras obras conceptuales que abordaban la intervención sobre un territorio o lugar específico, ponía en duda el sentido de este monumento conmemorativo que por su rigidez y permanencia estaban tan incrustados en el paisaje que su función conmemorativa parecía pasar desapercibida a los ciudadanos. La estatua permaneció dos días empaquetada por una lona blanca de polipropileno rodeada con cuerdas de color naranja. La envoltura de tales dimensiones en el centro de una plaza tan concurrida llamaba tanto la atención de los viandantes que la escultura oculta cobraba presencia e, incluso, la función conmemorativa que parecía haber perdido. Así, el empaquetado forzaba de alguna forma a los ciudadanos a repensar su significado histórico y artístico.

Anselm Kiefer cuestiona asimismo las versiones de la historia y la memoria que se transmiten con los monumentos en una serie de acciones que realiza en 1969. Aunque el proyecto no se concibe ni mucho menos como un monumento, memorial o contramonumento, es necesario nombrarlo precisamente por proponer una activación de la memoria del Holocausto y su relación con lugares específicos. El proyecto consiste en una serie de fotografías en las que el artista aparece realizando el gesto

La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo

Nacional Socialista *Sieg heil* delante o dentro de monumentos y lugares emblemáticos de Francia e Italia, lugares que tenían relación con la historia Romana o con la apropiación u ocupación nazi. Las imágenes de las acciones fueron publicadas bajo el título *Besetzungen* (“Ocupaciones”) en la revista *Interfunktionen* en 1975, aunque otras fotografías en las que también aparece realizando el saludo nazi se recogen en los primeros libros que él mismo compone en 1969, como son *Heroische Sinnbilder* (“Símbolos Heroicos”) o *Für Genet* (“Para Genet”).



20. Anselm Kiefer, *Heroische Sinnbilder* (“Símbolos Heroicos”), 1969.

Visitando estos espacios como si fuera un turista, tomaba instantáneas que asimilaban postales o reproducían la estética de las fotografías de vacaciones, con paisajes abiertos y monumentos en el centro de la imagen, cuestionando de este modo el carácter objetivo de la fotografía como documento y registro de la realidad. Kiefer realiza el saludo nazi con una actitud entre la ironía y la sátira para recuperar la historia, los signos y los lugares que habían marcado el pasado nazi silenciado durante tantos años, rompiendo el tabú colectivo. Con ellas, evidencia el potencial de los espacios urbanos y los monumentos como soportes de la memoria de un país o una sociedad. Andrea Liss ha denominado este proyecto como “*performances antimonumentales*”³⁶ y

36 LISS, Andrea, *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography and the Holocaust*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 96. (Traducción propia)

ha señalado que con él Kiefer “insinúa que la generación post-Auschwitz en Alemania necesita sentirse implicada con los eventos reales del Holocausto. Sus fotografías desafían la presentación objetiva y tradicional de la evidencia”³⁷. Como continua la autora, con la serie fotográfica *Occupations*, el artista “pone en juego la tensión crítica entre el estado histórico del silencio, la mistificación, la acción el hecho y la documentación”³⁸.



22. Hans Haacke, *Und Ihr habt doch gesiegt*, Graz, Austria, 1988.

La revisión de un monumento ya existente es igualmente la finalidad de la intervención que plantea la artista Hans Haacke (Colonia, 1939) en Graz, Austria. Su proyecto tomaba como epicentro la escultura ya existente, una Columna de la Virgen María de tres siglos de antigüedad construida en 1664 para celebrar la victoria sobre los otomanos, y que en 1938 fue cubierta con motivo de la celebración de anexión de Austria con un revestimiento en forma de pirámide de color rojo adornado con la svástica y el águila nazi. Hans Haacke retoma y recrea este revestimiento ordenado por las autoridades nazis para realizar en 1988 la misma acción. Es decir, confeccionó la estructura que se superponía sobre la Columna de la Virgen María con un diseño idéntico al realizado cincuenta años antes. Así, el artista daba por concluido su proyecto *Und Ihr habt doch gesiegt* (“Y usted no ha triunfado”), con el que evidenciaba la presunta complicidad con el nazismo de los habitantes, los mismos habitantes, o familiares de ellos, que ahora visitaban el contramonumento. Haacke no cuestionaba tanto la Columna de la Virgen María, sino más bien su pasado y su memoria, el uso que las autoridades nazis habían hecho de ella, sacando a la luz un pasado que aún tiene heridas abiertas. Muestra de ello fue el asalto que sufrió la estructura a manos de un grupo de neonazis mientras la obra permanecía instalada. De hecho, el autor

de la cita).

37 *Ibidem*, p. 98. (Traducción propia de la cita).

38 *Ibidem*. (Traducción propia de la cita).

nombró dichos acontecimientos en una inscripción del memorial que decía: “En la noche del 9 de noviembre de 1938, todas las sinagogas de Austria fueron saqueadas, destruidas y quemadas. Y durante la noche del 2 de noviembre de 1988, este memorial fue destruido por una bomba incendiaria”³⁹.



23. Hans Haacke , *Monument of Beach Pollution*, 1970.



24. Krzysztof Wodiczko, *The Soldiers and Sailors Memorial*, 1984-1985.

Pero este no ha sido el único proyecto en el que la artista alemana ha tomado como base la idea de monumento. Ya en 1970 creaba su propio monumento efímero, consistente en un gran montículo realizado con fragmentos de maderas, objetos y todo tipo de residuos abandonados en la playa de Carboneras (Almería), y que titulaba como *Monument of Beach Pollution* (“Monumento a la contaminación de la playa”). El trabajo se planteaba como una obra efímera que demostraba la preocupación por la ecología y criticaba los procesos de degradación ambiental.

39 Ver: HAACKE, Hans, «Und ihr habt doch gesiegt, 1988», *October* 48, primavera 1989, pp. 75 - 87. (Traducción propia de la cita).

Pero es sin duda Krzysztof Wodiczko⁴⁰ uno de los artistas más representativos en la práctica de la revisión e intervención de monumentos existentes. Su práctica se basa en la proyección de imágenes estáticas y en movimiento con las que cuestiona la memoria de las construcciones sobre las que se proyectan, normalmente tomando como punto de partida historias de víctimas, de vagabundos o de grupos minoritarios y marginados. Las proyecciones irrumpen en el discurso del monumento, en sus fundamentos ideológicos e incluso en hechos que pueden darse por sentado sobre los eventos que representan. Por lo tanto, el objetivo de sus proyecciones es, como comenta el propio artista, “revelar y mostrar al público la vida contemporánea mortal que posee el memorial”⁴¹. Hace referencia además a cuestiones más amplias sobre el espacio público, revisando tanto la postura como las políticas del público espectador frente a los monumentos.

La concepción del contramonumento como una intervención temporal y efímera sobre los monumentos existentes que hemos visto en los empaquetados de Christo y Jeanne-Claude, en el revestimiento sobre la *Columna de la Virgen María* de Hans Haacke y en las proyecciones nocturnas de Krzysztof Wodiczko, es también apreciable en muchos proyectos de la artista italiana Lara Favaretto (Trevisto, 1973). Su producción artística, desde instalaciones, obras sonoras o esculturas, se basa en la idea de fracaso o resignación frente al paso del tiempo, a la erosión e incluso al *horror vacui* que produce el devenir obsoleto de ciertas producciones industriales.

En las obras que titula como *Monumento momentáneo*, su propio nombre ya nos avanza la concepción que la artista tiene sobre la noción del monumento y los memoriales. Una de ellas es la intervención que realiza en 2009, la construcción de una especie de trinchera con más de 2000 sacos de arena alrededor de la escultura monumento a Dante Alighieri en Trento, que fue construida como un símbolo de la cultura italiana en 1896 cuando la ciudad estaba bajo las reglas de Austria y Hungría. El proyecto tenía como finalidad rodear la estatua con los sacos de arena y ocultarla totalmente, casi en defensa de la memoria del poeta como una referencia inevitable a la filosofía de la lengua italiana. Sin embargo, la obra no pudo culminarse, pues cuando la pared de sacos alcanzó cierta altura se derribó, según los críticos, debido a ciertos errores en el proyecto, aunque la artista atribuía el accidente a la consecuencia de un acto vandálico.

40 Para más información sobre la trayectoria y obra del artista, consultar el texto que se le dedica en el apartado 4.3. *El espectador y su ejercicio de contra-memoria* de la presente Tesis, en el que se analiza su producción concibiéndola como una modalidad de contramonumento caracterizado principalmente por ejecutar en el espectador un ejercicio de memoria y delegar en él la tarea de recordar.

41 TAYLOR, Brandon, *Art Today*, Laurence King Publishing, Londres, 2005, p. 142. (Traducción propia de la cita).



25. Lara Favaretto, *Monumento momentáneo*, 2009. Sacos de arena cubriendo la escultura monumento a Dante Alighieri en Trento, Italia.

Con la serie de *Monumentos momentáneos* que realiza, Favaretto hace alusión a la eventualidad de la obsolescencia y de la pérdida, recuperando tanto materiales industriales descartados como reutilizando aquellos que ya había usado en otras obras suyas. El *Momentary monument IV* que realiza para la Documenta 13 en Kassel es quizás una de sus obras de más envergadura en esta serie. El proyecto, que podría concebirse como un “gesto escultórico temporal que surge en la esfera pública”⁴², consiste en material metálico de vertederos y de centros de reciclaje amontonados de forma violenta en un espacio abierto y en desuso junto a la estación central de la ciudad. De la amalgama de materiales extrae varias piezas y coloca grandes bloques cúbicos de cemento blanco en los huecos que éstas dejan en la pila de chatarra, los cuales contrastan con el amasijo de hierro retorcido y oxidado. Por otro lado, las piezas extraídas inicialmente las muestra en una de las salas de exposición dedicadas a la Documenta, incrustándolas así dentro de un “contexto de transmisión de los conceptos claves que supone una exposición en un museo: el valor y la conservación”⁴³. De esta forma, los objetos de desecho rescatados del amasijo de chatarra adquieren el valor estético que les otorga el cubo blanco de exhibición dentro del museo. Con estas obras, Favaretto señala la falta de utilidad y la cosificación conceptual y mnemónica de los monumentos, al mismo tiempo que recupera y reconfigura un gran número de nociones sociológicas, filosóficas y narrativas que se acaban traduciendo en disyuntivas tanto políticas como estéticas.

42 *dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch / The Guidebook. Catalog 3/3*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Alemania, 2012, p. 346. (Traducción propia de a cita).

43 *Ibidem*. (Traducción propia de a cita).



26. Lara Favaretto, *Momentary monument IV*, Documenta 13, Kassel, Alemania, 2012.

Este último proyecto realizado en el contexto de la Documenta 13 de Kassel no podríamos clasificarlo dentro de lo que Iria Candela ha denominado como los contramonumentos de “intervención crítica”⁴⁴, es decir, aquellas intervenciones obstructivas o de yuxtaposición que se realizan sobre monumentos ya existentes, realizadas para cuestionar su permanencia, su funcionalidad o la memoria que representan. La obra *Momentary monument IV* de Favaretto estaría más bien en la línea de aquellos contramonumentos que Iria Candela concibe como “formulaciones de nueva obra”, conformados sin tomar como punto de partida la revisión de un monumento o estatua conmemorativa ya existente, pero sí revisando las premisas esenciales de los monumentos tradicionales, algo, por otro lado, imprescindible para poder adecuarlo a las situación histórico social, política y artística contemporánea, así como a la actual preocupación por la memoria.

44 CANDELA, Iria, «¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo», en: RAMÍREZ, J. Antonio; CARRILLO, Jesús (Eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI, op. cit.*, p. 243.

La revisión y configuración de la noción tradicional de monumento y memorial pasa también por el replanteamiento de la funcionalidad del pedestal, la forma cúbica regular que elevaba la estatua del personaje representado, resaltándolo del nivel del suelo por el que deambula el sujeto cotidiano. Establece así dos niveles particulares, de tal forma que sólo aquellos merecedores de la categoría de héroes pueden situarse en el nivel más elevado. Rosalind Krauss decía que, dado que las estatuas funcionan “en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional. No hay nada muy misterioso acerca de esta lógica; comprendida y establecida, fue la fuente de una tremenda producción escultórica durante siglos de arte occidental”⁴⁵.

Ya en 1961 Piero Manzoni repensaba la formulación de estos pedestales en su obra conceptual *La base del mundo*, un pedestal cúbico invertido que colocaba en la localidad danesa de Herning. De manera metafórica, este pedestal se convierte en la base del mundo, presentándolo como un monumento, como una obra de arte formada por toda especie animal, vegetal o mineral, merecedora de la admiración de sus habitantes.



27. Piero Manzoni, *Socle du monde* (“La base del mundo”), Herning, Dinamarca, 1961.

La idea de contramonumento y el replanteamiento de la función del pedestal, así como la concepción de un memorial como algo temporal y efímero, están presentes en algunas propuestas que se conciben para *Fourth Plinth* (el cuarto pedestal) de la plaza de Trafalgar de Londres. El pedestal, situado en la esquina nordeste de la plaza, se empezó a construir en 1841 para colocar sobre él una estatua ecuestre, algo que nunca se llegó a efectuar debido a una falta de presupuesto. En 1998, un siglo y medio después, la *Real Sociedad para el fomento de las artes*,

45 KRAUSS, Rosalind, «La escultura en el campo expandido», en: FOSTER, Hal, (Coordina). VV.AA., *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1986 [1983], p. 64.

manufacturas y comercio, se propone reutilizar el pedestal vacío y recauda fondos con los que hace posible mostrar tres esculturas de artistas contemporáneos durante el periodo de un año.

Tras el éxito y el interés que esta muestra produce en el público, el alcalde de la ciudad crea el *Fourth Plinth Commision* para hacer de esto una tradición, eligiendo cada año una intervención artística contemporánea que será colocada en el pedestal. Aunque evidentemente todas las propuestas que han pasado por el pedestal no tienen sus bases conceptuales en cuestiones de la representación de la memoria o la revisión de la historia, como sucede en general con los contramonumentos, señalaremos dos intervenciones que sí hacen especial referencia a algunas nociones básicas de los mismos, concretamente al vacío y a lo antiheroico.

Sobre la idea de vacío destacamos la obra de Rachel Whiteread que titula *Monument* (2001), un vaciado en resina transparente del pedestal original que coloca de forma invertida sobre el ya existente, como si del reflejo de un espejo se tratara. El pedestal original fue construido para ser el soporte de la estatua del monarca William IV, una estatua concebida para abogar por el *status* heroico de su figura. En el lugar destinado a dicha estatua, Whiteread coloca el reflejo fantasmagórico del propio pedestal, una estructura que marca la ausencia ahora hecha visible como una transparencia⁴⁶.



28. Rachel Whiteread, *Monument*, Fourth Plinth, Trafalgar Square, Londres, 2001.



29. Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant*, Fourth Plinth, Trafalgar Square, Londres, 2005.

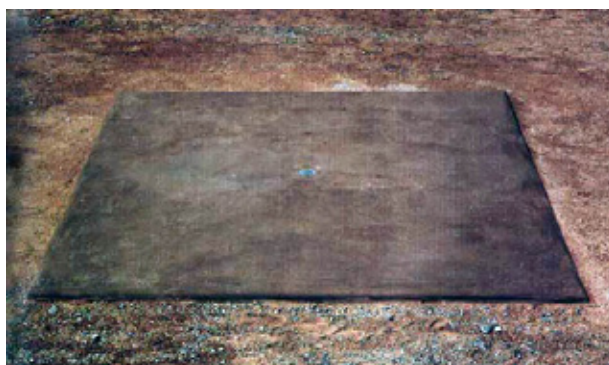
Otro proyecto es el ideado por Marc Quinn, titulado *Alison Lapper*

46 Para un análisis más exhaustivo sobre la obra *Monument* ver el texto de Chris Townsend en: TOWNSEND, Chris, «Lessons from What's Poor: *Monument* and the Space of Power», en: *The art of Rachel Whiteread*, Thames and Hudson, Londres, 2004, pp. 174 - 196.

Pregnant ("Alison Lapper embarazada"), de 2005. Tomando la idea del pedestal como estandarte sobre el cual destacar la figura heroica de los grandes personajes de la historia (reyes, príncipes, escritores, colonizadores, etcétera), Marc Quinn pretende resaltar con esta escultura de casi cinco metros de altura el carácter heroico de Alison Lapper, una mujer artista sin brazos embarazada de ocho meses y medio. Los pedestales en las plazas públicas que normalmente se destinan a estatus de las figuras masculinas de héroes militares, ahora sirve de base a la estatua de una mujer minusválida. En resumen, la escultura se constituye como un tributo a la feminidad, la minusvalía y la maternidad.

Aparte de estos proyectos que giran en torno a la funcionalidad y concepción del pedestal, analizaremos a continuación una serie de contramonumentos concebidos como nuevas creaciones, unos ejemplos significativos en los que se marcan las estrategias principales de dicha práctica conmemorativa. Concretamente, abordaremos obras concretas de los artistas Horst Hoheisel, Rachel Whiteread, Micha Ullman, Jochen Gerz y Santiago Sierra.

Como ya explicábamos anteriormente, muchos de estos proyectos se conciben y se construyen partiendo de la idea de vacío y ausencia, lo cual alude no sólo al vacío que han dejado las víctimas del pasado y las personas fallecidas o desaparecidas, sino que funcionan sobre todo como un agente dinamizador de la memoria en los espectadores. Esta capacidad de activar la imaginación del público era la preocupación principal de Walter de Maria en la obra *The Vertical Earth Kilometer* (1977) que presenta para la Documenta de Kassel, una barra de hierro de un kilómetro de largo y cinco centímetros de diámetro clavada de forma vertical en la tierra justo en el centro de la Friedrichsplatz. El resultado final era la superficie de uno de los extremos de la barra a nivel del suelo, rodeado por un cuadrado de tierra roja que ayudaba a localizarla. La obra, oculta casi por completo a la vista del espectador, confiaba su existencia a la imaginación y el pensamiento devoto del espectador.



30. Walter de Maria, *The Vertical Earth Kilometer*, Kassel, Alemania, 1977.

El artista alemán Horst Hoheisel, conocido principalmente por la

fuelle invertida de Aschrott que realiza junto al ayuntamiento de Kassel, ha dedicado la mayor parte de su producción artística a la configuración y el diseño de nuevos memoriales y contramonumentos, los cuales tratan principalmente sobre la memoria del Holocausto y sobre la desaparición de los judíos durante la Alemania nazi. En su línea de trabajo, es significativa la propuesta que presenta en 1995 para el concurso de un memorial a los judíos asesinados de Europa en Alemania. Aunque finalmente ésta no fue elegida y, por lo tanto, tampoco realizada, Hoheisel sugería que, en vez de erigir un monumento nacional a los judíos asesinados, lo ideal sería derruir y desmenuzar un monumento nacional, refiriéndose concretamente a la puerta de Brandenburgo. La propuesta del artista consistía en “derruir la puerta de Brandenburgo, deshacer sus piedras en polvo, esparcir los restos sobre el lugar actual y cubrir el memorial entero con placas de granito. ¿Como recordar mejor a la gente destruida que con la destrucción de un monumento?”⁴⁷. De esa forma, la ausencia de las personas asesinadas serían recordadas con la ausencia de un monumento, con un espacio vacío en el centro de Berlín.

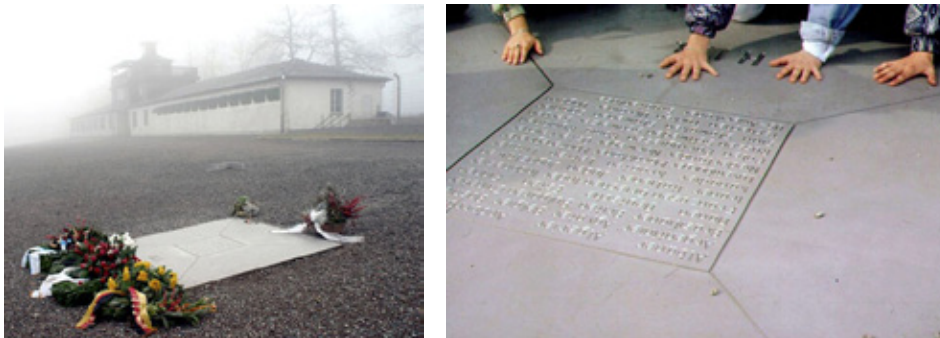


31. Horst Hoheisel, *Thought Stones Collection*, Kassel, Alemania, 1988 – 1995.

En su empeño por recuperar la memoria de los judíos desaparecidos en Alemania, Hoheisel realiza otro proyecto entre 1988 y 1995 con un carácter más participativo, titulado *Thought-Stones-Collection* (“Pensamiento-Piedras-Recolecta”). Para su realización visitó varias clases en las escuelas públicas de Kassel llevando consigo un libro, una piedra y un trozo de papel. El libro era una copia de *Namen und Schicksale der Juden Kassels* (“Los nombres y destinos de los judíos de Kassel”). Una vez en la clase, el artista explicó a los alumnos la relación que los judíos desaparecidos tenían con los barrios, las casas y las escuelas en las que los niños ahora vivían. Posteriormente invitó a cada estudiante a

47 YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, op. cit., p. 90. (Traducción propia de la cita).

investigar sobre la vida de un judío de Kassel deportado: dónde vivieron y cómo, quiénes eran sus familiares, qué edad tenían, cómo eran, etcétera, sugiriendo también que visitaran personalmente los barrios judíos y conocieran a los vecinos alemanes de dichos judíos deportados. Una vez hecho esto, los alumnos escribieron pequeños textos describiendo las vidas y muertes de las personas investigadas, envolvieron esos textos sobre piedras cogidas de los lugares donde supuestamente habían vivido y las depositaron en unas de las cajas de archivo que el artista facilitó a cada escuela. Una vez recopiladas, las cajas se transportaron a la principal estación de tren de Kassel, donde fueron apiladas en el andén número tres, el lugar desde el que una vez los judíos de Kassel fueron deportados. Ahora es una instalación permanente a la que el artista ha llamado *Denk-Stein-Sammlung* ("Memorial de archivos de piedra"). Con este proyecto, Hoheisel destaca tanto el lugar de deportación como la educación (o la falta de información) que los alumnos poseen sobre los judíos asesinados.



32. Horst Hoheisel y Andreas Knitz, *Ein Denkmal an ein Denkmal* ("Memorial a un memorial"), Buchenwald, Alemania, 1995.

En 1995, Hoheisel realiza otro contramonumento junto al arquitecto Andreas Knitz, en este caso, y como su propio título indica, un *Memorial a un memorial* (*Ein Denkmal an ein Denkmal*). Esta propuesta se realiza para conmemorar el primer monumento a la liberación erigido por los presos del campo de concentración de Buchenwald en abril de 1945, que tenía la forma de un obelisco y en cuya construcción se utilizó la madera que los presos habían transportado con sus propias manos desde los antiguos barracones. Para conmemorarlo, Hoheisel y Knitz diseñaron una placa de hormigón grabada con el nombre de los cincuenta y un grupos nacionales de víctimas del campo y con las iniciales KLB (*Konzentrationslager Buchenwald*), las iniciales que aparecían en el obelisco de madera original, situándolo en el mismo lugar.

Lo particular y característico de este memorial es que esta placa de hormigón que yace en el suelo mantiene una temperatura constante de 36.5°, sugiriendo el calor corporal de aquellos cuya memoria es ahora consagrada. Los espectadores pueden así acercarse, arrodillarse y percibir con sus propias manos ese calor humano, del mismo modo que los presos transmitían su calor corporal sobre la madera cuando la

transportaban para construir el monumento original.

La memoria del Holocausto es también el punto central en las dos propuestas que presentamos a continuación, la de Rachel Whiteread y la del escultor israelí Micha Ullman, concretamente inspiradas en las quemaduras de libros judíos por parte de los nazis. Micha Ullman realiza su memorial en 1995 en la *Bebelplatz* de Berlín, el cual resulta, para muchos, inapreciable a primera vista, pues se encuentra bajo la superficie de la plaza y sólo se puede ver a través de una ventana de vidrio de aproximadamente un metro cuadrado. Lo que se puede apreciar desde la superficie de la plaza es una pequeña habitación subterránea con estanterías blancas y vacías en sus cuatro paredes. Mediante este espacio en negativo dentro de la ciudad, el artista alude al vacío dejado por todos aquellos libros que se quemaron en ese mismo lugar y en otras muchas ciudades del 10 de mayo de 1933. Como comenta Iria Candela, “desde el nivel de la calle, el espectador se encaramaba a las profundidades más oscuras de sus estratos históricos y urbanos”⁴⁸.



33. Micha Ullman, Memorial a la quema de libros, Bebelplatz de Berlín, 1995.



34. Micha Ullman, Memorial a la quema de libros, Bebelplatz de Berlín, 1995. (Vista del interior del interior).

Pero si Micha Ullman crea un vacío subterráneo para conformar su memorial a la quema de los libros, Rachel Whiteread da materialidad a ese vacío para construir su contramonumento en el centro de la Plaza de los Judíos de Viena. Este memorial a los judíos desaparecidos de Austria consiste en el vaciado de los espacios de una librería, es decir, los espacios entre las estanterías, los libros y los pasillos. En este sentido, el objetivo concreto de este memorial no son realmente los libros, sino más bien el espacio o el aire entre el libro y nosotros. Conocido como *Memorial al Holocausto de la Plaza de los Judíos* o como *Biblioteca sin nombre*, el resultado final del monumento, construido en 1996 e inaugurado en 1999,

48 CANDELA, Iria, «¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo», en: RAMÍREZ, J. Antonio; CARRILLO, Jesús (Eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI, op. cit.*, p. 253.

La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo

es un bloque de cemento de 10 por 7 y por 4 metros, cuya superficie modela los espacios entre los libros y de encima y debajo de las estanterías, rodeado también por baldosas con los nombres de todos los campos de concentración que construyeron los nazis. Lo particular de este memorial es que consigue dar materialidad y, por lo tanto, presencia al vacío, a la ausencia y a la memoria, una cualidad que ha dado la seña de identidad a la producción artística de Whiteread.



35. Rachel Whiteread, *Memorial al Holocausto de la Plaza de los Judíos o Biblioteca sin nombre*, Plaza de los Judíos de Viena, Austria, 1996.

Otro de los artistas más representativos en esta nueva práctica de los contramonumentos es Jochen Gerz, de quien explicábamos en el apartado anterior su *Monumento contra el Fascismo* en la ciudad de Hamburgo. En 1993 realiza otro proyecto, esta vez en Saarbücken, Alemania, donde toma la idea de memorial oculto o invisible, el cual fue ejecutado de forma clandestina y lleva el título: *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus*, (“2146 piedras. Monumento contra el racismo”).



36. Jochen Gerz, *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus* (“2146 piedras. Monumento contra el racismo”), Saarbücken, Alemania, 1993.



37. Jochen Gerz, *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus* (“2146 piedras. Monumento contra el racismo”), Saarbücken, Alemania, 1993. Detalle de una de las piedras colocadas.

Invitado como profesor en la escuela de Bellas Artes de la ciudad, Gerz propuso a los estudiantes que fueran por la noche a una plaza junto al castillo de Saarbücker, una de las sedes de la Gestapo durante el Reich

de Hitler. La historia de la plaza es también significativa, ya que fue el lugar donde los nazis llevaron a los judíos de la ciudad en la noche de los cristales de 1938 para humillarlos públicamente. Una vez llegaron los alumnos a la plaza, se sentaron en el suelo fingiendo estar hablando y bebiendo cerveza, mientras que su propósito realmente era extraer los adoquines del pavimento y sustituirlos por otros pertenecientes a otras plazas de la ciudad.

Mientras, otro grupo de estudiantes recopilaban los nombres y las localizaciones de los más de dos mil cementerios judíos en Alemania ahora abandonados, destruidos o desaparecidos. Estos nombres se grabaron en las piedras que el otro grupo de estudiantes había extraído y unos días después los alumnos volvieron a colocar los adoquines en el mismo lugar en el que se encontraban originalmente, pero con los nombres inscritos hacia abajo, de tal forma que quedaran ocultos y no se pudieran leer, sin dejar ningún resto perceptible de la operación. Ahora, el memorial es invisible y permanece sólo como memoria, como imaginación, haciendo de los visitantes los sujetos activos del memorial. Lo curioso es que, a pesar de la polémica que supuso la realización clandestina del mismo, la plaza se ha renombrado con el título *Plaza del monumento invisible*.



38. Santiago Sierra, *The Black Cone. Monument to Civil Disobedience*, Parlamento islandés en Reykjavík, 2012.

Aunque el artista Santiago Sierra no se caracteriza por tratar en sus obras cuestiones de la memoria o la representación del pasado con un interés tan preciso como han demostrado los artistas anteriormente analizados, algunas de sus obras sí hacen referencia a los monumentos o crean formas monumentales en el espacio público. Tal es el caso de la obra *The Black Cone. Monument to Civil Disobedience* (“El cono negro. Monumento a la Desobediencia Civil”) situada el 20 de enero de 2012 (cuarto aniversario de la revolución islandesa) enfrente del Parlamento islandés en Reykjavík, mientras en su interior se decidía si procesar al antiguo primer ministro Geir H. Haarde. El monumento consiste en una roca volcánica partida por una cuña negra que lleva adosada una placa en la que se puede leer uno de los artículos de la *Declaración de los derechos del hombre y el ciudadano* (1793) que dice: “Cuando el gobierno viola los derechos del pueblo la Insurrección es para el pueblo y para

cada porción del pueblo, el más sagrado de sus derechos y el más indispensable de sus deberes”. Este monumento, que rechaza cualquier tipo de representación figurativa, no pone especialmente su interés sobre el pasado, sino que mira hacia el futuro. Su principal objetivo es mantener en la memoria de los ciudadanos la proeza del pueblo irlandés para arreglar las cuentas con los banqueros y gobernantes por la mala administración que produjo el declive económico de su país a finales de la década del 2000.

Este carácter reivindicativo que mira al futuro también lo encontramos en la obra efímera instalada en junio de 2012 en el barrio del Cabañal de Valencia, un barrio declarado Bien de Interés Cultural que está amenazado por el plan municipal de prolongar una avenida que comunique el centro de la ciudad con el puerto y que dividiría el barrio en dos. La obra consistía en una gran estructura negra de 17 metros que conformaba la palabra *Future* (“Futuro”), ideada por Sierra y producida por un artista fallero de la ciudad. *Future* se quemó como si de una falla se tratara, hasta que quedó reducida a cenizas. La obra se planteaba como una metáfora a las pocas perspectivas de futuro que existen para muchos ciudadanos que se ven impotentes ante la incapacidad de decidir sobre sus vidas, permaneciendo bajo las decisiones de los gobernantes. Una vez más, esta obra no se muestra preocupada por acontecimientos precisos del pasado, sino que pretende ser un monumento, como su título indica, al futuro, o más bien a la falta de esperanzas y perspectivas en el mismo. Pero no se construye una estructura fija, rígida y permanente, sino que permanece instalada apenas un día para después reducirse a cenizas y acabar como una memoria viva en el imaginario y en los debates cotidianos de los ciudadanos.



39. Santiago Sierra, *Future*, Barrio del Cabañal, Valencia, 2012.

Todos estos ejemplos de prácticas conmemorativas en los espacios públicos y urbanos, que responden a la corriente de los contramonumentos, han sobrepasado fronteras y arrojan nuevas perspectivas sobre los debates en torno a la memoria y la historia que ha caracterizado la cultura, la historiografía y la política de las últimas décadas. Así lo ha expresado Huyssen cuando escribe que “nos encontramos un amplio campo de prácticas recordatorias y una política de significación que ya es transnacional, muy profesionalizada, polémica para muchos, pero que sin

duda es todo un éxito entre los políticos y gran parte del público⁴⁹.

Los contramonumentos, tanto aquellos que se han construido para revisar o intervenir sobre un monumento existente como aquellos que se conciben como nuevas creaciones, adquieren su significado dependiendo del contexto y las circunstancias del presente. Rechazando la perdurabilidad y rigidez de los monumentos tradicionales, los contramonumentos asumen el valor de lo transitorio y un cuestionamiento continuo de las versiones oficiales de la historia para poder transformar la legitimación ideológica que los monumentos, durante tanto tiempo, han tratado de imponer en los espacios públicos de la ciudad. Young especifica al respecto que “la memoria pública se construye, que el entendimiento de los eventos depende de la construcción de la memoria, y que hay consecuencias mundanas en el tipo de entendimiento histórico que generan los monumentos”⁵⁰.

Los autores de estos nuevos memoriales son conscientes además de que ocupan sólo una parte en la totalidad de discursos y manifestaciones sobre la memoria que tienen lugar en la sociedad y en la cultura contemporánea, entre las cuales también podemos encontrar un gran número de obras del arte contemporáneo que se centran principalmente en tratar los discursos sobre la memoria desde sus espacios expositivos. Todos estos proyectos demuestran que “la memoria sin consecuencias contiene las semillas de su propia destrucción”⁵¹.

49 HUYSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, op. cit., p. 220.

50 YOUNG, James, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. op. cit., p. 15. (Traducción propia de la cita).

51 *Ibidem*. (Traducción propia de la cita).

2.1.3. Del contramonumento en el espacio público a la obra de arte en el museo

Las obras de arte que tratan sobre cuestiones de la memoria y que se exhiben en museos, galerías y otros centros para el arte contemporáneo pueden clasificarse según una gran variedad de formas, estrategias y directrices. Ellas han contribuido a una reconfiguración de los procesos por los que se construye y se representa la memoria colectiva, y han manifestado un cambio en la forma en la que se percibe hoy en día la memoria, tanto en contextos históricos como políticos y culturales. Debido a la dificultad que supondría estudiar todas estas propuestas artísticas en su totalidad, con el riesgo de acabar construyendo una cuenta enciclopédica que centrara sus casos en un mero listado de artistas y obras con descripciones cortas, hemos elegido un análisis más focalizado que estudie las obras que pueden responder a una modalidad de contramonumento pero que se instalan principalmente en las salas de arte, galerías y museos. Nuestra pretensión, por lo tanto, no es elaborar un archivo documental, sino analizar y exponer las estrategias metodológicas y conceptuales de estas propuestas que tratan sobre la memoria, para destacar tanto su importancia en el contexto histórico social y artístico como la influencia de sus argumentos. El objetivo es que esta perspectiva facilite un mejor entendimiento del arte contemporáneo y de la influencia y contaminación que ejerce sobre él la actual preocupación por la memoria. Para ello, y teniendo siempre en cuenta las aportaciones de los Estudios sobre la Cultura de la Memoria, se selecciona un número suficiente de trabajos que ejemplifican claramente esas tendencias, impulsos, técnicas y temáticas.

A pesar de que los artistas y las obras a tratar pertenecen a localizaciones muy lejanas entre ellas, todos los trabajos se enmarcan dentro de características comunes al sistema del arte occidental y se ven influenciados por el efecto de la globalización y de los Estudios visuales y culturales. A pesar de estar inmersos dentro de un contexto global, sus relatos hacen referencia a historias y experiencias locales e incluso personales. Facilitan que el espectador individual se identifique con ellas, e incluso a que se sienta interpelado, pues experimenta un reconocimiento más personal y humano. Anna Maria Guasch ha reflexionado sobre estas relaciones entre lo local y lo global en el mundo contemporáneo y ha identificado una cuestión que podría explicar la emergencia y consideración que recientemente están teniendo las historias locales. Para ella, la globalización ha facilitado los medios necesarios para la difusión transnacional de estas memorias e historias locales, promoviendo además que los individuos se puedan identificar y empatizar con el "otro". En sus propias palabras, "la globalización puede ser entendida como una 'máquina' o una 'tecnología' que ayuda a ampliar nuestros horizontes proporcionándonos rutas que nos conectan con otras sociedades, otras gentes, otras formas de pensamiento". En este sentido,

continúa, la globalización “se ha convertido en un vehículo –ciertamente con elementos utópicos- que amplía y proyecta horizontes, expectativas y aspiraciones locales”⁵².

Con estas consideraciones en mente, continuando con los tres ejemplos citados anteriormente (de los artistas Sol LeWitt, Horst Hoheisel y Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz) y teniendo en cuenta que en ellos se inscriben claramente las premisas que definen el contramonumento, aplicaremos las características de estos últimos a otros proyectos para analizarlos. Para ello se establece la propuesta de un modelo analítico según el cual se diferencian tres grandes bloques.

El primer conjunto tiene un enfoque más formal y hace referencia a la materialización de la obra, es decir, a los elementos y el procedimiento por el cual la obra se ha ejecutado. Este análisis formal deviene en otro de carácter más iconográfico que nos permite, a través de una lectura atenta de los elementos, sacar conclusiones en torno a sus valores sociales, culturales y estéticos. Paradójicamente, la elaboración o “materialización” de muchas de estas obras se basa en una des-materialización, es decir, en el vacío o en la negación de formas preexistentes. Si tenemos en cuenta la apreciación que James Young hace en referencia a la obra de la artista británica Rachel Whiteread, según la cual “la materialización puede ser un índice para la ausencia”⁵³, podemos justificar la utilización de materiales descartados y objetos cotidianos (aunque también otros muchos elementos como fotografías, documentos, arquitecturas abandonadas, etcétera) que utilizan los artistas que tratan sobre la memoria para evocar la ausencia resultante de la muerte y la desaparición de víctimas de procesos traumáticos de la historia. Lo indicial en estos elementos destacaría, siguiendo las aportaciones sobre los signos de C. S. Peirce, por establecer una relación física con sus referentes, es decir, por servir como una huella o un rastro del objeto real al que representa, creando un modo de significación que se afirma en la contigüidad física de sus referentes⁵⁴. Como veremos más adelante, estos objetos y espacios que aluden a la memoria poseen además una serie de cualidades afectivas, humanas y corpóreas inmanentes que atrapan la atención del espectador y lo involucran en la obra y en las historias que ellas representan. Por lo tanto, podríamos decir que, en general, lo común en estos trabajos es que se basan en el concepto de des-materialización, en la negación de

52 GUASCH, Anna Maria, «The Epistemology of the Other. For a Cartography of Memory and Otherness», Universidad de Barcelona, p. 1. Texto disponible en: <http://globalartarchive.com/es/anna-maria-guasch/obras-recientes/la-epistemologia-del-otro/> Última consulta: 22 julio de 2013. (Traducción propia de la cita).

53 YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, op. cit., p. 107. (Traducción propia de la cita).

Concretamente, el autor se refiere a las obras que Rachel Whiteread ha realizado desde 1988, a partir de la obra *House* (con la que adquirió importancia internacional), y que consistía en el vaciado de una casa victoriana del este de Londres, resultando una escultura que materializaba el vacío de los espacios del hogar.

54 Ver: PEIRCE, Charles Sanders, *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 145.

espacios u objetos preexistentes y en la idea de vacío.

Es muy común en los artistas contemporáneos que tratan sobre la memoria recurrir a materiales banales o descartados de personas ausentes, que marcan la huella de sus experiencias y de su paso por la vida. Artistas como Christian Boltanski, Doris Salcedo, Francesc Torres o Walid Ra'ad, entre otros muchos, se han servido de objetos cotidianos de todo tipo como muebles, objetos personales sin valor aparente, ropas, fotografías, restos y rastros de trayectorias, experiencias y vidas ajenas, etcétera, para configurar sus trabajos artísticos. Quizás esta última, la fotografía, y en especial la fotografía familiar, haya sido la más recurrente por su gran capacidad para evocar acontecimientos pasados y personajes ausentes, pero sobre todo por la presunción de que lo registrado ha existido, una idea que defendía Barthes cuando afirmaba: "el nombre del noema de la Fotografía será pues: 'Esto ha sido'"⁵⁵. Por lo tanto, la materialidad de estos objetos del pasado conceptualmente hace referencia a una des-materialización, a una ausencia y al vacío que han dejado otras personas.

El hecho de que el lugar donde se muestran estos trabajos sea principalmente una sala de exposiciones en una galería, museo o centro de arte, y no el espacio público, conlleva que el destinatario sea la persona en su condición individual y no la colectividad o el país. Este aspecto, que marca la diferencia entre tales obras y los contramonumentos en el espacio público, se obtiene principalmente por el manejo que los artistas hacen de los materiales a la hora de conformar sus obras, que las independiza del contexto espacial en el que se inscriben. Así lo confirma Huyssen cuando dice que "en el arte posminimalista de los últimos tiempos ha aparecido lo que se podría llamar escultura de la memoria: un tipo de escultura que no se centra en la sola configuración espacial, sino que inscribe con fuerza en la obra una dimensión de la memoria localizable y hasta corpórea. Su lugar está en el museo o la galería, más que en el espacio público, y va destinada al individuo que es consciente de ella, y no al país ni a la comunidad"⁵⁶.

Esta "deslocalización" de la memoria y esos recuerdos que los artistas inscriben concienzudamente en sus trabajos permiten desterrar y desvincular la obra del espacio público para incorporarla al museo, lo cual es un rasgo a subrayar en el arte contemporáneo. El museo y la galería parecen ser un lugar en el que, a través de los dispositivos del arte, se puede realizar un ejercicio de memoria. Es decir, se establecen como nuevos lugares de memoria, una vertiente diferente de memorial o incluso de contramonumento, donde se pueden plantear preguntas y debates en torno a cuestiones del pasado, y que son una muestra más de la expansión de la actual preocupación por la memoria. Pero esta

55 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990 [1980], p. 91.

56 HUYSSSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, op. cit., p. 81.

expansión no se limita solamente al contexto del arte, sino también a otros ámbitos como el cine, la literatura e incluso Internet, lo cual ha llevado a que la noción de “lugares de la memoria” que nos proponía Pierre Nora se amplíe y se reconfigure⁵⁷. Así lo entiende María Ruido cuando escribe que “pensar hoy el museo, el cine, la prensa, la televisión o, en los últimos años, Internet, como *dispositivos y como lugares de memoria privilegiados* (sean éstos corporaciones públicas o privadas) no sería ningún atrevimiento, aunque se alejan bastante de la denominación clásica de Pierre Nora *de los lugares de memoria* como lugares físicos o simbólicos, conmemoraciones o actuaciones acordadas básicamente por el Estado o las instituciones paraestatales y aceptadas como tales por la mayoría de la sociedad”⁵⁸.

En un segundo bloque estudiaremos aquellas obras que evidencian un compromiso con el pasado y, especialmente, con la relectura de ciertos eventos traumáticos. Aunque los tres ejemplos señalados anteriormente como contramonumento se circunscriben en un lugar y acontecimiento concretos (Alemania y el Holocausto Nazi), veremos como sus patrones se extienden a una práctica artística generalizada en muchos países de occidente y que además hacen referencia a diferentes procesos históricos.

Al igual que en los contramonumentos, las obras que nos conciernen en este apartado tienen como principal objetivo la revisión de acontecimientos históricos. Para ello llevan a cabo un trabajo de contra-memoria, rechazando o cuestionando las versiones oficiales de la historia que han sido impuestas por los gobiernos y los historiadores. En esta tarea, las experiencias y los testimonios de las víctimas o de sus generaciones posteriores juegan en papel esencial a la hora sacar a la luz acontecimientos reprimidos durante años. Artistas como Ilya Kabakov, Francesc Torres o Kara Walker han basado sus trabajos en la revisión de acontecimientos como el nacimiento y la muerte de la Unión Soviética, la Guerra Civil Española, el Holocausto Nazi o la historia Afro-americana en este continente. Por lo tanto, el trabajo de estos artistas se ajusta a la noción de la práctica discursiva, una práctica que se halla en el trabajo de memoria que realizan en su respuesta crítica a las maneras en que ese

57 En los últimos años se han publicado varios textos que han hecho referencia a la proliferación de expresiones artísticas que se configuran y utilizan como formas de recuerdo. Entre ellos cabe destacar el texto de Karen E. Till «Artistic and activist memory-work: Approaching place-based practice» (*Memory Studies*, University of Minnesota, USA, Los Angeles, London, New Delhi and Singapore, Vol. 1(1), 2008, pp. 99 - 113), donde analiza las diferentes prácticas artísticas y sociales que hacen una revisión del pasado específico de ciertos lugares. También es importante en este respecto el artículo de Annette Kuhn, «Memory text and memory work: performances of memory in and with visual media», (*Memory Studies*, 3(4) 298-313, Queen Mary University of London, UK, 2010), donde aborda desde un enfoque audiovisual aquellos proyectos de *performance*, del cine, del video y de la fotografía que se conciben como ejercicios de memoria con los que se reinterpreta el pasado.

58 RUIDO, María (ed.), *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*, CGAC, Santiago de Compostela, 2008, p. 316. En la cita hace referencia a: NORA, Pierre, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, 26, L. A., University of California 1989.

pasado ha sido previamente construido y representado.

Por último, en el tercer bloque nos centraremos en un aspecto característico de las obras de arte contemporáneo que tratan sobre cuestiones de la memoria y que se podrían entender como contramonumento: el uso que en ellas se hace de la temporalidad. Esta estrategia, primordial en la práctica de los contramonumentos, tiene su origen en una contraposición a los materiales perdurables y la rigidez en el espacio público de los monumentos tradicionales, cuyo resultado era la trasmisión de una memoria cerrada y cosificada. Como se explicaba anteriormente, en el contramonumento la memoria depende del tiempo y viceversa. Del mismo modo, el tiempo en la obra de arte que trata sobre la memoria se convierte en una propiedad esencial, de la cual depende el hecho de que se haga una relectura del pasado desde el presente. Sus materiales, muchas veces banales, efímeros o rescatados del pasado, propician una relación temporal donde el presente provee los desencadenantes precisos para activar una revisión crítica del pasado. Por otro lado, la memoria, diferente a aquella arraigada e impuesta por el monumento tradicional, en el contramonumento o la obra de arte depende directamente del presente y de las circunstancias del espectador que reconstruye con su observación.

Los monumentos y las obras de arte plantean enfoques hacia la memoria que parecen ir por senderos diferentes. Por una lado, los monumentos tradicionales articulan la memoria oficial, la heroica y la del país o la comunidad, la cual se concibe como algo estable e inmutable. Es en los cuerpos individuales donde se experimenta y se desarrolla la memoria, la cual podríamos caracterizar como dinámica, viva y cambiante, pues está en estrecha relación con los sentimientos, experiencias y afectos de la propia persona. Los artistas contemporáneos consiguen de algún modo materializar esta memoria individual con los elementos en la obra de arte y, a pesar de estar basadas en experiencias personales, estas memorias sirven para llevar lo privado a lo colectivo, ya que pueden hacer referencia a eventos históricos y sociales que forman parte de una memoria también colectiva e incluso política o generacional. En otras palabras, el monumento aboga por una memoria inamovible y oficial, mientras que en la obra de arte la memoria es mutante, viva y está en continua transformación. El contramonumento, sin embargo, estaría a medio camino entre el monumento y la obra de arte, pues su pretensión es dinamizar la memoria, pero al disponerse en un espacio público, se dirige a la comunidad y no tanto al espectador como ser individual. Es por lo tanto este aspecto el que diferencia las obras expuestas en los espacios para el arte de aquellos memoriales y contramonumentos en los espacios públicos, en los cuales no se representan las memorias personales e individuales ni se transmiten esas cualidades corporales y afectivas incrustadas en los materiales.

Esta dependencia empática en la experimentalidad por parte del

espectador con el tratamiento visible de materiales y conceptos en la obra está ciertamente más relacionada con la trayectoria de la práctica de la instalación artística que con los patrones generales que definen el monumento tradicional. Las obras de arte que promueven una revisión de la historia a través de la memoria originan una relación que “activa el cuerpo, el espacio y la temporalidad, la materia y la imaginación, la presencia y la ausencia, en una compleja relación con quien la contempla”⁵⁹.

La materialización de la obra va así más allá de la escultura en el sentido tradicional, pues los materiales y objetos utilizados poseen una especie de energía a través de la que podemos reconocernos y recuperar acontecimientos pasados. Y esta energía es la que posibilita trasladar el pasado hacia el presente, una recuperación de la memoria del pasado por parte del espectador que le permite percibirla y experimentarla. Como afirma el escritor y crítico de arte Miguel Ángel Hernández-Navarro, “los objetos contienen el sedimento del pasado, están cargados de memorias, de adherencias de la historia y pueden decirnos más que las palabras y la imaginación abstracta. Las cosas no son elementos inertes, materiales pasivos y brutos, sino que contienen memorias latentes”⁶⁰.

Andreas Huyssen se refiere concretamente a esta utilización de los objetos descartados y el manejo de los materiales que hacen los artistas como una característica con la que se articula la memoria como desplazamiento del pasado hacia el presente. Así lo afirma cuando comenta que “las diversas formas de desplazamientos temporales y espaciales de las esculturas de estos artistas [refiriéndose a algunos de los artistas anteriormente citados] marcan un lugar específico en la cultura más amplia de los años noventa del siglo pasado, una cultura para la que no tiene sentido y resulta frívolo denominar posmoderna pero que, no obstante, es significativamente distinta del postmodernismo de los años setenta y ochenta. [...] Forman parte de un problema de mayor amplitud: el de reestructurar la sensación del espacio y el tiempo en esta época nuestra de los medios de comunicación de masas, del ciberespacio y de la globalización”⁶¹.

Esta última cita de Huyssen pone en evidencia un nuevo enfoque hacia el trabajo que cada vez más artistas realizan en torno a cuestiones de la memoria en su especial preocupación con la historia y la forma en que ésta se construye y se entiende hoy en día. Aun así, hay que tener en cuenta que el arte contemporáneo ha utilizado la memoria en una tan amplia variedad de formas, formatos y estrategias que refleja locuzamente el acercamiento, usos y preocupación de los ciudadanos hacia ella, principalmente en el ámbito general de la cultura.

59 HUYSSSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, op. cit., p. 82.

60 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012, p. 107.

61 HUYSSSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, op. cit., p. 82.

Especialmente desde la década de los noventa hemos sido testigos de un incremento en el número de obras del arte contemporáneo que han hecho de la memoria su preocupación principal. Ernst van Alphen hace referencia a ellas y mantiene que “desde la década de los noventa del pasado siglo la expansión en el arte y la literatura de las prácticas relacionadas con la memoria ha sido enorme. Estas prácticas de la memoria se manifiestan en torno a temas tales como el trauma, el Holocausto y otros genocidios, o la migración, pero también el uso cada vez más habitual de medios y géneros como la fotografía, el documental de cine o de vídeo, el archivo y el álbum familiar”⁶².

Según estas consideraciones, se podrían trazar dentro de esta práctica artística sobre la memoria algunas líneas temáticas equiparables a los usos de la memoria en la cultura, como puede ser el caso de la literatura o el cine. Por ejemplo, los trabajos autobiográficos responden a una necesidad de hacer público lo privado y a la exploración de las formas en las que la memoria se presenta. Por otro lado, la memoria como rastro conlleva el uso de objetos, fotografías, vídeos e incluso sonidos que formaban parte de un recuerdo original y ahora funcionan como un enlace a la memoria, unos medios que están muy influenciados y apoyados en las nociones de índice de la teoría de la fotografía. En cuanto a la relación de la memoria con historias políticas y sociales, la intención general que se aprecia es la de realizar una revisión de la historia sustentada en la pulsión actual de privilegiar la memoria sobre la historia.

Pero los artistas no sólo se han preocupado por el acontecimiento pasado en sí, sino que muchos de ellos, que no han sido testigos directos de tales eventos, se han cuestionado la manera en la que la historia ha sido transmitida por los gobiernos y retransmitida por los medios, como puede ser el caso de las estrategias del recuerdo del Holocausto Nazi⁶³, que han planteado considerablemente la problemática de la representación de “lo irrepresentable” y la idea de la *posmemoria*⁶⁴. No

62 VAN ALPHEN, Ernst, «Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios visuales*, nº 6, 2009, p. 30.

63 La sociedad alemana se enfrenta al tratamiento la memoria del Holocausto desde varias posiciones diferentes, que muchas veces son conflictivas entre ellas. Se trataría así de recuperar y tratar la memoria de las víctimas y la de los perpetradores, pero también la de los liberadores y la de los ciudadanos que visitan los monumentos y memoriales. Unos monumentos y memoriales que son también un tema de debate controvertido, tanto por la forma que deben adoptar como por el enclave donde se disponen. Con ellos se percibe una necesidad de establecer una relación directa entre el propio memorial y el lugar específico en el que se sitúa, de ahí que generalmente se erijan en el mismo sitio donde los hechos ocurrieron. Como hemos visto, la práctica de los contramonumentos parece haber recogido estas exigencias de los ciudadanos y de la sociedad alemana, mostrando un compromiso tanto con la historia como con la memoria del Holocausto.

64 Marianne Hirsch introduce el término *postmemory* (posmemoria) para hacer referencia a los recuerdos de segundas generaciones, aquellos que no recuperan acontecimientos vividos o experimentados directamente, sino que son producto de los relatos transmitidos por las primeras generaciones o por soportes diversos, como pueden ser los medios de comunicación, el cine o la literatura. Ver: HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, narrative and postmemory*, Cambridge MA and London, Harvard University Press, 1997.

debemos tampoco olvidar la práctica archivística y las formas en las que los artistas han representado y criticado los métodos a través de los cuales el conocimiento y los datos, como aspectos de la memoria, han sido ordenados y clasificados en la historia, la sociología o la antropología, una práctica y metodología de archivar que en muchos casos ha sido empleada por los propios artistas.

En general, este tipo de obras de arte en el museo contribuyen a la ampliación de la noción de *Lieux de mémoire* (lugares de memoria) que definía Pierre Nora, es decir, lugares de almacén “donde la memoria se cristaliza y se esconde en sí misma”⁶⁵. Para Nora, los *lieux de mémoire* pueden adoptar múltiples formas y poseen valores y funciones simbólicas, hasta el punto de poder ser tan intangibles como dos minutos de silencio conmemorativo. Estos lugares se construyen tanto con memoria (cercana a los sentimientos y al afecto) como con historia (con sus discursos y continuas reconfiguraciones), y pueden devenir en lugares concretos, conceptos, prácticas e incluso objetos. Ejemplos de ellos podrían ser monumentos, museos, enclaves urbanos, construcciones arquitectónicas, ruinas, cementerios, memoriales, conmemoraciones, ritos, emblemas, textos, objetos cotidianos y símbolos.

De este modo, no solamente las obras de arte sirven como soporte para la producción y representación de la memoria, sino que también instituciones como el museo, la galería o los centros de arte son utilizados como espacios en los que se almacenan memorias materializadas en forma de obras de arte. Es decir, aunque el museo se ha venido utilizando como lugar para recopilar y archivar la memoria, han surgido un tipo de obras preocupadas por la memoria que generalmente se disponen en esos museos pero que también han originando una expansión de sus usos tradicionales, ya que han sobrepasado los confines físicos del espacio interior expositivo y se han instalado en el espacio público. Las políticas culturales de los museos han sido el tema de otros muchos artistas, lo cual se ha traducido en un paradigma del arte contemporáneo que Hal Foster denominó como “impulso de archivo”⁶⁶. De acuerdo con Foster, y respecto a esta exploración de técnicas y estrategias del archivo, se identifican un gran número de artistas que recurren a archivos oficiales o encontrados (tanto dentro de instituciones como fuera de ellas a través de testimonios), documentos, imágenes o relatos en general para conformar su trabajo, entre los cuales se podrían destacar Jeremy Deller, Alan Kane, Mark Dion o Susan Hiller.

Sobre este auge e “impulso” de las prácticas del archivo, el pensador y filósofo francés Jacques Derrida escribe su conocido e influyente texto *Mal de archivo*⁶⁷, con el que no se refiere concretamente a una

65 NORA, Pierre, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *op. cit.*, p. 7. (Traducción propia de a cita).

66 FOSTER, Hal, «An archival impulse», *October* 110, Otoño 2004, pp. 3 - 22.

67 DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997

tendencia cultural generalizada que señala y almacena experiencias o acontecimientos con el objetivo de garantizar su persistencia, sino que pretende hacer ver que esta fiebre puede acabar convirtiéndose en una condición patológica. De ahí que el propio término “mal” que titula el texto posea connotaciones de una enfermedad o dolencia, pero también de una intensa pasión u obsesión por coleccionar, que a veces incluso recuerda al síndrome de Diógenes⁶⁸.

Las obras de arte serían entonces lugares de memoria, pero también es importante señalar el hecho de que son ubicadas en un espacio concreto, generalmente el museo, creándose así un lugar de memoria dentro de otro lugar de memoria. Esto amplía la relación que se establece entre la historia y la memoria, una relación que, según Nora, se mantiene gracias a una amenaza invisible que une objetos aparentemente no conectados. De esta forma, se ha creado una red diferenciada en la que todas esas identidades separadas pertenecen a una organización inconsciente de memoria colectiva, de la que es nuestra responsabilidad traer al presente y a la consciencia para revisarla y reconstruirla. Como afirma el autor, “una crítica generalizada de la historia preservaría sin duda algunos museos, algunos medallones y monumentos –es decir, los materiales necesarios para su trabajo- pero los vaciaría de lo que, para nosotros, los haría *lieux de mémoire*. Al final, una sociedad que vive enteramente bajo el signo de la historia no podría, más de lo que podría una sociedad tradicional, concebir tales lugares para anclar sus recuerdos”⁶⁹.

Las obras de arte objeto de este estudio, que responden a los patrones del contramonumentos, son claramente representativas de los discursos propios de la actual Cultura de la Memoria y llegan incluso a adquirir cualidades mnemónicas y conceptuales cercanas a las de los monumentos en los espacios públicos o las funciones de transmisión y preservación del pasado que tradicionalmente han desempeñado los museos. Así lo ha argumentado Huysseu cuando mantiene que “los límites entre el museo, el memorial y el monumento se han vuelto tan

[1955]. La recuperación y el deseo de la experiencia de la memoria es una de las claves de este texto, una tarea que deviene en una pulsión de archivar en el mundo contemporáneo. Derrida analiza una nueva concepción del archivo partiendo del pensamiento de Freud y el psicoanálisis, abordando los diferentes métodos y sistemas actuales para archivar (desde los archivos tradicionales en museos o instituciones, hasta nuevas formas de almacenaje digital como el correo electrónico o el CD ROM), y tratando todo tipo de acontecimientos, especialmente las revueltas en los países árabes, las guerras, las catástrofes o los conflictos sociales, políticos y jurídicos que definen el final del siglo XX. Una problemática del archivo que está marcada por las amenazas de censuras, represiones y supresiones de los documentos dispares que lo componen.

68 El *síndrome de Diógenes* es un trastorno de conducta en el que la persona (generalmente de avanzada edad, con traumas no superados de muerte de familiares y en abandono social o personal) siente una necesidad extrema por almacenar todo tipo de objetos, incluso basuras o desperdicios domésticos.

69 NORA, Pierre, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *op. cit.*, p. 9. (Traducción propia de la cita).

fluidos en la década de los 80 que tornan obsoleta la vieja crítica del museo como un bastión minoritario y del monumento como un medio de reificación y olvido. Los museos del Holocausto, los memoriales y los monumentos no pueden ser vistos de manera separada de esta cultura posmoderna del memorial⁷⁰.

Enmarcándose dentro de los Estudios de la Cultura de la Memoria, las propuestas artísticas que abordaremos en profundidad dentro de la propuesta de modelo analítico responden a la actual crisis de la memoria, pero no suponen una extensión más de dicha crisis, sino que se constituyen como una reflexión crítica, consciente y alternativa que pretende contrarrestar y entender la fiebre mnemónica de la que estamos siendo testigos. Esta idea se corresponde con las aclaraciones de Ernst van Alphen sobre los medios y géneros utilizados para hacer frente a dicha crisis. En sus propias palabras, “los medios y géneros empleados por estas prácticas de la memoria están ellos mismos implicados profundamente en la crisis de la memoria a la que esas prácticas quieren oponerse. Usadas de manera acrítica y convencional, medios tales como la fotografía, el cine o el archivo, y los géneros como el documental, el álbum familiar o las películas caseras conducen a una crisis de la memoria. [...] Es sólo cuando el empleo de estos medios y géneros se lleva a cabo críticamente y (auto) reflexivamente que éstas dejan de ser la encarnación o la implementación de esa crisis para convertirse en prácticas alternativas que se enfrentan a dicha crisis”⁷¹.

Al igual que los medios y géneros de los que nos habla Ernst van Alphen, las obras de arte de la memoria responden crítica y conscientemente al *boom* de la memoria. En este sentido, son obras que no pretenden sustituir a los monumentos, a los contramonumentos o las funciones mnemónicas de los museos, sino que se unen a ellos como nuevos dispositivos que profundizan en sus discursos y aportan nuevas perspectivas sobre la forma en que funciona la memoria y su importancia frente a la revisión del pasado y a la toma de una consciencia histórica.

70 HUYSSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 155.

71 VAN ALPHEN, Ernst, «Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *op. cit.*, p. 46.

2.2. Enfoque primero. La desmaterialización y lo banal.

Si consideramos el término *banal* como lo intrascendente, trivial o de poca importancia, y lo aplicamos a los materiales con los que los artistas de la memoria conforman sus obras, podríamos enumerar un interminable listado de ellos; pero, por lo general, son objetos cotidianos de todo tipo que por su vejez y desgaste han sido descartados o han dejado de cumplir la función esencial para la que fueron creados. Muebles del hogar, ropas, enseres personales, documentos, fotografías, etcétera, son objetos que, debido su deterioro por el paso del tiempo y su uso, se convierten en los soportes ideales que llevan inscritas las huellas y los recuerdos de sus portadores. Peter Schwenger decía que “absorbiendo las inversiones físicas de sus dueños, las cosas paradójicamente poseen algo de sus dueños”⁷². En su materialidad se percibe, de forma evidente, el vacío y la ausencia de la persona que los utilizó; un *haber estado ahí* reconocible en las marcas y las huellas que sus antiguos poseedores han dejado en su superficie.

Los objetos y, en general, el entorno material del individuo se convierte en un dispositivo que registra las experiencias y sirve como soporte para los recuerdos, los sentimientos y la relación con los otros. Las posesiones materiales funcionan como extensiones del propio cuerpo y de las emociones, de ahí que tradicionalmente se conserven objetos de los antepasados o de familiares para mantenerlos de alguna forma presentes y evitar que sean olvidados. Al mismo tiempo, los objetos nos hablan de un antes y un después, del paso del tiempo y de su cualidad inevitable de devenir obsoletos. Esta relación ya la advertía Maurice Halbwachs en su estudio sobre la memoria colectiva, planteándose las siguientes preguntas: “¿por qué sentimos apego a los objetos? ¿Por qué deseamos que no cambien y sigan acompañándonos?”; a las que él mismo contestaba: “los muebles, los adornos, los cuadros, los utensilios y los accesorios circulan dentro del grupo y son objeto de apreciaciones, comparaciones, abren constantemente percepciones sobre los nuevos aires de la moda y el gusto, y nos recuerden las costumbres y distinciones sociales antiguas. [...] cada objeto encontrado, y el lugar que ocupa en el conjunto, nos recuerda una forma de ser común a muchos hombres”⁷³.

El potencial de los objetos como evocadores de la memoria y de experiencias pasadas, un aspecto más patente en aquellos que han sido descartados, los ha convertido en materiales idóneos para que los artistas de la memoria conformen sus obras, apropiándose de ese poder de registro para posteriormente manipularlos o utilizarlos, y rescatar, interpretar o reconfigurar los recuerdos y las experiencias incrustadas en ellos.

72 SCHWENGER, Peter, *The tears of things: Melancholy And Physical Objects*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006, p. 75. (Traducción propia de la cita).

73 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1952], p. 131.

Cuando hablamos de la noción de “banal” podemos encontrar cierta similitud con el concepto “banalidad del mal”⁷⁴ que acuñaba Hannah Arendt, según el cual se analizaban desde el horror y su falta de épica los actos de Adolf Eichmann en su juicio, acusado de genocidio contra el pueblo judío durante la Segunda Guerra Mundial. En el texto que Arendt escribe sobre el seguimiento de los juicios, la personalidad de Eichmann y dichos acontecimientos, describe la actitud de normalidad e indiferencia que mostraba el acusado en el juicio cuando el fiscal pretendía demostrar la gravedad y crueldad de sus acciones como responsable de los crímenes de miles de judíos. La actitud de Eichmann y su propia personalidad es un reflejo de esa “banalización del mal”, de esa indiferencia ante sus actos terribles y todo el horror y el sufrimiento que supuso, lo cual acaba demostrando que el mal no surge del propio individuo, sino más bien de las circunstancias históricas, políticas y sociales que lo promueven. Como comenta la autora, “fue como si en aquellos últimos minutos [Eichmann] resumiera la lección que su larga carrera de maldad nos ha enseñado, la lección de la terrible banalidad del mal, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes”⁷⁵.

El término banal que pretendemos aplicar a las obras de arte sobre la memoria no sólo pasa por el hecho de que los materiales que entendemos como banales sean de poco valor, descartados o intrascendentes, sino que muchas veces pueden hacer referencia a esa banalidad del mal que explicaba Arendt, pues son la huella de historias y experiencias traumáticas que han sido reprimidas, ocultadas, olvidadas e incluso banalizadas, historias que no han gozado de una relevancia suficiente dentro del discurso historiográfico y que han dejado al margen los derechos de las víctimas y las injusticias sociales. Gracias a la recuperación y al tratamiento de esa banalidad se rescatan acontecimientos, testimonios y recuerdos que por diversas circunstancias han estado cohibidos, pero que ahora sirven para transportar los eventos del pasado al presente, donde serán (re)configurados.

Por otro lado, concebimos la desmaterialización no tanto como la pérdida de materialidad del objeto artístico, sino más bien como la estrategia de los artistas de recurrir a elementos y objetos descartados y banales para hacer una llamada a algo que trasciende lo material, como es la memoria. En la construcción de sus obras, los artistas se apropian de objetos antiguos y, por lo tanto, rechazan la creación de nuevos objetos de arte como tales.

Lucy R. Lippard y John Chandler defendían “la desmaterialización

74 La expresión “banalidad del mal” fue acuñada por Hannah Arendt (1906-1975), en su libro ARENDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, 1967 [1961]. El concepto en la idea de Arendt es muy amplio, pues hace referencia tanto a la actitud de indiferencia del acusado Adolf Eichmann frente a sus acusaciones, como a todo lo que ello conlleva: banalizar y restar importancia a uno de los acontecimientos más trágicos y violentos de la historia reciente, el Holocausto nazi.

75 *Ibidem*, p. 368.

del arte⁷⁶ en los sesenta como un arte ultra-conceptual que enfatizaba el proceso de pensar la obra casi exclusivamente. En sus propias palabras, señalaban que dicha “tendencia parece estar provocando una profunda desmaterialización del arte, especialmente del arte como objeto y, si continua avanzando, el objeto podría acabar siendo totalmente obsoleto⁷⁷. Sin embargo, los artistas que trataremos en este estudio se diferencian de esta práctica por la búsqueda de un compromiso con el actual entendimiento de la memoria y la historia, y se alejan en cierta medida de la desmaterialización de los objetos del arte como tales.

Lippard y Chandler además explicaban que dicha desmaterialización se conseguía a través de dos caminos diferentes: “el arte como idea y el arte como acción. En el primer caso se niega la materia, puesto que la sensación se ha convertido en una idea; en el segundo caso, la materia se ha convertido en energía y movimiento en el tiempo. Así la obra de arte completamente conceptual en que el objeto es un simple epílogo con el concepto plenamente desarrollado tal que parece excluir al objeto de arte, es también el esfuerzo primitivizante de identificación sensual y envolvente en una obra tan expandida que es inseparable de su entorno de no-arte⁷⁸.

La pérdida de materia en el arte a la que se refieren Lippard y Chandler se puede entender como uno de los paralelismos que han surgido en respuesta a la compresión espacio-temporal que caracteriza al mundo contemporáneo, producidas principalmente por los avances tecnológicos⁷⁹ y las consecuencias de lo que se conoce como capitalismo avanzado. Así lo entiende David Harvey cuando afirma que esta volatilidad e inmaterialidad ha invadido ámbitos como la economía, la política y la vida cultural y social: “¿De qué modo han cambiado los usos y significados del espacio y el tiempo con la transición del fordismo a la acumulación flexible? Mi idea es que en estas dos últimas décadas hemos experimentado una intensa fase de compresión espacio-temporal, que ha generado un impacto desorientador y sorpresivo en las prácticas económico-políticas, en el equilibrio del poder de clase, así como en la vida cultural y social⁸⁰.

76 LIPPARD, Lucy R. y CHANDLER, John, «The dematerialization of art», *Art International*, 12:2, Febrero 1968, pp. 31 - 36. Parte de este texto se incluye en la publicación en español: LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Tres Cantos, Akal, 2004 [1973], pp. 80 - 81.

77 LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p. 81.

78 LIPPARD, Lucy R. y CHANDLER, John, «The dematerialization of art», op. cit., p. 34. (Traducción propia de la cita).

79 José Luis Brea ha identificado esta sensación de inmaterialidad en prácticamente todos los niveles de la vida contemporánea producida por los avances tecnológicos y sobre todo por las tecnologías digitales. Ver: BREA, José Luis, *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007.

80 HARVEY, David, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998 [1989], p. 314.

En el ámbito del arte se pueden encontrar otros paralelismos de esta desmaterialización del mundo contemporáneo, como es el caso de Yves Michaud, que apela a un *arte en estado gaseoso*⁸¹, afectado por la importancia cada vez mayor que se le otorga a la estética y por la proliferación de propuestas de instalaciones y performances, una expansión del arte que parece adquirir un estado de gas o vapor.

Sin embargo, Miguel Ángel Hernández-Navarro defiende un “retorno de lo material” en relación a los artistas contemporáneos que tratan sobre la revisión de la historia, aquellos que practican lo que él denomina “arte de historia”. Defiende un retorno de lo material, una necesidad de recurrir a la materialidad de los objetos y otros elementos, como una contraposición a esa desmaterialización que predomina en el mundo contemporáneo. En sus propias palabras, “el arte de historia se encuentra dentro del proceso de ‘retorno de lo material’ que está teniendo lugar en el arte contemporáneo durante las últimas décadas, especialmente tras el cambio de siglo. Un retorno a la materia que no es tanto una vuelta al objeto – como fue el retorno al orden de los ochenta tras la desmaterialización del arte, con todo el sentido de vuelta a la mercancía- sino más bien una vuelta a la tangibilidad y densidad de la experiencia”⁸².

Teniendo estas cuestiones presentes, nuestra perspectiva de análisis de la obra de arte como contramonumento a partir de las estrategias de la desmaterialización y lo banal está planteada desde dos directrices, aunque en ambas es esencial la noción de ausencia. Por un lado, situaríamos la utilización de objetos descartados, generalmente personales y pertenecientes a las víctimas de procesos históricos traumáticos, que sirven como índice o huella de su ausencia y que trascienden su materialidad para evocar la memoria. En segundo lugar, se estudiarán aquellos trabajos que corresponden a una forma abstracta o que son realizados a partir del vaciado y la negación de objetos y espacios preexistentes.

Esta perspectiva de análisis tiene un enfoque más formal, por lo que se hará referencia a la materialización de la obra, es decir, a los materiales y procedimientos utilizados en su ejecución. Como veremos, también pueden estar formadas por elementos no físicos como proyecciones de video o de diapositivas, el vacío que dejan objetos y personajes al desaparecer, elementos como humo o agua, juegos lumínicos, etcétera. Este estudio devendría en un análisis de carácter más iconográfico que

En una publicación reciente, el sociólogo del arte Pascal Gielen da un paso más y advierte de que el arte contemporáneo, globalizado, se ha convertido en una entidad de producción explotada económicamente y presa del modelo de trabajo y de producción postfordista. Ver: GIELEN, Pascal, *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-fordism*, Netherlands, Valiz, 2010.

81 MICHAUD, Yves, *El arte en estado gaseoso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

82 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 118.

La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo

nos permite, a través de una lectura atenta de los elementos, sacar conclusiones en torno a sus valores sociales, culturales y estéticos.

2.2.1. Los objetos banales en la obra de arte

Los objetos y las huellas que todo ser humano deja al morir o al desaparecer son indicios que señalan su existencia, su *haber estado ahí* y su paso por la vida. El potencial simbólico de los objetos también se refleja en nuestro día a día, en tanto que sirven como rastro de nuestra existencia y nos ayudan a reconstruir nuestro pasado (o la concepción y el relato que poseemos de él), y por lo tanto nuestra identidad. Estos objetos a los que nos referimos van desde enseres personales como joyas, diarios o prendas de vestir, hasta el inmobiliario del hogar, sin pasar por alto evidentemente la fotografía familiar y amateur, una práctica que en las últimas décadas se ha complementado con las imágenes en movimiento y con sonidos, en su gran variedad de formatos y maneras de registro, archivo y visualización.

Todos estos objetos aparentemente banales son el punto de partida de muchos artistas de la memoria para conformar sus obras, una práctica que podría considerarse herencia de la *Fuente* de Duchamp y de los anteriores *collages* de Picasso, y que ha visto su desarrollo en prácticas artísticas como el arte objetual, el *arte povera*, el *process art* o antifirma, el arte conceptual, etcétera. A continuación nos centraremos en algunas de estas prácticas concretas para explicar tanto la influencia que han recibido de las aportaciones de Duchamp como el legado de la evolución del arte en dichas décadas, pasando por una concepción de la obra que trasciende la idea del arte como objeto, la utilización de elementos pobres o de la naturaleza, la obra entendida como un proceso que se produce en un lugar y un tiempo específico o la práctica artística en la que prima el concepto. Todas ellas son cuestiones esenciales para contextualizar y entender las propuestas de los artistas contemporáneos que tratan sobre la memoria.

La incorporación y utilización de objetos encontrados, cotidianos o descartados en las obras de arte ha sido cada vez más común desde la década de los sesenta, pero tanto su finalidad como sus interpretaciones y lecturas han sido siempre muy dispares, y por lo tanto son diferentes también de los usos que se hacen de ellos en el arte actual. Algunas de las premisas que definen estas estrategias poseen puntos de enlace que son necesarios tener en cuenta para entender la relación de los objetos descartados en las prácticas de la memoria, así como su función simbólica y conceptual.

Marchan Fiz analizaba a comienzos de los setenta la utilización de objetos descartados y sus primeras manifestaciones: “El objeto es declarado arte. Entre 1912 y 1914 se experimentaron prácticamente las técnicas futuras del ‘collage’ en un sentido amplio y se establecieron las bases del nuevo género vigente en las últimas manifestaciones. La capacidad de explorar estas cualidades materiales y desvelar las estéticas en los objetos desprovistos hasta entonces de ellas, relaciona la

práctica de Picasso con el arte objetual de los 'ready-made' dadaístas y el 'object-trouvé' surrealista. El paso decisivo corrió a cargo de M. Duchamp (bajo el pseudónimo de R. Mutt), cuya recuperación está siendo de lo más espectacular, tanto en el campo del arte 'objetual' como en el del 'conceptual'⁸³.

Así pues, como ha señalado Marchan Fiz, el legado de las aportaciones de Duchamp pasa por la apropiación del objeto de su contexto natural para situarlo en un nuevo entorno, donde adquiere nuevos significados e interpretaciones aunque el objeto original apenas haya sido manipulado. Las bases tanto del arte objetual como del arte conceptual se encuentran en esta "apropiación directa de lo real"⁸⁴, donde se respeta el carácter formal y material del objeto que ha sido seleccionado intencionadamente por el artista, una intencionalidad que se concibe como una respuesta intelectual clave para la obra conceptual. Igualmente Baudrillard explica la importancia de las aportaciones de Duchamp destacando el carácter subjetivo del acto artístico del *ready-made*: "el gran giro se anuncia con Marcel Duchamp: el acontecimiento del *ready-made* señala un suspenso de la subjetividad por el cual el acto artístico no es más que transposición del objeto en objeto de arte; desde entonces, el arte no es más que una operación casi mágica: el objeto en su banalidad es transferido a una estética que hace del mundo entero un *ready-made*"⁸⁵.

En este punto cabría preguntarse cuáles son las relaciones y las diferencias de la actual utilización de los objetos y materiales banales en las obras de la memoria con respecto a mecánicas precedentes como el *ready-made*, el *object-trouvé*, el arte objetual, el *arte povera* o el *process art*, ya que en ellas también se utilizaban dichos materiales.

En el arte objetual surgido a partir de los sesenta se rechaza la concepción de la obra de arte como objeto que había imperado durante el modernismo, y el concepto y la poética de la obra empiezan a adquirir más relevancia que la propia materialidad del objeto-arte en sí mismo, lo cual conlleva una valoración del desarrollo o proceso artístico e intelectual por el que la obra ha sido creada. Así lo ha entendido Marchan Fiz, quien además mantiene que "las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquellas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la representación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos. El objetualismo artístico es reflejo de un fenómeno histórico-social más amplio y profundo de nuestra época"⁸⁶.

83 MARCHÁN Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Akal, 1972, p. 160.

84 *Ibidem*, p. 161.

85 BAUDRILLARD, Jean, *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006 [2005], p. 113.

86 MARCHÁN Fiz, Simón, *op. cit.*, p. 153.

Por otro lado, en el *process art* (arte procesual) o antiforma, centrado principalmente en la disciplina de la escultura, la elección de los materiales respondía a las inquietudes y al estado psíquico del artista, unos materiales que revelaban la influencia de la naturaleza sobre ellos y también daban fe del proceso de conformación de la obra, tanto conceptualmente como en la manipulación de los materiales. Esto dotaba a los trabajos de un carácter transformador e incluso autotransformador que los alejaba de las obras de arte tradicionales, entendidas como objetos perdurables y estáticos. Y casualmente esta cualidad transformadora o auto-transformadora se encuentra también en algunas obras de la memoria, con la diferencia de que su transformación no tiene la finalidad de negar la obra como arte-objeto, sino que pretende alcanzar un estatus metafórico y hacer un llamamiento a la cualidad de cambio o metamorfosis tanto de la memoria como de la historia, concebida como una construcción que se realiza en el presente y no como algo impuesto desde el pasado. Este aspecto es también esencial en el *Monumento de Hamburgo contra el Fascismo*, de Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz, (cuya columna de doce metros tardó casi cinco años en hundirse en el suelo), del mismo modo que en las obras efímeras y acciones de otros autores como Ann Hamilton, Tania Bruguera o Shimon Attie.

La utilización de materiales y objetos desechados o banales también fueron el punto de interés del artista alemán Kurt Schwitters (Hannover, 1887), cuyas obras de principios de siglo, principalmente aquellas que tituló “Merz” en 1914, consistían en cuadros sobre los que incrustaba objetos descartados, corroídos o trozos de materiales de todo tipo. Al unir todos estos elementos, creaba relaciones entre materiales de diferente naturaleza para aludir también a la fusión de disciplinas artísticas e incluso a nociones que no eran entendidas como artísticas, y que se acercaban más al entorno de la vida cotidiana. En estas construcciones, cuyo desarrollo dio lugar a los primeros *object trouvé* y *assemblages*, los objetos eran extraídos de su entorno natural y de las funciones por las que fueron creados, para después ser descontextualizados y dispuestos en la obra mediante un proceso que generalmente era fruto del azar y de la pulsión emocional del propio artista.

La práctica que se fragua en las mecánicas de los *object trouvé* y los *assemblajes* destaca por su carácter procesual, pues los objetos y fragmentos utilizados funcionan como huellas de una realidad específica y también por sus cualidades como materiales que se ven alterados con el paso del tiempo y por el uso de los individuos. Esta relación entre arte y vida que se percibe en estas obras vuelven a surgir en las propuestas objetuales posteriores al expresionismo abstracto, donde se emplean materiales cotidianos y sus fragmentos por su gran poder expresivo, es decir, por proporcionar un significado como objeto en sí mismo y también por su significado dentro de un contexto social. Como comenta Marchan Fiz, “el arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el

fragmento, objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de dacción de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente”⁸⁷.

Sin embargo, en el arte objetual, el *arte povera* y el *process art* o antifirma no se recurría a estos objetos banales y cotidianos para tratar cuestiones de la memoria ni de revisión de la historia como ha ocurrido con muchos artistas a partir de la década de los ochenta. Christian Boltanski se puede considerar uno de los pioneros en la utilización de materiales descartados para plantear asuntos de la memoria y la historia (personal y colectiva), el cual se ha apropiado durante toda su carrera de toda clase de objetos personales, generalmente anónimos, en los que las huellas del pasado y de sus portadores es más que evidente. Su trabajo se enmarca dentro de las propuestas post-conceptuales y abordan temas como la memoria, la muerte, el Holocausto, el archivo y el cuestionamiento de qué es ficticio y qué es real. En sus propuestas, los objetos poseen una gran carga simbólica y, mediante su manipulación y tratamiento, consigue materializar cuestiones controvertidas (la representación del trauma, la historia o el exterminio judío en la Segunda Guerra Mundial) con un tratamiento que se balancea entre lo heroico y lo antiheroico, lo colectivo y lo personal, lo monumental y lo particular.

En una línea similar trabaja la artista colombiana Doris Salcedo, de la que es preciso destacar sus esculturas formadas por muebles antiguos ensamblados en cuya unión incrusta materiales que aluden a lo corpóreo, como sedas o cabello humano, o su serie de zapatos *Atrabalarios* que incrusta en la pared del museo como si fueran los nichos de un cementerio. La huella directa de los portadores de esos materiales y objetos, es decir, el desgaste que han producido en ellos a lo largo del tiempo, hace que dichos objetos acaben funcionando como índice o como presencia física de las personas ahora ausentes. Son elementos portadores de una impronta corporal que activa la memoria del espectador. Su obra, al igual que la de otros artistas que incorporan huellas o elementos corpóreos, tienen sus raíces en la experiencia escultórica que se da en el postminimalismo, especialmente en lo que se conoce como “abstracción excéntrica”, unas propuestas artísticas que utilizaban materiales cargados de exotismo, extravagancia y color, y cuya pretensión era expresar y desprender componentes vitalistas, sensoriales y humanos.

Guasch hace referencia a la relación que produce el *arte povera* entre el arte y la vida cuando afirma que “el arte povera puede considerarse como prolongación de la objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un *ready-made* subtecnológico y romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada; un *ready-made* cercano a la tesis arte-vida y postulador de una microemotividad y de una nueva subjetividad”⁸⁸.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 168.

⁸⁸ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*,

Igualmente, las obras de arte sobre la memoria de las últimas décadas podrían tener una intención de volver a la relación arte-vida, de lo esencialmente humano que defendía el *arte povera*, teniendo en cuenta que este último rechaza las imágenes reductivistas y la iconografía que se imponen desde los medios de comunicación masiva o los avances tecnológicos, para decantarse por los materiales de la naturaleza así como por sus principios. Si el *arte povera* se presenta como una extensión del cuerpo y alma del artista, un cuerpo que se configura en armonía con todo lo que le rodea, en las propuestas de artistas de la memoria los materiales también son elegidos por considerarse una extensión del cuerpo, es decir, por tener incrustadas las huellas y los sentimientos de sus antiguos portadores, aunque en este caso no sean materiales tomados de la naturaleza. Así, las obras actuales de la memoria sirven para, de algún modo, contrarrestar la amnesia que producen los cambios vertiginosos provocados por los avances tecnológicos y la proliferación de archivos y datos en la red. Las propuestas realizadas con materiales, huellas y rastros de memoria manifiestan la presencia de aquellos cuerpos humanos desaparecidos o ausentes, evocan su paso por la vida, sus experiencias y sus sentimientos.

Esta práctica del arte objetual de los setenta que contrarrestaba la inmaterialidad y la aglomeración de imágenes de los medios tecnológicos vuelve a repetirse a finales del siglo XX y principios del XXI, con el matiz de que ahora la utilización de objetos banales contrapone el triunfalismo de nuestra cultura ante las imágenes de los medios de comunicación y la intangibilidad electrónica del espacio virtual, estableciendo la memoria como una herramienta para el conocimiento comprometido con la historia. En los materiales de las obras se presenta la memoria como una recuperación y revisión del pasado, una idea que defiende Huyssen cuando dice que “el objeto material nunca es exclusivamente una instalación ni una escultura en el sentido tradicional, sino que está trabajado de tal forma que expresa la memoria como un desplazamiento del pasado hacia el presente, ofreciendo así el rastro de un pasado que el espectador puede experimentar y leer, de modo que facilite a éste el amplio reto temporal y espacial de trascender de la presencia material de la escultura en el museo, para establecer el diálogo con la dimensión temporal e histórica implícita de la obra”⁸⁹.

El arte comprometido con el pasado entiende la memoria como recuerdo o rescate de acontecimientos pretéritos que requieren algún tipo de representación necesario para traerlos al presente. Los artistas están preocupados en preservar y mostrar historias personales y específicas para que no sean eliminadas de los discursos colectivos. En esta representación precisa del pasado y de la historia se perciben cambios en relación a cómo se han representado tradicionalmente, sobre todo

Madrid, Alianza, 2000, p. 126.

89 HUYSSSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, op. cit., p. 82.

por la influencia de los medios de comunicación masiva y los avances tecnológicos. Así lo defiende Pascal Gielen cuando escribe que “con la emergencia de los medios de masa se puede apreciar una tendencia hacia la ‘desestandarización’ de la representación del pasado y el presente, y con la llegada de Internet este proceso ha sido acelerado”⁹⁰. Uno de estos cambios en la representación pasa por el tratamiento de la noción de pasado como algo que permanece incrustado en objetos y materiales a lo largo del tiempo, una cualidad que promueve que estos objetos sean presentados en propuestas artísticas.

En este sentido, la figura de Joseph Beuys (Krefeld, 1921- Düsseldorf 1986) ha supuesto una gran influencia en el arte contemporáneo, tanto por el diálogo que establece con los objetos en sus obras y *performances* como por su concepción del arte. Los objetos efímeros y pobres que utiliza en sus propuestas suelen caracterizarse por ser elementos casi biográficos, con los que el artista ha convivido o sobre los que ha consignado su huella, y por lo tanto podrían entenderse como “objetos-sujetos, y no los objetos-objetos que Duchamp buscaba en sus *ready mades*”⁹¹.

Teniendo en cuenta la famosa frase de Beuys “cada hombre es un artista”⁹², estos objetos con significados metafóricos aspiran a sobrepasar las barreras del discurso artístico para adentrarse en la sociedad y en la vida cotidiana de los ciudadanos. La intención del artista es utilizar el arte como una herramienta a través de la cual entender la condición del hombre y contribuir al cambio social, una concepción del arte que ha sido prorrogada hasta la actualidad y que es especialmente destacable en los artistas de la memoria.

En resumen, la figura de Beuys, enmarcada en la práctica de los artistas *povera* europeos y los antiformal o procesuales americanos, “ha supuesto una aportación notable al cambio radical de actitud hacia las formas, los materiales, el sentido espacial y la propia función de la escultura, entendiendo la escultura como una compleja superposición y encadenamiento de campos autobiográficos, sociales, históricos, míticos y artísticos”⁹³.

La vuelta al objeto de finales de los ochenta, que retoma la preferencia del concepto de arte sobre el de belleza que ya se planteaba en la *Fuente* de Duchamp y en las *Brillo Boxes* de Andy Warhol, aboga por una metodología en la que el objeto se utiliza por su capacidad

90 GIELEN, Pascal, *op. cit.*, p. 63. (Traducción propia de la cita).

91 GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, *op. cit.*, p. 126.

92 BEUYS, Joseph, BODENMANN-RITTER Clara, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, Editorial Visor, 1995.

93 GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, *op. cit.*, p. 160.

de incorporar significados históricos y, por lo tanto, por ser portadores de memoria, tanto personal como colectiva. Anna Maria Guasch ha comentado, haciendo alusión a las reflexiones de Achille Bonito Oliva, que “en el contexto de la transvanguardia fría de la segunda mitad de los ochenta, la neobjetivista no supone el trabajo con objetos aislados en su soledad metafísica, sino con objetos atravesados por distintos procesos de contaminación que sedimentan un cierto ‘espesor temporal’ en tanto que objetos transidos de pasado y presente, de antes y ahora y, en definitiva de historia. [...] Metamorfosados, alterados, reproducidos, reciclados y ensamblados, estos nuevos objetos obedecen a la matriz lingüística de Marcel Duchamp”⁹⁴.

La propuestas neobjetuales europeas, marcadas por el auge de los debates sobre la historia y la memoria, y especialmente sobre el del Holocausto, sitúan su interés hacia lo subjetivo y el pasado colectivo. De esta forma, la utilización del objeto aparentemente banal en el arte actual propone un nuevo acercamiento a la práctica del *ready-made*, en tanto en cuanto requiere una lectura temporal de su materia, así como de la interconexión que se produce entre el objeto, el contexto natural del que fue extraído y las alteraciones que los artistas realizan sobre ellos. La memoria en la obra de arte produce múltiples configuraciones mediante los objetos y crea una nueva realidad dentro de la propia cultura posmoderna. El pasado se presenta como algo material, con objetos que “parecen llevar consigo algo así como una dimensión anamnésica, una especie de valor de memoria”⁹⁵.

Esta energía inmanente en los objetos del pasado es el tema central del libro *The tears of things*⁹⁶ (“Las lágrimas de las cosas”), de Peter Schwenger, donde defiende que en los objetos se alojan cualidades humanas y sociales. Es decir, que son elementos materiales que están cargados de memoria y que dan fe de lo que hemos perdido. Estas cualidades los convierten en una fuente de inspiración para los artistas contemporáneos preocupados por la memoria y reflejan la dicotomía entre sujeto y objeto, llegando al extremo de que el cuerpo puede ser concebido como un objeto más entre los que se encuentran a su alrededor. Según Schwenger, “la posesión, que parece ser una relación de control sobre los objetos, tiene un lado opuesto en el que el propietario se convierte en nada más que la suma de sus objetos, de hecho puede sentirse como un objeto entre los objetos”⁹⁷.

Mediante sus trabajos, los artistas proponen una visión objetiva que se configura en el contexto del propio presente. Achille Bonito Oliva ha

94 *Ibidem*, p. 419, citando a: BONITO Oliva, Achille, *Superarte*, Fundación Federico Jorge Klemm Editora, Buenos Aires, 1996 [1988], p. 22.

95 HUYSSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, op. cit., p. 72.

96 SCHWENGER, Peter, op. cit., 2006.

97 *Ibidem*, p. 75. (Traducción propia de la cita).

señalado que el objeto en la obra plantea una doble dialéctica: la que lo conforma dentro de la obra y una segunda que marca su relación con el exterior, con el mundo⁹⁸. Este último aspecto justifica la importancia del papel del espectador en estos trabajos, pues son ellos los que realmente realizan ese ejercicio de memoria, deduciendo así que la obra de arte debe responder a las narrativas y las reglas tanto del ámbito del arte como de lo social.

98 Ver: BONITO Oliva, Achille, *op. cit.*, p. 103.

2.2.2. La fotografía familiar y amateur como “objeto” banal

En el apartado anterior hemos tratado la utilización de objetos banales para conformar la obra de arte, entre los que se citaba la fotografía familiar y amateur. Como es bien sabido, la fotografía familiar es uno de los soportes para la memoria más utilizados socialmente, de ahí que sirva como un recurso ejemplar a partir del cual crear las obras de la memoria. Su potencial no se encuentra exclusivamente en su carácter objetual y físico, sino más bien en la imagen que tiene impresa, que permite evocar toda una serie de personajes, experiencias, acontecimientos e incluso sentimientos pasados.

Para entender la utilización de la fotografía familiar y sus imágenes como tales en la obra de arte nos basaremos en los planteamientos teóricos que relacionan la memoria con las imágenes (en su doble enfoque: las imágenes que evocan o hacen una llamada a los recuerdos y el registro o huella de la memoria en imágenes) en autores como Henri Bergson, Roland Barthes, Guy Debord, Baudrillard, etcétera; los estudios sobre fotografía familiar en cuanto a su función como índice y registro de recuerdos (Marianne Hirsch); la fotografía en correspondencia a la sociología, la política y el arte en Gisèle Freund o Pierre Bourdieu; y la relación de la memoria con lo material, a partir del ensayo de Henri Bergson sobre la relación del cuerpo con el espíritu y los *lieux de mémoire* de Pierre Nora.

El carácter documentalista que posee la fotografía la convierte en uno de elementos principales a los que recurren los artistas para argumentar conceptos relacionados con el índice y la justificación de lo que ha existido. Ciertamente se ha escrito, pensado e incluso dudado mucho del carácter de “verdad” o “realidad” que aporta la fotografía en cuanto a su imagen representada, pero aun así se ha convertido en uno de los materiales más utilizados por los artistas que en las últimas décadas han mostrado interés por la historia reciente. La imagen fotográfica, tanto en su utilización documental y periodística como en las instantáneas familiares y amateur, ha servido como un medio a través del cual se ha construido y transmitido la realidad del pasado y del presente. En ocasiones, la problemática aparece con el cuestionamiento de qué entendemos por *realidad*, pues, bien en su significado como concepto abstracto o como concepto concreto, puede hacer referencia a lo esencial o la existencia efectiva de algo, pero también al carácter auténtico o verdadero de ciertos factores, una autenticidad que puede verse manipulada por aquellos que transmiten o construyen su relato⁹⁹.

99 Ver al respecto el libro de Clement Rosset publicado por primera vez en Francia en 1977 y titulado *Lo real, tratado de la idiotez* (Pre-textos, Valencia, 2004 [1977]), donde el autor analiza y describe lo real desde el enfoque de un pensamiento posmoderno centrándose en las ideas estéticas y metafísicas sobre lo que se podría concebir como real. En su pretensión por entender la relación entre lo real y el hombre, Rosset propone la idea de que la realidad se compone de las cosas y sus imágenes, donde las cosas son lo singular y las imágenes sus dobles. Como él mismo escribe: “las imágenes transpiran,

Es en esta dialéctica entre lo real y lo auténtico de lo representado en las imágenes fotográficas donde se mueven los discursos de muchos teóricos. Autores como Guy Debord o Jean Baudrillard han cuestionado “lo real” en la imagen fotográfica inmersa en las sociedades del espectáculo, pero, a pesar de ello, muchos artistas la utilizan buscando el testimonio directo que aportan. Es decir, depositan en ella cierta creencia sobre su cualidad como índice y como una especie de registro más o menos auténtico del pasado, recuperando la forma en la que Barthes y Walter Benjamin la concebían y confiando en la relación entre la imagen y la “verdad”. Benjamin, en su *Pequeña historia de la fotografía*, hace alusión a la forma en la que la realidad deviene en imagen y podemos recuperarla posteriormente desde el presente: “el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo”¹⁰⁰.

En el estudio *Imagen y metáfora*¹⁰¹, donde Vicente Jarque aborda la obra de Benjamin desde el punto de vista de la estética, el autor señala la estrecha relación que Benjamin establecía entre las imágenes fotográficas y cinematográficas y la realidad. Estas imágenes registran todo aquello que nos rodea pero, cuando se presentan a través del montaje y se nos aparecen en el presente, pueden alterar ciertas convenciones preestablecidas que poseíamos sobre las experiencias registradas. En palabras de Jarque, “las imágenes de la fotografía y el cine tienen una relación de extrema proximidad a la realidad conocida por todos. Se hace un ‘inventario’ de los objetos de nuestro mundo y de nuestros destinos, que irrumpen ante nuestros ojos y transforman automáticamente la percepción de lo real”¹⁰².

En cuanto a la fotografía dentro de sus usos en el entorno social, Gisèle Freund nos recuerda esta confianza que los ciudadanos tradicionalmente han depositado en las imágenes fotográficas: “los cientos de millones de aficionados, consumidores y productores a la vez de la imagen, que han visto la realidad apretando el disparador y que la recobran en sus clichés, no dudan de la veracidad de la foto. Para ellos,

exhalan significaciones, connotaciones psicológicas, incitaciones a la acción, que van desde el compromiso al desenfreno. Las cosas por su parte no sienten nada. Es uno de los privilegios de su idiotez”. ROSSET, Clement, *Lo real, tratado de la idiotez*, Pre-textos, Valencia, 2004 [1977], p. 63.

100 BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982 [Escritos entre 1921 y 1940], p. 67.

101 JARQUE, Vicente, *Imagen y metáfora: La estética de Walter Benjamin*, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1992.

102 *Ibidem*, p. 204. El autor hace referencia a las reflexiones de Benjamin en: BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, I, Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt, 1980, p. 499.

una imagen fotográfica es una prueba irrefutable”¹⁰³.

Desde sus inicios, el medio fotográfico ha tenido un desarrollo vertiginoso y expansivo en su evolución. Su aparición coincide con transformaciones de pensamiento, representación y actuación dentro de las sociedades, y es a mediados del siglo XIX cuando comienza a propagarse en sus usos desempeñando diferentes funciones en lugares como hospitales, escuelas, cárceles, fábricas, la prensa y el ejército, e incluso en campos de conocimiento como la antropología y los estudios científicos. Pasa así de utilizarse en entornos privados a adquirir también funciones de carácter más colectivo. El inicio de este proceso tiene lugar con la realización de fotografías como tarjetas de presentación¹⁰⁴ y con las postales de paisajes, que pasan a emplearse socialmente con el destino final del ocio y el consumo. Este largo y entramado proceso induce a que la fotografía se extienda desde el retrato familiar y personal para representar temas de calado más amplio en relación con la historia y acontecimientos sociales de diversa índole. De esta forma, la fotografía se hace esencial dentro de la sociedad industrial, sobre todo a principios del siglo XX con la expansión del periodismo fotográfico, que toma mucha más relevancia después de la Segunda Guerra Mundial. En palabras de Gisèle Freund, “al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La mirada escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los *mass media* visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la prensa: la industria, las finanzas, los gobiernos”¹⁰⁵.

En el terreno de la fotografía familiar y de aficionado hay que tener presente su democratización y el poder que ha demostrado desde su inicio, especialmente a partir del lanzamiento de la campaña de Kodak en 1.888, cuando cualquier ciudadano podía adquirir una cámara bajo el lema “usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto”¹⁰⁶. Gracias a millones de autores y miles de millones de imágenes se ha creado un mundo paralelo al vivido, un mundo impreso en papel que reside en los álbumes,

103 FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983 [1974], p. 186.

104 En 1854, el fotógrafo francés André Adolphe Eugène Disdéri patenta la “tarjeta de visita”, unas tarjetas con retratos que realizaba mediante un sistema de positivado de diez fotografías en una sola hoja. El cliente la firmaba con sus datos y la entregaba a otras personas de su clase como tarjeta de presentación personal, convirtiéndose así en un nuevo medio de expresión fotográfica que estaba disponible para prácticamente cualquier persona de clase media alta.

105 FREUND, Gisèle, *op. cit.*, p. 96.

106 Esta famosa frase fue el eslogan con el que Eastman Kodak comercializó la primera cámara de fotos popular allá por 1888, la Kodak 100 Vista. La cámara venía cargada con un carrete de 100 fotos, lista para sólo tener que “apretar el botón”. El “resto” consistía en mandar la cámara al fabricante, que se encargaba de sacarlo, revelarlo y positivarlo, haciendo los ajustes necesarios en las imágenes para entregar las mejores fotos posibles.

las calles, los libros, las cajas, los cementerios, los archivos y muchos ámbitos de la vida privada y social. La fotografía se ha convertido en una realidad alternativa y en una segunda vida que siempre está disponible para revivirla cuando la contemplamos. Así lo ha demostrado Freund en su texto *La fotografía como medio social*¹⁰⁷, presentando un análisis de la fotografía desde sus inicios, en su función que va más allá de la técnica y se convierte en un medio para registrar la historia sociológica y política a lo largo del tiempo. La autora muestra cómo las etapas de evolución en la estructura social se reflejan en las fotografías, expresando los deseos y necesidades de los ciudadanos anónimos y de los grupos sociales dominantes, e incluso la forma en la que las imágenes han llegado a transformar nuestra visión del mundo.

En este punto cabría preguntarse cuál es la relación de la memoria con las imágenes, no sólo las mentales sino principalmente las fotográficas, y cuáles son los potenciales que han promovido el incremento en su uso cotidiano dentro de las sociedades desarrolladas.

Como ha demostrado el historiador Frances A. Yates en *The Art of Memory*¹⁰⁸, el valor de la memoria como almacenaje y recuperación de conocimientos tiene una larga historia. Por ejemplo, en la Grecia antigua la memoria se concebía como un medio por el cual recuperar el conocimiento divino del mundo ideal (según las reflexiones teóricas de Platón) o también como un registro de todos aquellos conocimientos que se adquieren con la experiencia (como defendía Aristóteles). Pero al mismo tiempo, eran necesarios dispositivos o nuevas técnicas que constituyesen un apoyo a los procesos de memorización de amplias cantidades de datos y conocimientos. La respuesta parecía estar, según expone Yates, en lo que se conoce como “memoria artificial”, una serie de medios para la retención y el registro de referencias que se basaba principalmente en diferentes técnicas de visualización, como por ejemplo, relacionando datos a imágenes o lugares imaginarios muy llamativos y fáciles de recordar.

De esta manera, el “arte de la memoria”¹⁰⁹ ha mantenido una

107 Ver: FREUND, Gisèle, *op. cit.*

108 Ver: YATES, Frances Amelia, *The Art of Memory*, London, Pimlico, 1992 [1966]. pp. 45 - 59.

109 Por “arte de memoria” se entienden las diferentes herramientas y metodologías mnemotécnicas que se han desarrollado a lo largo de la historia, principalmente desde la Grecia Antigua, poco después de su creación por el poeta Simónides de Ceos hacia el año 500 a. C., y hasta el siglo XVIII. Este arte singular se caracterizaba por la utilización de las imágenes mentales y su inmanente carga emotiva para mejorar la rememoración, desarrollar la inteligencia y ayudar a reafirmar la personalidad. Quizás el ensayo que ha tratado dicha cuestión con más precisión y envergadura haya sido el texto de Frances Amelia Yates *The Art of Memory* (“El arte de la memoria”), publicado por primera vez por Routledge y Kegan Paul en Londres en el año 1966, el cual ha contribuido a que dichas metodologías mnemotécnicas vuelvan a adquirir relevancia. Por otro lado, Andreas Huyssen propone la noción de *memory art* (“arte de memoria”, o “arte de la memoria”) para definir, en sus propias palabras, “un arte que hace memoria, práctica artística que se aproxima a la prolongada y compleja tradición del *art of memory*, de las técnicas de

estrecha relación con lo visual tanto en la Grecia Antigua como durante el Renacimiento, forjando la intrínseca relación que hoy percibimos entre la imagen y la memoria. De ahí que, como comenta Annette Kuhn, “el lenguaje de la memoria parece ser sobre todo un lenguaje de imágenes”¹¹⁰.

Sin embargo, en el siglo XVII se produce un giro en el valor que hasta entonces se le había otorgado a la memoria personal en su función de producir, retener y transmitir el conocimiento. Ello se debe principalmente a los filósofos empiristas como Francis Bacon, Thomas Hobbes, George Berkeley, Isaac Newton o John Locke, entre otros, que concebían la memoria no como un medio de registro y retención de conocimientos, sino más bien como una forma de conocimiento que tenía su base en la experiencia del individuo. Sus estudios se basaban en preguntas como: “¿en qué consiste esta experiencia? ¿cómo obtenemos conocimiento de ella? ¿nos podemos fiar de la memoria como un recurso para el conocimiento?”¹¹¹. Para los empiristas, las ideas y las imágenes se van conformando y registrando en el ser humano mediante sus experiencias con el mundo exterior. Para ellos, las bases del conocimiento no se forjan en la razón, sino en la experiencia del propio sujeto, lo cual supone que el conocimiento sensible sea el único que pueda entenderse como conocimiento legítimo. Un ejemplo a destacar es el de George Berkeley, para quien los objetos de conocimiento humano pueden constituirse por ideas impresas en los sentidos o también por aquellas que se forman gracias a la imaginación de la memoria¹¹².

A pesar de este cambio de valor, la memoria y su relación con las imágenes persiste, y era así como los datos recordados venían a la mente, como imágenes o impresiones, haciendo que la memoria y la imaginación interactuaran e incluso llegaran a confundirse. Según Mary Warnock, “tenemos que pensar la memoria en términos de la percepción de una similitud entre una imagen y algo más profundo percibido en el pasado”¹¹³. La consecuencia de esto es que la memoria podría perder su circunstancia de registro auténtico por el hecho de configurarse a partir de imágenes o impresiones mentales, e incluso surge la problemática de la tarea de diferenciar aquellas imágenes que germinan en la imaginación y las propias de la memoria. Esto supone que la memoria se aleje de su

recordar, con su mixtura de texto e imagen, de retórica y escritura”. (En: VV.AA., *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Buenos Aires, La marca: Centro Cultural Recoleta, 2001, p. 10). Ciñéndonos a esta noción de Huyssen, en la presente Tesis nos referiremos a los artistas y obras contemporáneas que tratan sobre la memoria y que podrían enmarcarse en el *memory art* como “artistas de la memoria”, “prácticas de la memoria” y “obras de arte de la memoria”.

110 KUHN, Annette, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London, Verso, 2002, p. 160. (Traducción propia de la cita).

111 WARNOCK, Mary, *Memory*, London, Faber and Faber, 1987, p. 15. (Traducción propia de la cita).

112 Ver al respecto: SÁNCHEZ Meca, Diego, *Teoría del conocimiento*, Dykinson, Madrid, 2001.

113 WARNOCK, Mary, *op. cit.*, p. 18. (Traducción propia de la cita).

función de dispositivo para recordar y comience también a concebirse como un agente que dinamiza la imaginación, y viceversa.

Por otro lado, la imaginación como facilitadora de memoria ya estaba presente en las *Confesiones* de San Agustín, de donde partieron muchos filósofos empiristas a partir del siglo XVII. En uno de sus pasajes habla de las imágenes almacenadas en la memoria y de cómo se almacenan y se activan a partir de las impresiones de los sentidos. Para San Agustín, todos los objetos y cuerpos en el mundo, e incluso los espacios que existen entre ellos, tienen su reflejo en imágenes. Y así lo demuestra en esta cita: “Mas heme ante los campos y anchos senos de la memoria donde están los tesoros de innumerables imágenes de toda clase de cosas acarreadas por los sentidos. Allí se halla escondido cuanto pensamos, ya aumentando, ya disminuyendo, ya variando de cualquier modo las cosas adquiridas por los sentidos, y todo cuanto se le ha encomendado y se halla allí depositado y no ha sido aún absorbido y sepultado por el olvido”¹¹⁴.

Desde campos de estudio como la psicología o la filosofía se han tratado de esclarecer las cuestiones relacionadas con la forma en que los recuerdos vienen a nuestra mente, partiendo de una concepción de memoria que se compone por imágenes. En el proceso de recordar podemos experimentar o rescatar sensaciones visuales y auditivas, pero es evidente que estas sensaciones no son las originales que se percibieron en el pasado, sino una re-creación o una recuperación de éstas en el presente. A ello se refería Aristóteles en su texto *De la memoria y el recuerdo*¹¹⁵, cuando decía: “¿qué es lo que uno recuerda, la afección presente o el objeto que dio origen a ella? Si lo primero, entonces no recordaríamos nada más una vez ausente; si lo otro, ¿cómo podemos, percibiendo la afección, recordar el hecho ausente que no percibimos? Si hay en nosotros algo análogo a una impresión o una pintura, ¿por qué razón la percepción de esto será memoria o recuerdo de algo distinto y no de esto mismo? Pues es esta afección lo que uno considera y percibe, cuando ejercita su memoria. ¿Cómo, pues, se recuerda lo que no es presente? Esto implicaría que se puede también ver y oír lo que no está presente”¹¹⁶.

Como se deduce de la cita de Aristóteles, la memoria es un ejercicio básicamente del presente y se configura a través de imágenes e impresiones que mantienen una estrecha relación con lo pretérito, pero que no son las imágenes e impresiones originales que experimentamos en un

114 AGUSTÍN, Santo, Obispo de Hipona, *Confesiones*, Madrid, Editorial Católica, 1989 [397-398 d. C.], p. 61.

115 ARISTÓTELES, «Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo», (Traducción del griego de Franciaco Samaranch), *Biblioteca de iniciación filosófica*, nº 79, Madrid, Editorial Aguilar, 1966.

116 *Ibidem*, p. 45. Para una reflexión más en profundidad sobre estas cuestiones y sobre las ideas principales de Aristóteles ver el texto: McKEON, Richard, *The Basic Works of Aristotle*, New York, Random House, 1941.

tiempo anterior. Estas cuestiones se basan en establecer la relación entre la experiencia en el presente y la que tuvimos en el pasado, al igual que la medida en la que podemos decir que una imagen que experimentamos ahora está relacionada con el pasado. La dificultad, y a lo que muchos filósofos se enfrentan a la hora de tratar la teoría de la memoria, reside en hacer una distinción entre la imaginación y la memoria, en establecer un límite que sin embargo parece ser confuso debido a las evidentes yuxtaposiciones que existen entre ellas.

Jean-Paul Sartre propone en 1936 un análisis de gran calado en torno las concepciones que han tenido la imagen y la imaginación a lo largo de la historia, en su pretensión por establecer un modelo de psicoanálisis que partiera de una autocrítica radical del sujeto. Centrándose en una lectura de las reflexiones de Husserl, la gran aportación del texto reside en el estudio de los procesos mentales por los que podemos imaginar tanto objetos como acontecimientos ausentes o inexistentes. Sartre defiende el potencial de la imaginación como un ente autónomo que le permite diferenciar las imágenes del objeto real que se perciben mediante el contacto directo con lo material, y las imágenes intangibles del objeto producidas por la imaginación cuando ya no está presente. Como comenta el autor en el texto al que nos referimos, la imagen producida por la imaginación “no se impone como un límite a mi espontaneidad; no es tampoco algo inerte dado, existente en sí. En una palabra, no existe de hecho, existe en imagen”¹¹⁷.

Las imágenes mentales de aquello ausente suponen no sólo una distancia espacial con respecto a la imagen original del objeto físico, sino igualmente una distancia temporal que separa el presente del pasado, en la que inevitablemente entra en juego el poder de la memoria. Sin embargo, parece necesario que una serie de estímulos externos al individuo activen su memoria y su imaginación para producir las imágenes mentales, aunque también puede darse que el sujeto sienta una necesidad interior por rescatarlas del pasado o de donde puedan estar. En palabras de Sartre, “si me examino sin prejuicios, advertiré que distingo espontáneamente la existencia o cosa, de la existencia como imagen. No podría estimar esas apariciones que son las imágenes. Pero, constituyan o no evocaciones voluntarias, en cuanto aparecen, no se entregan como representaciones sino como algo distinto”¹¹⁸.

Este discurso también es el que plantea Mary Warnock aludiendo a las imágenes de la memoria, argumentando que “las imágenes, después de todo, suenan como cosas, y si ellas son cosas, deben estar en algún lugar, especialmente si se supone que son producidas cuando se necesitan. ¿Como pueden aparte de eso venir a la mente, siendo o no solicitadas? Las imágenes de la memoria son como invitados. Algunas

117 SARTRE, Jean-Paul, *La imaginación*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967 [1936], p. 8.

118 *Ibidem*.

son invitadas, incluso buscadas, otras se invitan por sí mismas, son bienvenidas y no bienvenidas”¹¹⁹.

Como se percibe en las reflexiones de Warnock y Sartre, las imágenes mentales pueden ser voluntarias o involuntarias, dinamizadas por motivos externos, y son diferentes a la imagen que percibimos del objeto real. Así pues, la imaginación y la memoria parecen yuxtaponerse y sus imágenes en ciertos aspectos podrían llegar a confundirse, en tanto que son producidas para recuperar la realidad original que ya no existe.

Por otro lado, el pensador inglés John Locke, considerado el padre del empirismo, concibe la memoria como aquella percepción que germina de la unión de una imagen y un sentimiento percibido anteriormente, una visión en la que coincidían otros filósofos como Hobbes o James Mill: “la esencia de la memoria es doble. Está la imagen-contenido del presente, y la relación de ésta con el pasado. Es una forma particular de representar cosas en la mente, cosas que están ausentes porque pertenecen a un tiempo que ha desaparecido. Hobbes, al igual que Locke, tomaron esta visión. Hobbes argumentaba que, sin memoria, no podríamos tener idea del tiempo. Tanto la memoria como la imaginación tratan con lo ausente, o lo no real. Pero ‘la imaginación y la memoria se diferencian sólo en esto, en que la memoria supone un tiempo pasado, y la imaginación no’”¹²⁰.

La imagen de la memoria y la forma en la que viene a nuestra mente podría relacionarse con aquellas a las que Benjamin se refería diciendo que “la imagen auténtica del pasado sólo aparece como un fogonazo. Una imagen que surge y se eclipsa para siempre en el instante siguiente”¹²¹.

Después de Hume, y siguiendo también los pasos de Locke y Hobbes, Bertrand Russell decreta que “la memoria exige una imagen”¹²², y que aquello que caracteriza a dicha imagen como memoria es, por un lado, un sentimiento de familiaridad que nos permite reconocerla como algo nuestro donde podemos depositar nuestra confianza y, por otro lado, un sentimiento de pasado que mantiene una distancia temporal con el ahora. Warnock hace referencia a estos sentimientos de pasado y de familiaridad que exponía Russell, como elementos esenciales para entender una imagen mental en su cualidad de memoria y también como algo auténtico¹²³. Según explica, el sentimiento de pasado que se experimenta al recrear o pensar esta imagen es clave para asegurarnos de que corresponde al pasado y a la memoria, y que, al resultar familiar,

119 WARNOCK, Mary, *op. cit.*, p. 16. (Traducción propia de la cita).

120 *Ibidem*, p. 18, citando a: HOBBS, Thomas, *Elements of Philosophy: The First Section concerning Body*, 1655, part IV, XXV, 8 y 9. (Traducción propia de la cita).

121 BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*. Art. cit. p. 341. Citado en: DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004 [2003], p. 79.

122 RUSSELL, Bertrand, *Analysis of Mind*, London, Allen and Unwin, 1921, p. 175, citado en: WARNOCK, Mary, *op. cit.*, p. 20. (Traducción propia de la cita).

123 Ver WARNOCK, Mary, *op. cit.*, p. 21, refiriéndose a: RUSSELL, Bertrand, *op. cit.*

es algo que realmente ha ocurrido. De esta manera, si consideramos una fotografía como una imagen, será preciso recurrir a la memoria para entender el sentimiento de pasado que experimentamos frente a ella, así como esos elementos que nos hacen reconocerla como algo familiar y auténtico. Como nos recuerda Warnock, esto supone que “lo que es verdad en esa fotografía es igualmente verdad en cualquier imagen mental que venga a nuestra mente”¹²⁴.

Estas reflexiones tendrán repercusión no sólo en los estudios filosóficos posteriores, sino también en el arte y la literatura. Ese es el caso de las obras del poeta romántico inglés William Wordsworth, donde se presenta la memoria como un enlace entre el presente y el pasado, y sobre todo como una memoria que reside en imágenes. Para él, el propio acto de recordar es una manera de alcanzar el conocimiento personal y acercarse a la verdad, es decir, es la habilidad de recuperar la felicidad del pasado necesaria para el bienestar en el presente. Lo característico en sus poemas es que encuentran en la naturaleza imágenes que se prolongan en la memoria, unas imágenes intensas y nítidas que están cargadas de sentimientos y sensaciones. De esta forma, con las imágenes en el poema la persona recupera no sólo el pasado feliz que ha perdido al envejecer y madurar, sino que puede incluso llegar casi a revivir dicho sentimiento en su forma original. Asumiendo la imposibilidad de recuperar el pasado, la memoria y sus imágenes funcionan no como la representación de éste, sino más bien como un foco de esperanza que da sentido a nuestro presente.

Pero es al principio del siglo XX, con Proust y su obra *En busca del tiempo perdido*¹²⁵ como máximo exponente, cuando la memoria se consolida no sólo como una forma de conocimiento sino también como un agente de la imaginación. Proust, en su búsqueda por el conocimiento personal esencial, entiende que la memoria se configura en base a emociones y experiencias personales, y no tanto como un dispositivo intelectual de almacenaje de conocimiento. Para él, la memoria funciona como un enlace entre el pasado y el presente, como una construcción que se lleva a cabo en el ahora y en relación a lo pretérito, y como un medio a través del cual se despliegan las verdades individuales en el ámbito colectivo, convirtiendo así la memoria en una expresión pública.

124 WARNOCK, Mary, *op. cit.*, p. 22. (Traducción propia de la cita).

125 PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*. (1871-1922). Madrid, Alianza, 1978. La novela, escrita entre 1908 y 1922, se compone de siete volúmenes: *Por el camino de Swann* (1913), *A la sombra de las muchachas en flor* (1919), *El mundo de Guermantes* (1922), *Sombra y Gomorra* (1923), *La prisionera* (1925), *La fugitiva* (1927) y *El tiempo recobrado* (1927). En ellos se relatan los recuerdos y las relaciones que éstos establecen entre las diferentes experiencias del pasado. Considerada una de las obras más importantes en la literatura francesa y universal, *En busca del tiempo perdido* transfigura la realidad por medio de la memoria involuntaria, lo cual se lleva a cabo mediante una narración con estructuras episódicas, la utilización de flashbacks, la falta de linealidad en el relato, los diálogos simultáneos y el reflejo del fluir de la consciencia; unas herramientas narrativas que parecen ser más afines a la operatividad de la memoria que a la estructura tradicional del relato literario.

Aún así, tanto Proust como sus contemporáneos entendían la memoria de forma diversa a como se concibe hoy en día. Según Huyssen, “si los románticos pensaban que la memoria nos vincula en un profundo y determinado sentido a los tiempos pasados, con la melancolía como una de sus manifestaciones liminares, entonces hoy imaginamos la memoria más como un modo de representación y como algo que cada vez pertenece más al presente. Al fin y al cabo, el acto de recordar siempre se da en el presente y pertenece a él, mientras que su referente está en del pasado y, por lo tanto, está ausente y presente sólo en sus huellas memoriales”¹²⁶.

Esta concepción de la memoria es perfectamente extrapolable a la práctica de la fotografía amateur y familiar, en su labor de registrar la realidad a través de un proceso mecánico y químico que conmueve al espectador y transmite los acontecimientos del pasado hacia el presente. Pero el proceso fotográfico, en el fondo, no es más que un reflejo de lo real, es decir, un proceso mecánico por el que la materialidad de los objetos y personajes deviene una mera ilusión, una impronta y una imagen intangible que se acerca a aquellas producidas por la imaginación y la memoria, “algo real que ya no se puede tocar”¹²⁷. Vilém Flusser, en sus reflexiones sobre la fotografía, argumenta que en ellas “las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo ‘exterior’, y tienen la finalidad de hacer que ese ‘algo’ se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano. A la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio-tiempo ‘exterior’, y de re-proyectar esta abstracción del ‘exterior’, se le puede llamar *imaginación*”¹²⁸.

En este sentido, la fotografía funciona como un soporte para la imaginación, como medio que desmaterializa los objetos y sujetos de la realidad para transmutarlos en imágenes etéreas. Pero este proceso de relación con la realidad y de co-presencia del mundo no sólo es mecánico y químico, sino también, como afirmaba Barthes en *La cámara lúcida*, “de orden metafísico”¹²⁹. Pierre Bourdieu también encuentra en la fotografía este potencial que activa la imaginación, que mantiene una conexión con la realidad y que otorga presencia a lo ya ausente. Para él, la fotografía “se presta para un ensueño, liberada de las sujeciones espacio-temporales y puede asumir, como la imaginación en general, una función de revancha. Pero la percepción fotográfica nos conduce de la presencia de la ausencia, de la irrealidad a la realidad, y viceversa. [...] la percepción fotográfica más ingenua nunca deja de ajustarse a esa

126 HUYSSSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, op. cit., p. 16.

127 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 100.

128 FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990 [1983], p. 11.

129 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 98.

naturaleza de la imagen, presencia en imagen, es decir, presentación de una ausencia”¹³⁰.

A pesar de la multitud de campos en los que se emplea la práctica fotográfica, desde la fotografía amateur en el ámbito familiar hasta la fotografía de publicidad, la del periodismo o su utilización como soporte artístico, en este apartado nos referiremos al uso más cotidiano que los ciudadanos hacen de ella, en sus registros no profesionales y generalmente enmarcado en el entorno familiar, entendiéndolas, por lo tanto, como instantáneas que han sido tomadas sin ninguna vocación artística. Nuestra pretensión no es hacer un análisis de la fotografía familiar y amateur *per se*, sino destacar y explicar las características más relevantes por las que son apropiadas por los artistas para incorporarla a las obras de la memoria.

A diferencia de otras prácticas como la pintura, el dibujo, la música o la escritura, el acto fotográfico en su uso más cotidiano no demanda un aprendizaje académico previo ni el oficio para utilizar el aparato automático. Este factor hace posible que cualquier ciudadano pueda usar la cámara y que, también debido a su precio asequible, su práctica se haya expandido enormemente en todos los países industrializados, en lo que podríamos denominar una democratización de la fotografía.

En cuanto a las motivaciones y necesidades sociales que se atribuyen a la práctica fotográfica, Pierre Bourdieu enumera en el texto *Un arte medio*¹³¹ alguna de ellas y destaca que su papel en la sociedad “se explica por lo que es su consecuencia, es decir, por las satisfacciones psicológicas que procura”¹³², de ahí que, según él, responda a unas reglas y funciones comunes y que incluso pueda llegar a concebirse como una necesidad social. Esta necesidad se debe en parte a la conexión de la imagen fotográfica con su referente original, que le otorga la capacidad de funcionar como un medio para preservar la identidad de las personas representadas y como huella de su propio cuerpo y de su paso por la vida. De ahí que Barthes comentara, al respecto del inicio de la fotografía y la representación del individuo, que la fotografía “empezó, históricamente, como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la *reserva* del cuerpo”¹³³.

Además, una de las principales características sociales que hacen de la fotografía un dispositivo necesario es que sirve como instrumento de integración e identificación del individuo dentro de un grupo y como miembro de una sociedad con unos ritos, tradiciones y costumbres. De

130 BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003 [1965], p. 334.

131 *Ibidem*.

132 *Ibidem*, p. 53.

133 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, *op. cit.*, p. 93.

esta forma, se ha contribuido a la formación de un lenguaje estético implícito y común a las imágenes, una construcción en la que también entran en juego otros aspectos históricos y culturales heredados. A grandes rasgos, la función que se le atribuye a la fotografía es la de registrar los acontecimientos más importantes de la vida cotidiana, como una forma de reafirmar la propia identidad del sujeto y la del grupo familiar y social en el que se circunscribe. Pero también cumple la tarea de proporcionar una visión concreta de la familia o del grupo al resto de la sociedad, lo cual conlleva que los motivos fotografiados generalmente sean aquellos momentos felices que se escapan de lo rutinario y en los que la familia goza de una mayor integración, como pueden ser bodas, comuniones, nacimientos, fiestas, viajes, etcétera.

Con los avances tecnológicos y los cambios sociales y culturales, la fotografía se ha hecho eco de dichos cambios y los ha incorporando en su práctica. Por poner un ejemplo, en los inicios de la fotografía y hasta mediados del siglo XX los principales protagonistas en las imágenes eran los miembros más adultos de la familia. Sin embargo, en las últimas décadas, y debido a múltiples causas como la influencia de los medios (que valoran lo nuevo, el cambio y la juventud), el centro de atención parece dirigirse a los miembros familiares de temprana edad, especialmente los niños. Aunque igualmente cierto es que, en palabras de Bourdieu, “la aparición del hijo refuerza la integración del grupo y la inclinación a fijar la imagen de esa unidad, que a su vez, servirá para reforzar la integración”¹³⁴.

Todas las estas imágenes, que tradicionalmente se han guardado y ordenado en cajas metálicas, cajones, álbumes y en los últimos años en dispositivos digitales, proporcionan un registro ejemplar al cual recurrir para revivir y recordar acontecimientos pasados, y al mismo tiempo contribuir a recuperar los lazos familiares o sociales del pasado y a construir los del presente. Es decir, “las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el ‘orden de las razones’ de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente”¹³⁵.

Se puede apreciar una doble dirección entre la memoria y la fotografía: una consistiría en registrar la realidad para no olvidar, delegar en la fotografía la tarea propia de la memoria de archivar y registrar acontecimientos para así asegurar la permanencia de esos hechos, personajes y objetos que se verán amenazados por los estragos del tiempo y sobre todo por el olvido. La segunda corresponde al acto de recordar a partir de la imagen, de hacer una lectura del pasado desde el presente

134 BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, op. cit., p. 64.

135 *Ibidem*, p. 69.

de esas representaciones, pero especialmente del poder de una imagen fotográfica para traer al presente no sólo lo que se encuentra representado en ella, sino incluso el cúmulo de sensaciones, impresiones y reacciones que la persona experimenta al visionarlas, que pueden sugerirle una nueva interpretación de lo fotografiado. Este tipo de reacciones surgen, según apuntaba Barthes, de una serie de elementos a los que él denominaba “elementos retóricos” o “elementos de connotación”, unos elementos que, “desligados de su simbolismo, pueden constituir sistemas de significación secundaria que se superponen al discurso analógico”¹³⁶. En *La cámara Lúcida*, el autor reflexiona sobre una serie de elementos localizados en la fotografía (el encuadre, la composición, la idea de *punctum*, etcétera) que nos son necesarios para poder realizar posteriormente un estudio exhaustivo de la utilización de estas imágenes en la obra de arte y de su poder para activar un ejercicio de memoria por parte del espectador.

Barthes estudia la fotografía partiendo principalmente del encuentro con una imagen de su archivo fotográfico familiar, en la que aparece su madre a la edad de cinco años acompañada por el hermano de ella en un invernadero. A pesar de buscar incesantemente en todas las fotografías antiguas que poseía, en las que sólo encuentra aspectos concretos de su madre, es en la instantánea del invernadero donde realmente aprecia la “persona” de su madre, la esencia fundamental de su ser. Él mismo decía: “la Fotografía del Invernadero, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, *la ciencia imposible del ser único*”¹³⁷. De esta forma es como relata en *La cámara lúcida* su encuentro con la fotografía y con la esencia de su madre: “Así iba yo mirando, solo en el apartamento donde ella acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí. [...] Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre”¹³⁸.

Esa fotografía le daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo,

136 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, op. cit., p. 17. Barthes identifica originalmente estos elementos de connotación en el cine, aunque más tarde los analiza en la fotografía. Los entiende como elementos inscritos en las imágenes que van más allá de la mera representación de la realidad para configurar un lenguaje, es decir, una serie de significantes que aportan un significado otro de los motivos analógicos que se perciben en la fotografía como personajes, paisajes o gestos. La sistematización de estos elementos connotativos dentro de las convenciones culturales los convierte en una especie de patrones que otorgan una identidad propia al lenguaje fotográfico y cinematográfico. En la fotografía, estos elementos retóricos son detalles concretos que muchas veces no se aprecian a primera vista, generalmente por su normalización, pero que sin embargo tienen la capacidad de activar el recuerdo, emocionar o despertar nostalgia en la persona que observa la imagen. Así lo entiende Joaquín Sala-Sanabuja cuando escribe que en la fotografía vemos “detalles concretos, aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de información (en tanto que elementos de connotación): conmueven, abren la dimensión del recuerdo, provocan esa mezcla de placer y dolor, la nostalgia”. SALA-SANABUJA, Joaquín, «Prólogo a la edición castellana», en: BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 20.

137 *Ibidem*, p. 86.

138 *Ibidem*, p. 82.

a pesar de que evidentemente él no había nacido en el momento en que la imagen fue tomada. Además, despertaba la tristeza que su muerte produce en él, la desolación y la nostalgia de que lo que una vez había existido ya no existe más, de que lo que estaba vivo en la fotografía ya había muerto. Barthes identifica la capacidad de la fotografía de evidenciar lo que ha existido, el *esto-ha-sido*, como su noema, una cualidad que entiende como un segundo *punctum*, que no se refiere a ese detalle formal en la imagen que atrapa su atención y que le conmueve, sino un elemento más profundo que autentifica la existencia, en algún momento concreto, de lo representado. Como él mismo comenta, “en el tiempo en que me interrogaba sobre mi apego hacia ciertas fotos, había creído poder distinguir un campo de interés cultural (es *studium*) y ese rayado inesperado que acudía a veces a atravesar ese campo y que yo llamaba *punctum*. Ahora sé que existe otro *punctum* (otro ‘estigma’) distingo del ‘detalle’. Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema ‘esto-ha-sido’, su representación pura”¹³⁹.

En este sentido, la fotografía es el medio por el que se extrae la realidad de un tiempo pasado y se transporta hacia el momento actual, un dispositivo que autentifica la existencia de lo representado, que rescata desde la memoria la presencia del referente y que concluye desencadenando un fuerte sentimiento de nostalgia.

En el caso de la instantánea del invernadero, la fuerte relación de la fotografía con la pérdida y la muerte es más que evidente, aunque también es cierto que otros muchos ven en la fotografía algo vivo que hace resurgir las emociones y las experiencias vividas por los representados en el observador. John Berger, hablando de las fotografías de guerra que se publican en la prensa, hace referencia a esta posibilidad de adentrarse en el momento capturado, de experimentar las sensaciones y el dolor que en ellas se perciben, siempre y cuando el observador muestre un interés o una disposición adecuada: “Nos cogen por sorpresa. El adjetivo que mejor las califica es ‘cautivadoras’. Nos atrapan. (Se que hay gente que las ignora, pero sobre esa gente no hay nada que decir.) Cuando las miramos, nos sumergimos en el momento del sufrimiento del otro. Nos inunda el pesimismo o la indignación. El pesimismo hace suyo algo del sufrimiento del otro sin un objetivo concreto. La indignación exige una acción. Intentamos salir del momento de la fotografía y emerger de nuevo en nuestras vidas. Y al hacerlo, el contraste es tal que reanudarlas sin más nos parece una respuesta desesperadamente inadecuada a lo que acabamos de ver”¹⁴⁰.

Al respecto de la sensación de muerte y pérdida que desprende la fotografía, Barthes apunta que “lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite

139 *Ibidem*, p. 107.

140 BERGER, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001 [1980], p. 42.

mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”¹⁴¹. De esta manera, si entendemos la fotografía como la representación de lo que fue y ya no es, entonces estaríamos frente a la representación de una ausencia: “la fotografía es la ausencia real, la presencia familiar y auténtica de la realidad en su ausencia”¹⁴². Por extensión, podemos entender que cualquier representación, sea en el medio que sea, implica una ausencia, en tanto en cuanto se configura un doble que alude a lo representado, a algo que ya no está, que se ha perdido y que, en muchos casos, desencadena una añoranza o remembranza. Esta propiedad es perceptible en la fotografía, pero también en el campo del arte. Peter Schwenger mantiene al respecto que “la propia dinámica de la representación conlleva la pérdida, un objeto ausente que precede su réplica en el medio. [...] El arte percibe e intenta representar un objeto que debe siempre estar, de alguna manera, perdido en la percepción y perdido nuevamente en la representación. Y esto conlleva la melancolía”¹⁴³.

La utilización de las imágenes fotográficas amateur y familiares como “objetos” aparentemente banales para configurar obras de arte no deja de lado las cuestiones que hemos analizado anteriormente, como son sus usos sociales, la conexión que mantiene con la imaginación y la memoria, la función de registro más o menos auténtico la realidad y de acontecimientos pasados y personajes ausentes, o como una interfaz que activa emociones y un sentimiento de nostalgia en el observador.

Christian Boltanski es uno de los ejemplos más representativos en esta tarea de trabajar con fotografías banales en el arte, principalmente por la relación que establece con la memoria a través de ellas y por tratarlas de tal forma que enfatizan la ausencia de los personajes retratados¹⁴⁴. El interés por traer a colación su trabajo es porque, de algún modo, recurre al medio fotográfico apropiándose de las funciones sociales y mnemónicas que se le atribuyen para enfatizarlas o cuestionarlas desde el terreno del arte contemporáneo. El manejo y manipulación que realiza de las fotografías lleva su representación de la ausencia al límite. En sus retratos agrandados, la fisonomía de los personajes se desdibuja y se desenfoca, hasta el punto de parecer calaveras, ya que los rasgos de los personajes, tal y como aparecen en las fotografías originales, han desaparecido. Y esta desaparición se representa a través de un primer plano extremo. Lo que se ve en esas imágenes “no es la ilusión realista de una subjetividad viva, tal y como sucedería en la fotografía y el retrato estándares, sino caras vacías y ciegas”¹⁴⁵. De esta manera, sus retratos no expresan

141 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, op. cit., p. 2.

142 BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, op. cit., p. 341.

143 SCHWENGER, Peter, op. cit., p. 15. (Traducción propia de la cita).

144 *Chases High School* (1988) o *Monuments: The Purim Holiday* (1989) son algunas de sus obras donde se aprecia de forma evidente esta utilización de la imagen fotográfica a la que hacemos referencia.

145 COLES, Alex (ed.), *The optic of Walter Benjamin*, Londres, Black Dog Publishing

presencia, sino todo lo contrario, ausencia y tiempos pretéritos.

Pero la fotografía no sólo podemos entenderla como el objeto o la imagen resultante de la captura de la realidad por medio de un dispositivo analógico o tecnológico. Cuando hablamos de fotografía es preciso igualmente hacer referencia a su práctica o al “acto fotográfico”¹⁴⁶, donde juegan un papel importante el escenario, el fotógrafo, el modelo y sus intereses y actitudes, al igual que diversos aspectos espaciales y temporales. El momento clave en este acto fotográfico es el instante en el que la cámara dispara, ese *click* de milésimas de segundos en el que lo real, lo que existe o lo que tiene vida se convierte en una imagen fija o en un objeto. Philippe Dubois identifica dentro del acto fotográfico este momento decisivo de tomar la imagen como el instante en el que la fotografía funciona como índice, como un momento preciso que le permite introducir la idea de abismo y la cualidad enigmática inmanentes en las imágenes fijas. Lo que se produce con este *click* fotográfico, según Dubois, es un punto de inflexión o de corte en el transcurso del tiempo, con lo cual, la fotografía adquiere una distancia tanto física como espacial y temporal. Pero, paradójicamente, la fotografía también transmite una sensación de proximidad, pues funciona como índice o huella de lo que ha existido, una condición que la hace inseparable de su referente¹⁴⁷. Mary Ann Doane hace igualmente referencia a esta idea de imagen y tiempo, como un elemento del propio tiempo: “la conceptualización de la fotografía instantánea como punto despliega un enorme número de posibilidades. Permite que se pueda pensar la imagen como especificación crítica del tiempo: el momento exacto. Ello conlleva una detención del tiempo; la imagen se halla perpetuamente ‘a punto de’ ser completada”¹⁴⁸.

Sobre este momento preciso de la toma de la fotografía, la psicóloga, sexóloga y pedagoga Fina Sanz se plantea las siguientes preguntas: “¿qué es lo que ocurre en ese instante? ¿qué es lo que cuentan los cuerpos? ¿Cuál es el lenguaje de los cuerpos?”¹⁴⁹. Múltiples

Limited, 1998, p. 98. (Traducción propia de la cita).

146 Philippe Dubois titula uno de sus ensayos *El acto fotográfico*, en el que analiza la fotografía no tanto por sus cualidades formales, sino principalmente por su práctica y todo lo que conlleva el hecho de tomar una fotografía. Considerándola como reflejo y registro de la realidad, el autor analiza las diversas funciones que le han sido otorgadas a lo largo de la historia: como reflejo, como transformación y como huella de lo real. Pero donde radica la originalidad del ensayo es en el concienzudo análisis del momento de captura de la imagen, entendido como un momento decisivo en el que se configuran aspectos de la fotografía como su relación con el referente, su función de índice y sus cualidades temporales o espaciales.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986 [1983].

147 Ver: DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986 [1983].

148 DOANE, Mary Ann, «El instante y el archivo», en: VV.AA., *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 73.

149 SANZ, Fina, *La fotobiografía. Imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente*, Barcelona, Kairós, 2008, p. 50.

respuestas a estas preguntas son las que propone Sanz para desarrollar la *Fotobiografía*, una técnica de apoyo a la introspección a través de la fotografía de álbum familiar que se ha convertido en una metodología pedagógica y terapéutica fundamental en el ámbito de la Terapia de Reencuentro.

Sobre el *instante* de la toma de la imagen, Fina Sanz afirma que la energía que se experimenta en ese momento que queremos recordar queda en cierto modo reflejada en la fotografía. En sus propias palabras, “las fotos tienen energía, tienen vida. De alguna forma guardan una parte de la energía de lo que se vivió en el instante en que se toma la imagen, y esa energía queda ‘congelada’ en el papel. Quizás por eso algunos miembros de algunas comunidades de indígenas no quieren que se les hagan fotos. Piensan que con ello se les roba el alma. Esa energía se plasma en la expresión de las *emociones*, en *el lenguaje del cuerpo* y en la *reactualización de las vivencias pasadas*”¹⁵⁰.

Por lo tanto, el *click* fotográfico es el instante en el que lo real pasa a ser representado en una imagen, donde el tiempo, el movimiento y la experiencia se detienen para, a partir de ese momento, ser parte del pasado, lo cual no le exime de una repercusión en el presente. “Imaginariamente la Fotografía representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto”¹⁵¹.

Como ya hemos explicado, la fotografía representa ese instante de la cámara en el pasamos de seres vivos a convertirnos en un trozo de papel inerte, es decir, fija la existencia de la persona y pasa a ser una intermediaria entre la vida y la muerte. En el momento de la captura somos conscientes de que estamos enfocados por el objetivo y, por esto mismo, realizamos un pequeño simulacro, construimos un pequeño espectáculo, adquiriendo la pose que creemos más apropiada para que sea registrada y devenga eterna. La esencia de esa pose no es otra cosa que la identidad que queremos expresar sobre nosotros mismos. No nuestra identidad, sino la creencia de nuestra identidad o la que queremos mostrar al resto del mundo. Barthes, en relación a la fotografía de retrato, dice que hay cuatro imaginarios diferentes: “aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”¹⁵².

Esa identidad que se muestra en la postura o la pose no se refiere solamente a la identidad personal, sino que también responde a una identidad de grupo o social. Es necesario apreciar que la herencia de esta pose frente a la cámara se remonta a la tradición de los retratos en la pintura, el dibujo y el grabado donde, por regla general, los personajes se

150 *Ibidem*, pp. 51 - 52.

151 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, op. cit., p. 34.

152 *Ibidem*, p. 34.

encuentran en el centro de la imagen, de frente, firmes, de pie e inmóviles, en una actitud que le asegure una “dignidad” frente a los descendientes y familiares que contemplen la fotografía en tiempos venideros. Según lo entiende Pierre Bourdieu, “no excluimos la idea de que la búsqueda espontánea de la frontalidad esté ligada a valores culturales más profundamente ocultos. El honor requiere que uno se coloque para la fotografía como ante un hombre que se respeta y del que se espera respeto, de frente, y con la cabeza erguida. En esta sociedad que exalta el sentimiento del honor, de la dignidad y de la respetabilidad, en este mundo cerrado en el que uno se sabe en todo momento y sin escapatoria bajo la mirada de los demás, es importante dar a los otros la imagen de sí mismo más honorable, la más digna”¹⁵³.

Otro ingrediente que se persigue con la pose es una actitud de naturalidad que, sin embargo, puede resultar contradictoria, pues tomar dicha actitud no es más que realizar un ejercicio de simulación, algo anti-natural y ficticio. La posible explicación de este talante frente a la cámara tendría relación con la función social de la práctica fotográfica, una práctica que pasa por el registro de ceremonias y acontecimientos de relevancia y que otorga unos patrones y rasgos comunes al medio fotográfico. Un claro ejemplo son las típicas instantáneas de viajes, en las que aparecen los personajes en la parte central del encuadre con el monumento al fondo.

De este modo, aunque la fotografía se realice desde el ámbito individual y personal o desde el núcleo familiar, recibirá la influencia de ciertos patrones estéticos y compositivos regularizados de forma inconsciente desde un grupo social más amplio o una sociedad. La fotografía familiar y amateur ha construido un lenguaje propio con reglas y convenciones generales, a pesar de la libertad de improvisación de la que han gozado los operadores aficionados. Así pues, como nos recuerda Bourdieu, “la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo”¹⁵⁴.

De esta manera, lo que se obtiene son cánones comunes implícitos en la composición de la imagen que registra personajes, lugares y objetos, unas cualidades estéticas normalizadas que hacen posible el hecho de que cualquier persona pueda reconocerlas como imágenes familiares amateur y además pueda verse identificado en otras fotografías anónimas que no pertenezcan a su círculo familiar. Este factor es clave para entender el reconocimiento del espectador y su implicación en las obras de arte que utilizan dichas imágenes, algo generalmente buscado por los artistas.

153 BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, op. cit., p. 144.

154 *Ibidem*, p. 44.

En cuanto a los diferentes puntos de vista dentro del acto fotográfico es necesario matizar algunas cuestiones para entender en qué medida influye la visión subjetiva del operador. Si la imagen que se capta a partir de una cámara de fotos está delimitada por el encuadre, éste depende directamente del objetivo de la cámara pero también, y con mucha más influencia, del punto de vista subjetivo de la persona que la realiza, del operador. Este factor, muchas veces eludido al analizar imágenes fotográficas, es de crucial importancia, pues del fotógrafo (profesional o aficionado) depende el encuadre o recorte de la realidad que se registra, de qué quiere recordar y qué deja fuera del recorte. El carácter subjetivo del operador estará siempre presente, aunque sea de forma no intencionada. Marianne Hirsch¹⁵⁵ expone la visión de Víctor Burgin diciendo que él “sugiere que la estructura de representación –punto de vista y encuadre- está íntimamente implicada en la reproducción de ideología (el ‘encuadre de la mente’ o nuestro ‘punto de vista’)”¹⁵⁶.

Así pues, las preferencias, gustos, preocupaciones y sentimientos de la persona que toma la fotografía son transmitidos, por lo general, de forma inconsciente en la imagen impresa de esa porción de realidad. Pierre Bourdieu afirma que “se puede hablar de una dimensión inconsciente de la actividad fotográfica, ya sea considerada como acto de fotografiar (la selección operada en la experiencia mediante un juicio de importancia cuyas motivaciones no son transparentes), o bien como contemplación de la imagen (la proyección de intereses que no son todos perfectamente explícitos)”¹⁵⁷.

Por otro lado, y lo que realmente aporta la fotografía, es su capacidad para registrar aquellos detalles que el ojo humano no es capaz de percibir, a lo que Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía*¹⁵⁸ denominó “inconsciente óptico”, término que ha servido de punto de partida a otros autores en sus estudios sobre la fotografía y su práctica, como por ejemplo a José Luís Brea o Rosalind Krauss. Según Benjamin, por medio del ojo de la cámara se registran detalles minúsculos del comportamiento, de algunos movimientos y procesos que no pueden ser percibidos de forma natural por los individuos. Debemos tener en cuenta que Benjamin en

155 Marianne Hirsch es profesora en Inglés y Literatura Comparativa en la Universidad Columbia de Nueva York. Sus investigaciones y publicaciones se inscriben en los conocidos Estudios Feministas, la Cultura de la Memoria y la Cultura visual, interesándose sobre todo en la forma en que se desarrolla la memoria de las generaciones posteriores de las víctimas de acontecimientos traumáticos de la historia (sobre todo del Holocausto). Para ello ha introducido el término “posmemoria”, que serían los recuerdos de experiencias que no hemos vivido directamente, sino que han sido transmitido desde otras generaciones. En otras palabras, sería recordar los recuerdos de otros.

156 HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, op. cit., p. 7. (Traducción propia de la cita).

157 BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, op. cit., p. 357.

158 Ver: BENJAMIN, Walter, «Pequeña historia de la fotografía», en: *Discursos interrumpidos I*, op. cit.

este aspecto se refiere a la cámara no sólo la fotográfica, sino también la de cine. El autor sugiere que la cámara y la fotografía, gracias a sus medios técnicos, exponen una red de miradas invisible y al mismo tiempo complicada que nos permite percibir ciertos aspectos de la realidad a los que el ojo humano le es imposible acceder. Gracias al inconsciente óptico de la fotografía se amplían las posibilidades de conocimiento del mundo y de la propia condición humana, de ahí que se haya convertido en un aspecto de tanta relevancia en cuanto a la práctica y al análisis de las imágenes fotográficas.

Sobre el inconsciente óptico Benjamin nos decía que “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se *alarga* el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional”¹⁵⁹.

José Luís Brea analiza también el concepto de inconsciente óptico y añade que Benjamin “se refería precisamente a esta capacidad de la cámara, del ojo técnico, para aprehender en su inconsciencia lo que al ojo consciente, educado en el dominio de la representación, le resulta inaprehensible: el registro mismo de la diferencia, del acontecimiento. Es ello lo que el inconsciente óptico desvela: por un lado, la presencia de la diferencia en la absorción del detalle, en la explosión ilimitada del fragmento, en la captura de la multiplicidad. Por otro, la instantaneidad del acontecimiento, la fugacidad inaprehensible del tiempo-ahora, la misma insuperable temporalidad del ser”¹⁶⁰.

Si el inconsciente óptico es independiente del ojo humano y trabaja por medio del soporte técnico de la cámara, se podría establecer una relación análoga entre éste y la idea de “memoria involuntaria” que maneja Proust en *En busca del tiempo perdido*¹⁶¹, donde los recuerdos que recupera han sido registrados sin que hubiera una intención previa. Así, es tarea del escritor, el fotógrafo y del artista desenterrar de esa memoria inconsciente y de ese inconsciente óptico la realidad de la sociedad que ha quedado registrada, una realidad que generalmente se ha entendido como más pura o auténtica por el hecho de ser registrada sin ninguna intencionalidad aparente y por una visión no estructurada por

159 *Ibidem*, p. 67.

160 BREA, José Luís, *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computarización*, Disponible en: <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>. Última consulta 22 julio 2013.

161 PROUST, Marcel, *op. cit.*

la conciencia del operador.

Por otro lado, “el inconsciente óptico” es también el título que Rosalind Krauss da a uno de sus libros¹⁶², aunque ella entiende dicho término partiendo de que lo fotográfico se constituye como un lenguaje que responde a un inconsciente más cercano al pensamiento de Lacan y su tesis de que “el inconsciente está estructurado ‘como’ un lenguaje”¹⁶³, que requiere por lo tanto un enfoque del psicoanálisis posterior. En sus propias palabras, “Lacan no describe la relación del inconsciente con la razón, con la conciencia, como algo diferente, extrínseco a esta última, sino como algo que yace en la conciencia, socavándola desde su interior, subvirtiéndola su lógica, corroyendo su estructura, aun cuando parezca dejar intactos los términos de esa lógica y de esa estructura”¹⁶⁴.

El proceso mecánico, la fidelidad y exactitud con que la cámara fotográfica registra la realidad la hace merecedora de nuestra credibilidad respecto a lo representado como algo que ciertamente ha existido, pues la película fotográfica y la impresión de la imagen en el papel no pueden, por sí mismas, interpretar la realidad, sino sólo plasmarla según se percibe a través del objetivo. A pesar de que la fotografía capta únicamente las condiciones visuales de un objeto en un instante determinado (descartando otras muchas de sus cualidades reales como los sonidos, o simplemente todo aquello que queda fuera del encuadre), y que la imagen se reduce al tamaño de la fotografía impresa en blanco y negro o color sobre un soporte bidimensional, el medio fotográfico en sus usos sociales se ha concebido tradicionalmente como un reflejo auténtico de todo aquello que se puede apreciar desde el ojo humano. En otras palabras, el medio fotográfico ha construido un lenguaje consensuado y efectivo de representación de la realidad, unas imágenes con cualidades comunes que proporcionan a la sociedad un reflejo objetivo del mundo, a pesar de que su visión está condicionada por las lentes y los mecanismos fotográficos, del

162 KRAUSS, Rosalind E., *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997 [1993]. En este libro, Krauss aborda la idea de inconsciente óptico desde el punto de vista benjaminiano para plantear una contra-historia al relato oficial del modernismo, desde la práctica de los años veinte a los años cincuenta, y hasta el arte en la actualidad. Krauss analiza la producción de ciertos artistas (desde Mark Ernst con sus *collages*, a Jackson Pollock con sus *drippings* pintados en horizontal, Andy Warhol o Eva Hesse, entre otros muchos), quienes, a lo largo del siglo XX, han obrado en oposición al *dictum* del arte modernista, a esa visión sublimadora de críticos como Clement Greenberg. Para ello, la autora adopta un punto de vista alternativo, una postura de *otra historia*, de ese inconsciente óptico desde el cual puede apreciar los efectos que se producen dentro del complejo entramado de la práctica artística.

163 Lacan, con esta tesis, retoma la noción de Freud sobre el inconsciente y rechaza la postura de los conocidos como psicólogos del “yo” (que estudian las interacciones entre las fuerzas internas del sujeto y el mundo exterior); según Lacan, la realidad no podría representarse totalmente por el inconsciente en el lenguaje. Rosalind Krauss toma la teoría lacaniana del *estadio del espejo* (según la cual se desarrolla el “yo” como instancia psíquica, un proceso que se da en la niñez y que permite reconocernos a nosotros mismos e identificar a los otros como tales) para abordar la construcción del “mirar” el arte y explicar el hecho de que las pinturas y esculturas se exhibieran de forma vertical.

164 KRAUSS, Rosalind E., *El inconsciente óptico*, *op. cit.*, p. 39.

mismo modo que en el Renacimiento se consensuó la utilización de la perspectiva. Así lo entiende Pierre Bourdieu cuando escribe que “si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) usos sociales considerados ‘realistas’ y ‘objetivos’. Y si, inmediatamente, se ha propuesto con las apariencias de un ‘lenguaje sin código ni sintaxis’, en definitiva, de un ‘lenguaje natural’, es porque, fundamentalmente, la selección que opera en el mundo visible está absolutamente de acuerdo, en su lógica, con la representación del mundo que se impuso en Europa después del quattrociento”¹⁶⁵.

Por lo tanto, al delegar la exclusividad del realismo a la fotografía, se generaliza el entendimiento de la misma como algo verídico y fiel al objeto real representado. El riesgo de tal “realidad” aparece cuando, en el momento en que delegamos nuestra fidelidad a la fotografía, a la imagen que representa una situación ausente, ésta puede suplantarla. La consecuencia de este aspecto en relación a la memoria sería que tomamos la fotografía como mediadora para evocar o acudir a un acontecimiento pasado y, por lo tanto, la lectura e interpretación que hagamos del acontecimiento “real” va a depender de ella y de las circunstancias presentes, pudiendo llegar hasta el punto de que aquello que recordemos no sea el acontecimiento en sí, sino la fotografía que lo ha registrado y lo justifica como acontecimiento auténtico que hemos reescrito en nuestra imaginación, convirtiéndolo en una narración que estará siempre sujeta a futuras revisiones.

En resumen, podríamos concluir estas reflexiones sobre los usos de la fotografía familiar y amateur y su relación con la memoria destacando las palabras de Bourdieu con las que afirma que la fotografía, “en la medida en que reproduce el objeto, puede reemplazarlo y sustituirlo. Una segunda representación, aunque contradictoria, viene entonces a injertarse naturalmente en la primera. Las actitudes respecto del original se trasponen a la copia. La clara transparencia de la imagen se fija a través de un proceso meramente técnico de los valores que remiten al misterio de las profundidades psíquicas. La fotografía es raptó, robo y violación, soporte de una magia íntima que organiza las promesas y las amenazas de una vida inquietante de las imágenes”¹⁶⁶.

165 BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, op. cit., p. 136.

166 *Ibidem*, p. 333.

2.2.3. Cuatro fotografías del *Sonderkommando* en Auschwitz-Birkenau: entre memoria, imaginación y verdad.

En el apartado anterior nos referíamos al momento preciso de tomar la fotografía, a ese instante en el que se acciona el disparador de la cámara, se congela el tiempo y el flujo de la realidad se detiene en una imagen fija. En ese *click* de la cámara lo que hacemos es capturar lo material de la realidad y seleccionar una porción de la imagen del mundo que tenemos frente a nosotros, es decir, *apuntar*, que, como escribe Mary Ann Doane, “es el gesto que Peirce asocia con la indexicalidad, lo que representa otra propiedad de la imagen fotográfica y la promesa de vinculación íntima con el referente”¹⁶⁷.

Charles Sanders Peirce señala el instante de la toma fotográfica como el momento en el que la fotografía establece su relación más estrecha con el referente físico, donde se puede entender como el tipo de signo que él denominaba índice: “las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos, los signos por conexión física”¹⁶⁸.

De esta manera, el instante de la toma de la fotografía y las circunstancias en las que ésta tiene lugar son factores decisivos para su configuración, de los cuales se obtiene posteriormente un significado u otro. Es tarea del operador encuadrar o recortar una parte concreta de todo el escenario que tiene ante sus ojos, un encuadre del que dependerán las lecturas que se pueden hacer de las imágenes una vez tenemos la fotografía en nuestras manos. Sin olvidar la importancia del encuadre a través del objetivo de la cámara y la influencia que sobre él deposita la subjetividad del operador, nos centraremos a continuación en analizar el encuadre en un estadio posterior, que tendría lugar en el momento de hacer una lectura de la imagen impresa. Para ello nos referiremos a las cuatro fotografías que fueron tomadas de forma clandestina por miembros del *Sonderkommando* (un grupo especial de prisioneros al que los nazis obligaba a hacerse cargo de las tareas de exterminio) de Auschwitz-Birkenau en el verano de 1944, donde se muestran los métodos de aniquilación a los que eran sometidos. Aunque estas fotografías no pertenecen al ámbito familiar ni de las costumbres cotidianas de un grupo o sociedad como las que hemos analizado hasta ahora, y pueden estar más cerca de la fotografía documentalista, lo que realmente nos interesa

167 DOANE, Mary Ann, «El instante y el archivo», en: VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, op. cit., p. 70.

168 PEIRCE, Charles Sanders, «The art of Reasoning», Cap. II, en *Collected Papers*, Vol. 2 & 281, Harvard University Press, citado en: DUBOIS, Philippe, op. cit., p. 47.

de ellas son las condiciones en las que fueron tomadas, la lectura que podemos extraer de su estética aparentemente pobre y su potencial para activa la imaginación y mantener la memoria de lo acontecido. Si bien todas estas características se localizan igualmente en las fotografías amateur y familiares, en las instantáneas del *Sonderkommando* toman mucha más relevancia, de ahí el elegirlas como ejemplo de dichas propiedades. Así pues, haremos referencia a autores que han escrito sobre ellas, como Hannah Arendt o Pedro Cruz Sánchez, y, en especial, a uno de los estudios más rigurosos que se ha llevado a cabo sobre las cuatro fotografías, el texto *Imágenes pese a todo*¹⁶⁹ de George Didi-Huberman. En él pone en evidencia el poder de las imágenes en cuanto al descubrimiento, de alguna forma, de lo real, evitando que caigan en manos del fetichismo.

Las cuatro fotografías a las que nos referimos fueron tomadas gracias a varios miembros del Sonderkommando de Auschwitz que consiguieron una cámara fotográfica y lograron burlar la vigilancia de los oficiales de las SS. En la captura de las imágenes estuvieron implicadas diversas personas que se organizaron para encubrir al fotógrafo, presuntamente un judío griego del que solamente se conoce su nombre: Alex. Mientras los demás prisioneros del Sonderkommando realizaban sus tareas siniestras y cotidianas de extraer los cadáveres de las cámaras de gas, amontonarlos para prenderles fuego y convertirlos en ceniza, el fotógrafo realizó dos secuencias de fotografías que un tiempo después se hicieron llegar a la resistencia polaca. De la primera de ellas obtiene dos imágenes (correspondientes con los negativos 277 y 278) que capta desde el interior de una de las cámaras de gas y, de la segunda secuencia, otras dos instantáneas (negativos 282 y 283), éstas capturadas ya en el exterior. Es preciso considerar que el objetivo de los nazis era no dejar huella alguna del exterminio, de ahí que destruyeran casi todos los documentos fotográficos antes de que se liberaran los campos. De hecho, gran parte de las que se han salvado son sólo fotografías de identificación de los prisioneros. Las cuatro imágenes captadas por el *Sonderkommando* son prácticamente las únicas que se conservan de las acciones de exterminio llevadas a cabo en los campos de concentración.

En las dos primeras fotografías, capturadas desde el interior de la cámara de gas, se percibe un grupo de hombres que procedían a la quema de cadáveres gaseados, una gran cantidad de cuerpos amontonados en el suelo, una columna de humo procedente de aquellos que ya estaban siendo incinerados en fosas y una gran franja negra que encuadra la imagen y que nos revela que se tomaron desde el interior de un habitáculo. Para ello, el operador supuestamente utilizó una cámara fotográfica que tenían escondida en un cubo y se introdujo en una cámara de gas para resguardarse de posibles testigos y obtener una condición lumínica más apropiada. De ahí que en las imágenes aparezcan las franjas negras de

169 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, op. cit.

la puerta de la propia cámara de gas desde la que accionó el disparador.



40. Anónimo (miembro del Sonderkommando en Auschwitz), Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo n. 277).



41. Anónimo (miembro del Sonderkommando en Auschwitz), Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo n. 278).



42. Anónimo (miembro del Sonderkommando en Auschwitz), Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944, Oswiecim, Museo Estatal Auschwitz-Birkenau (negativo n. 282).



43. Anónimo (miembro del Sonderkommando en Auschwitz), Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944, Oswiecim, Museo Estatal Auschwitz-Birkenau (negativo n. 283).

En una de las dos imágenes de la segunda secuencia aparece un grupo de mujeres desnudas caminando hacia la cámara de gas, una imagen muy borrosa y con un encuadre inclinado que supuestamente fue

captada a escondidas en la huida precipitada de Alex, mostrando la desnudez y el amontonamiento de los cuerpos, el miedo, el peligro y el movimiento del fotógrafo en la toma de la instantánea.

Quizás la última de las fotografías sea la que revela más elocuentemente las condiciones en las que fueron tomadas y la realidad de los prisioneros, es decir, la fotografía que goza de mayor valor simbólico e indicial pues, aunque en ella solamente podemos ver el cielo y algunas ramas superiores de árboles, manifiesta el miedo de un momento de peligro extremo cuando la cámara se disparó sin conseguir enfocar nada. Pero también certificar el heroísmo, la resistencia y el acto desesperado de Alex por capturar las terribles escenas que vivían día a día y por dar constancia de ello fuera de las vallas del campo de concentración. Tal era la situación del fotógrafo que, como comenta Pedro Cruz Sánchez, “quien se encontraba detrás del objetivo de la cámara era un sujeto excedido por el horror”¹⁷⁰.

Estas cuatro fotografías realizadas por los miembros del *Sonderkommando* registran el exterminio, algo que oficialmente no se fotografiaba en los campos de concentración, así como las terribles condiciones personales y las experiencias de los individuos inmersos en un escenario de muerte y destrucción. La problemática en el intento de los prisioneros por hacer visible el terror al que eran sometidos es que ellos eran al mismo tiempo testigos y víctimas, además de que los responsables del genocidio nunca estaban presentes, pues justificaban, dirigían y encubrían los asesinatos para no dejar constancia alguna, delegando todas las tareas del proceso de exterminio en las propias víctimas. Ello explica que Alex se viera obligado a esconderse en la cámara de gas para capturar las fotografías y posteriormente huir para evitar ser descubierto. Pero las imágenes del *Sonderkommando* consiguen burlar estas estrategias de exterminio nazi evidenciando al responsable, por ser el causante tanto de la inseguridad que muestra el fotógrafo en la toma de las instantáneas como por el hecho de que, mientras tanto, el proceso de genocidio siguiera su curso.

Al respecto de esta tentativa de registrar el genocidio nazi, Didi-Huberman plantea la pregunta: “¿Arrebatarle una imagen a este infierno?”, a lo cual responde: “Ello parecía doblemente imposible. Imposible por defecto, puesto que los pormenores de las instalaciones estaban camuflados, y a veces soterrados. Y porque, después de su trabajo bajo el estricto control de las SS, se comunicaba de nuevo escrupulosamente a los miembros del *Sonderkommando* en una ‘célula subterránea (y) aislada’. Imposible por exceso, porque la visión de esta cadena monstruosa, compleja, parecía sobrepasar cualquier tentativa de

170 CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., «Primer estadio: la imagen como producción de verdad (Auschwitz)» en: CRUZ Sánchez, Pedro A., *Muerte (in)visible: verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Murcia, Tabularium D.L., 2005, p. 103.

registro”¹⁷¹.

El carácter formal aparentemente pobre de las imágenes, con un encuadre asimétrico, el desenfoque fruto del movimiento en la captura de la instantánea y las amplias franjas negras “sin información” son detalles más que reveladores de las condiciones y el peligro que suponía tomarlas para el operador y, por lo tanto, de las condiciones a las que los demás presos estaban sometidos. Sin las cualidades de estas imágenes, es decir, si ellas estuvieran rigurosamente enfocadas, centradas y encuadradas, la lectura respecto a la condición del escenario referente diferiría en gran medida. Por ello, “hay que *restringir el punto de vista* sobre las imágenes, no omitir nada de la totalidad de la sustancia de la imagen, incluso para interrogarse sobre la función *formal* de una zona en la que ‘no vemos nada’, como se dice equivocadamente ante algo que parece no tener un valor informativo como, por ejemplo, una zona de sombra”¹⁷².

Del mismo modo, la modificación estética de las fotografías conllevaría igualmente posturas morales y políticas. Si tomáramos como válida, por ejemplo, una pequeña parte de las instantáneas de la primera secuencia, es decir, si reencuadramos la imagen descartando el marco negro de la puerta, no sólo modificaríamos la imagen como tal, sino también su lenguaje, su lectura e incluso el relato mnemónico e histórico de esos acontecimientos que quedaron registrados. Como comentaba Didi-Huberman, “al encuadrar de nuevo estas fotografías, se comete una manipulación a la vez formal, histórica, ética y ontológica”¹⁷³. Así, las fotografías del *Sonderkommando* no sólo nos hablan de los procesos en las cámaras de gas, sino sobre todo de la experiencia de todas aquellas personas presas frente al horror, de la memoria colectiva de esos acontecimientos traumáticos y del compromiso moral, ético e histórico de que esas injustas atrocidades no caigan en el olvido.

En este discurso, las cuatro imágenes nos remiten a la conocida (y compleja) frase de Walter Benjamin de que “jamás se da un documento cultural sin que lo sea al mismo tiempo de la barbarie”¹⁷⁴, pues ellas, de algún modo, evidencian que el progreso, el desarrollo y la evolución social, política, cultural, económica, etcétera, lleva inmerso al mismo tiempo el retroceso, las injusticias o la involución.

Por otro lado, es oportuno destacar el potencial de estas imágenes como un referente mediante el cual se activa la imaginación y la memoria de aquello que Didi-Huberman denomina *inimaginable*¹⁷⁵: el horror

171 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 25.

172 *Ibidem*, p. 69.

173 *Ibidem*, p. 63.

174 BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, op. cit., p. 101.

175 Pedro Cruz Sánchez escribe que “cuando, al respecto del Shoah, se utiliza un adjetivo como el de ‘inimaginable’, no se pretende sino subrayar el hecho de que no

que se experimentó en los campos de exterminio. Esta faceta de la fotografía de activar la imaginación es clara en aquellas que pertenecen al ámbito cotidiano y familiar, pero es en éstas cuatro instantáneas del *Sonderkommando* donde se hace más notable, tanto por lo que representan (el horror, el terror, el miedo, el crimen, la mortalidad más radical e inaceptable, etcétera) como por la difícil tarea de conseguir tomarlas.

El papel de la imaginación es de gran transcendencia en el proceso de recordar acontecimientos pasados desde una imagen fotográfica, pues, de alguna forma, nos permite reconstruir todo aquello que ha quedado fuera del encuadre fotográfico en el momento de tomar la instantánea, desde hechos precisos hasta ambientes, olores, sabores, sensaciones o sentimientos. Este acto de imaginación se define tanto por lo que la imagen nos sugiere como por aquello que nosotros, habiendo sido testigos directos en el momento de la instantánea o conociendo por otras fuentes de información, sabemos que sucedía en ese escenario. Marianne Hirsch comenta: “Y es precisamente la última convención de la fotografía familiar doméstica que hace imposible para nosotros comprender cómo la persona en la fotografía era, o pudo haber sido, anihilada. En ambos casos, el espectador rellena lo que la imagen deja fuera: el horror de mirar no es necesariamente en la imagen sino en la historia que el espectador provee para rellenar lo que ha sido omitido. Para cada imagen nosotros proveemos la otra complementaria”¹⁷⁶.

En esta misma línea, Didi-Huberman indica que “hablar de imagen sin imaginación es, literalmente, separar la imagen de su actividad, de su dinámica”¹⁷⁷. Una cuestión manifiesta en las instantáneas del *Sonderkommando*, y que parece acentuarse por su supuesta pobreza estética, por sus “imperfecciones” y por la falta de nitidez y centralidad en la imagen, que solicitan un esfuerzo mayor por parte del observador para poder entenderlas e interpretarlas. Así, cuando nos enfrentamos a una imagen nítida y contrastada, donde el referente aparece perfectamente encuadrado en el centro de la imagen, el observador recibe la información con tal precisión que no necesita esmerarse para descifrarlas. Sin embargo, en las instantáneas aparentemente banales, descoloridas, desenfocadas o mal contrastadas del ámbito familiar, y sobre todo en las cuatro tomas a las que nos referimos, las fotografías se convierten en una invitación directa a la imaginación.

Así pues, es gracias a la lectura, la interpretación y la activación de

existían, en aquél entonces, asideros conceptuales ni visuales a los que el individuo se pudiera agarrar para comprender un suceso de tal magnitud”. Ver: CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., “Primer estadio: la imagen como producción de verdad (Auschwitz)” en: *La muerte invisible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, op. cit., p. 104.

176 HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photographs, Narrative and Postmemory*, op. cit., p. 21. (Traducción propia de la cita).

177 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 170.

la imaginación que provocan las fotografías en nosotros que podemos tener conocimiento de ciertos eventos que tuvieron lugar en el pasado. Si mediante la memoria y los recuerdos podemos recrear un acontecimiento, la imaginación parece ser el recurso idóneo para hacer una lectura o interpretación de lo representado en la fotografía, en definitiva, para tener conocimiento del pasado, pues, a fin de cuentas, “para saber hay que imaginarse”¹⁷⁸. Con esta afirmación, Didi-Huberman pretende mostrar la relevancia de las cuatro instantáneas capturadas en los crematorios, pues ellas nos permiten ir más allá de las propias imágenes, es decir, imaginarnos las terribles condiciones de aquel escenario y las circunstancias que promovieron la toma de las fotografías, el horror que permanece inmerso en ellas.

La ardua tarea a la que se enfrentan los presos es representar aquello que muchos autores, como Giorgio Agamben o Primo Levi, han denominado lo “inimaginable” o “intestimoniable” de lo acontecido en los campos de concentración nazi¹⁷⁹, la dificultad de que fuera de los campos no se pudiera imaginar lo que las imágenes realmente encarnaban. Aun así, y a pesar de lo truculento de la situación de los presos, éstos realizan las tomas de las imágenes sumidos en un gesto de resistencia y supervivencia. “Las SS nos repiten a menudo que no dejarán vivo a un solo testigo’. Pero, asimismo, el miedo a que el propio testimonio no desapareciera era transmitido al exterior: ¿no corría el riesgo, en efecto, de resultar incomprensible, de ser juzgado como absurdo, inimaginable? [...] Fue en la unión de esas dos imposibilidades –la próxima desaparición del testigo, la certera irrepresentabilidad del testimonio– donde surgió la imagen fotográfica”¹⁸⁰.

Frente a lo “inimaginable” o “intestimoniable” de lo acontecido en Auschwitz, Didi-Huberman apuesta por la imaginación¹⁸¹, por su pretensión de ir más allá de la mera ilusión mimética de la imagen. Para hacerlo, localiza en las imágenes una dialéctica en lo que denomina “el *doble régimen* de su funcionamiento: visible y visual, detalle y ‘panorámica’, semejanza y desemejanza, antropomorfismo y abstracción, forma e informe, venustidad y atrocidad”¹⁸².

Este doble régimen del que nos habla Didi-Huberman, la dialéctica entre la aparente opacidad del enunciado y el rico testimonio que emana de las fotografías, obliga al receptor a tomar una postura activa a la hora de

178 *Ibidem*, p. 17.

179 Ver: AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, (Homo Sacer, Vol. 3), Valencia, Pre-Textos, 2005 [1999], y LEVI, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnick, 1989 [1986].

180 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, *op. cit.*, p. 22.

181 El propio autor afirma: “¿Es necesario, entonces, volver a decir que Auschwitz es *inimaginable*? Ciertamente no. Incluso hay que decir lo contrario: hay que decir que Auschwitz únicamente es imaginable, la imagen nos obliga a ello”. *Ibidem*, p. 75.

182 *Ibidem*, p. 123.

construir memoria, dando por sentado que la imaginación es una facultad que la dinamiza. Aunque ellas representan el escenario más próximo a la muerte (prisioneros incinerando cuerpos), la muerte en sí misma (los cuerpos inertes amontonados) y la ausencia que ésta produce (la carne humana convertida en humo que desaparece en el paisaje), el objetivo final de las fotografías es dar vida, es decir, hacer que la memoria de esos acontecimientos perdure eternamente y que todas aquellas personas no caigan en el olvido.

Pedro Cruz Sánchez alude a esta memoria e imaginación viva que sobrepasa la muerte conjeturada en la imagen e identifica los cuerpos representados como “indicadores icónicos” que están en “el límite de lo visible”. Según sus propias palabras, estos cuerpos en las fotografías del *Sonderkommando* “se convierten en los vehículos encargados de mostrar la muerte como una dramática y devastadora ausencia. Pero hay más: en tanto que ‘límites de lo visible’, los cuerpos de los judíos recién gaseados o a punto de serlo activan la imaginación del espectador, permitiéndole, en consecuencia, ‘asumir’ la maniobra de trasgresión que supone la muerte para la imagen”¹⁸³.

A partir de estas ideas podemos resumir que las fotografías del *Sonderkommando* pretenden guardar y difundir la memoria, y que, en el fondo, revelan el derecho a vivir de todo ser humano, lo universal y elemental de la humanidad. Por lo tanto, aquello que realmente yace en la esencia de estas fotografías no es otra cosa que el valor de la vida.

Por último, merece destacar que estas cuatro tomas arrancadas del proceso de exterminio en Auschwitz mantienen una relación tan estrecha con su referente y con la realidad que representan que se les ha otorgado un gran valor de *autenticidad* y de *verdad* con respecto a lo acaecido, principalmente por constituir un “punto de contacto posible, con ayuda del medio fotográfico, entre la imagen y lo real de Birkenau en agosto de 1944”¹⁸⁴.

La aproximación de las cuatro fotografías a “la verdad” se produce gracias al hecho de reconocer la existencia de los acontecimientos, así como por la constatación de los personajes que aparecen en ellas, esos cuerpos que Pedro Cruz Sánchez identifica como “indicadores icónicos” y que, según él, están en el “límite de lo visible”. Pero también es cierto que las imágenes no pueden más que demostrar una parte de todo lo que realmente sucedió en Auschwitz, pues “afirmar, contra la tesis de lo inimaginable, que hay imágenes de la Shoah, no significa pretender que ‘todo lo real es soluble en lo visible’ y que *todo* el crimen nazi está en cuatro imágenes fotográficas. Es descubrir, simplemente, que podemos

183 CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., «Primer estadio: la imagen como producción de verdad (Auschwitz)» en: *Muerte (in)visible: verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, op. cit., p. 109.

184 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 116.

pasar *por* estas cuatro imágenes para enfocar con un poco más de precisión lo que fue *una* realidad en Auschwitz”¹⁸⁵.

Aunque las cuatro instantáneas no instauran toda “la verdad” del Holocausto, sí nos permiten acercarnos a ella, poder imaginarnos lo inimaginable y mantener activa su memoria. Hannah Arendt indicaba que “a falta de verdad [sobre el Holocausto] encontraremos, sin embargo, *instantes de verdad*, y esos instantes son de hecho todo aquello de lo que disponemos para poner orden en este caos de horror”¹⁸⁶.

Y así lo entiende igualmente Pedro Cruz Sánchez cuando afirma que “la tarea de la imagen, en estos cuatro valiosos documentos, es negociar con la verdad, ‘decir’ lo que en *realidad* sucedió allí”¹⁸⁷. Las fotografías suponen, pese a la pobre estética de su imagen y su aparente banalidad, un instrumento de entendimiento del pasado y de contacto hacia la verdad, otorgando un valor ético y moral imprescindible para la construcción de la historia, del pasado y de su memoria; poseen una verdad inmanente que “exigía ser ‘positivada’ en el cuerpo imaginario de la narración histórica”¹⁸⁸. De esta manera, solicita una implicación directa por parte del espectador, el cual “se encuentra obligado a hacer de la ‘imaginación del exceso de la muerte’ un recuerdo que implique su narrativización, esto es, su renuncia a ser un acto de comprensión aislado, desgajado de cualquier relato o contexto experiencial mayor que le confiera un sentido histórico”¹⁸⁹.

Las cuatro instantáneas capturadas por los miembros del *Sonderkommando* en agosto de 1944 en Auschwitz son, por lo tanto, un claro ejemplo del potencial de la fotografía aparentemente banal para activar la memoria y la imaginación del espectador, así como del efecto de transmisión emotiva de las imágenes y de su importancia como registro de la realidad para poder posteriormente recrear un acontecimiento pasado o hacer una lectura e interpretación de lo representado. Estas cualidades, también localizables (aunque quizás con menos contundencia) en las fotografías familiares o amateur, son las que se convierten en una motivación creativa para los artistas contemporáneos que las utilizan para conformar sus obras y tratar sobre la memoria, la historia y el pasado.

185 *Ibidem*, p. 171.

186 ARENDT, Hannah, «Le procès d'Auschwitz», (1966), trad. S. Courtine-Denam, *Auschwitz et Jérusalem*, París, Deuxtemps Tierce, 1991 (ed. 1977), pp. 257 - 258, citado en: *Ibidem*, p. 57.

187 CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., «Primer estadio: la imagen como producción de verdad (Auschwitz)» en: CRUZ Sánchez, Pedro A., *op. cit.*, p. 100.

188 *Ibidem*, p. 118.

189 *Ibidem*, p. 112.

2.2.4. El vacío y la ausencia en la obra de arte de la memoria

Los artistas de la memoria buscan en la utilización de los materiales y objetos banales, así como de la fotografía familiar y amateur, una respuesta directa en el espectador, en su memoria, en su imaginación y en los conocimientos que posee sobre eventos pasados. Esta idea se percibe en un comentario de Didi-Huberman, según la cual entiende que la imaginación es un factor esencial a la hora de leer imágenes y promueve una influencia recíproca con los conocimientos del propio espectador: “una imagen sin imaginación es simplemente una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo. Porque la imaginación es un trabajo, ese *tiempo de trabajo de las imágenes*, que sin cesar actúan chocando o fusionándose entre ellas, quebrándose o metamorfoseándose. Todo ello actuando sobre nuestra propia actividad de conocimiento y de pensamiento”¹⁹⁰.

Pero esta activación de la imaginación y la memoria de los espectadores que tiene lugar frente a las imágenes, como ocurre en las fotografías amateurs o las cuatro instantáneas del *Sonderkommando* a las que nos hemos referido en el apartado anterior, se consigue del mismo modo en las obras de arte mediante la utilización de materiales descartados o banales y por la representación del vacío o la ausencia. En este apartado expondremos la forma en que estas nociones de vacío y ausencia, que entendíamos como una de las características que definen los contramonumentos, son utilizadas por los artistas como herramienta, estrategia o base conceptual para configurar sus propuestas y evocar acontecimientos y personajes del pasado.

Exponíamos anteriormente que el contramonumento posee uno de sus potenciales en este concepto de vacío, al que alude y representa cuando se transforma o desaparece con el tiempo, como ocurre por ejemplo en el *Monumento de Hamburgo Contra el Fascismo*, de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz que ya comentamos. En esta cualidad se demuestra su concepción del tiempo y de la memoria como algo que se desvanece y se altera día a día, y como algo que depende de la transformación formal de la propia obra. Así pues, lo que reclama el vacío en las obras de arte no es tanto un recuerdo del pasado, sino más bien el hecho de que el espectador habite este vacío con su presencia o con su propia memoria. Y es que la ausencia y el vacío se convierten en los medios ideales a través de los cuales se alude y evidencia lo que se ha perdido, propiciando además su revisión o reinterpretación en el presente.

Sin embargo, también nos hemos referido a cómo en algunos casos la materialidad puede servir como índice para la ausencia y como un reclamo a la memoria, concretamente cuando hacíamos referencia

190 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 177.

a aquellos objetos cotidianos, banales o descartados que sirven como huella de sus antiguos portadores, de las personas que los utilizaron. De este modo, la materialidad de estos objetos hace referencia a una desmaterialización, a una ausencia y al vacío que han dejado otras personas, pues ellos están cargados de los recuerdos e historias de antiguos portadores. Así, es especialmente destacable su capacidad para activar la memoria de los espectadores, algo que se refleja constantemente en las novelas *Austerlitz* de W.G. Sebald¹⁹¹ y en *La vida; instrucciones de uso*, de George Perec¹⁹².

Al igual que en el arte, en la literatura también han surgido relatos de ficción y memoria que han tomado la historia como un ámbito abierto a continuas interpretaciones y reconfiguraciones. De este modo lo ha defendido Jo Labanyi en su artículo *The Politics of Memory in Contemporary Spain*¹⁹³ (“Las políticas de la memoria en la España contemporánea”), donde ha identificado el surgimiento en los últimos años un interés en la literatura y el arte por revisar y tratar el trauma de la dictadura franquista y el proceso de transición en España¹⁹⁴. Aunque Jo Labanyi hace referencia esencialmente al contexto español, se constata que estas lecturas renovadoras sobre el pasado en el arte y la literatura han sido una constante en los países occidentales en las últimas décadas, especialmente en aquellos que han sufrido acontecimientos traumáticos¹⁹⁵.

Actualmente, la preocupación por la memoria y la historia tanto en el arte como en la literatura (y en la cultura en general) ha promovido

191 SEBALD, W. G., *Austerlitz*, London, Hamish Hamilton, 2001.

192 PEREC, Georges, *La vida instrucciones de uso*, Barcelona, Anagrama, 1992 [1978].

193 LEBANYI, Jo, «The Politics of Memory in Contemporary Spain», *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 9, nº 2, julio 2008, pp. 119 - 125. Véase también el texto: MACCUICI, Raquel; y POCHAT, María Teresa (dirs.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, ediciones del lado de acá, 2010. En él se plantea la transformación de la novela de historia fruto de la influencia y contaminación entre la literatura, la historia y la memoria.

194 Entrás las obras literarias surgidas en los últimos años en España, donde se plantea una revisión de la historia y del trauma, prestando especial atención al tratamiento de la memoria y de los relatos personales y afectivos, se pueden citar algunas como: *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina (1991); *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas (1998); *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001); *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez (2004); y ¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!, de Isaac Rosa (2007); entre otras muchas.

195 En los últimos años han aparecido multitud de publicaciones preocupadas por conceptualizar el problema del trauma y su representación estética en el arte contemporáneo. Entre ellas cabría destacar: BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, Stanford, California, Stanford University Press, 2005; RAY, Gene (Ed.), *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory: From the Holocaust to Hiroshima to September 11*. New York, Palgrave Macmillian, 2005; SALTZMAN, L.; ROSENBERG, E. (Eds.), *Trauma and Visuality in Modernity*, Dartmouth, University Press of New England, 2006; GUERIN, Frances and HALLAS, Roger (ed.), *The Image and the witness: trauma, memory and visual culture*, New York, London, Wallflower Press, 2007; BRODERICK, M., TRAVERSO, A. (Eds.), *Trauma, Media, Art: New Perspectives*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

la contaminación e incluso el solapamiento de disciplinas y lenguajes artísticos. Muestra de ello es la novela *Austerlitz* de Sebald a la que apenas hacíamos referencia, donde se presta especial atención a la relación con lugares y con objetos antiguos o descartados, e incluso con la fotografía familiar y amateur, elementos que aparecen “desmaterializados” en la imaginación y en la memoria. La novela se construye a partir de lugares geográficos muy concretos y añade a la narración las fotografías e imágenes de dichos lugares, un rasgo común en la producción de Sebald que dota a sus libros de un curioso aspecto, que casi podríamos entender como “libros objeto”, o cuadernos de viajero, con billetes de metro, mapas y planos que demuestran la estancia en el lugar que menciona y los objetos que le han acompañado. En la novela, el narrador, Austerlitz, cuenta su propia historia haciendo constantemente referencia a las fotografías, objetos y edificios arquitectónicos que se han cruzado en su camino, los cuales suponen un anclaje para recuperar y reconstruir su memoria y su propia identidad. Y así se evidencia en las propias palabras del narrador, cuando dice: “incluso ahora, cuando intento recordarlos, cuando miro atrás Breendonk como hacen los cangrejos y leo las palabras de los títulos, la oscuridad que no se disipa sino que se convierte más fuerte y pienso qué poco podemos mantener en la mente, cómo todo está constantemente perdiéndose en el olvido con todas las vidas que se extinguen, cómo es el mundo, como si fuera, viciándose a sí mismo, en esa la historia de los innumerables objetos y lugares que por sí mismos no tienen poder de memoria, que nunca es oída, nunca descrita o transmitida”¹⁹⁶.

Por otro lado, la novela de George Perec *La vida; instrucciones de uso* realiza un recorrido por los más de ciento noventa personajes que habitaron un edificio, describiendo sus historias, sus recuerdos y los vínculos que los objetos del inmueble mantienen con ellos. Es una novela basada en objetos que demuestra la importancia de éstos en la construcción de la memoria y la identidad de sus portadores, principalmente por el potencial que poseen para evocar recuerdos o sentimientos y reflejar las pequeñas y grandes historias que se han ido sedimentando en su materialidad a lo largo del tiempo. La novela evidencia la capacidad simbólica de los objetos y el aura que se desprende de ellos. Confirma la idea de Gómez de Liaño según la cual “cada cosa humana incluye en sí misma más realidad que su presente realidad propia: más incluso que la que le asigna la ciencia o la razón de la interpretación que hace de ella. Tan importante como la cosa es el aura simbólica con que acude a nuestro encuentro y obra sobre nosotros”¹⁹⁷.

Pero también podríamos encontrar una explicación a la recurrente utilización del vacío y la ausencia en la dificultad, o quizás la problemática ética, de representar figurativamente acontecimientos traumáticos de la historia y del pasado. Una cuestión que nos lleva a la figura de Theodor

196 SEBALD, W. G., *op. cit.*, p. 30. (Traducción propia de la cita).

197 GÓMEZ de Liaño, Ignacio, *El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, Madrid, Tecnos, 1999 [1983], p. 35.

Adorno, el cual, según James Young, “ha advertido en contra de las formas en que el arte y la poesía después de Auschwitz corren el riesgo de rescatar los eventos con belleza estética o placer mimético”¹⁹⁸. Según las propias palabras de Adorno, “la crítica de la cultura se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de la cultura y barbarie; luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía”¹⁹⁹.

Esta enunciación de Adorno no significa evidentemente que no se pueda escribir poesía después de Auschwitz, sino que la poesía y las artes en general ya no pueden ser iguales a como eran antes del Holocausto. Susannah Radstone indica que “el traumático impacto del Holocausto también se ha relacionado a la imposibilidad de la representación y el recuerdo. Como Shoshane Felman dice, el *dictum* de Adorno no implica que la poesía no pueda o no deba ser escrita nunca más, sino que debe escribirse a partir de su imposibilidad. Si el campo entero de la representación fue contaminado por este evento cuya inconmensurabilidad excluye la representación adecuada, entonces el arte era la única –aunque aparentemente imposible- esperanza”²⁰⁰.

La necesidad de continuar escribiendo *a partir de su imposibilidad*, es decir, la “imposibilidad” ética y mimética de representar el Holocausto, no sólo repercute en la práctica artística, la poesía y la literatura que trata sobre este evento, sino que se aplica a otros acontecimientos traumáticos de la historia y a dichas prácticas en general. Esta esperanza depositada en el arte requiere de sus autores un nuevo tipo de representación que no se ciña a la recuperación de los eventos tal como se supone que acontecieron, sino un acercamiento a los hechos pasados que salve el abismo entre ellos y la obra de arte constituida en el presente. Los artistas se enfrenan a la tarea de encontrar nuevos modos de representación que les permitan acercarse a la historia de un modo más objetivo, sin dejar de lado las particularidades y experiencias subjetivas de los testimonios de las víctimas. En esta línea, James Young mantiene que “la iniciativa posmoderna se alimenta y a la vez se paraliza por el interrogante que

198 YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, op. cit., p. 6. (Traducción propia de la cita).

199 ADORNO, Theodor W., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962 [1955], p. 29.

En la publicación *Dialéctica de la mirada*, Adorno también explica por qué después de Auschwitz la cultura ya no tiene sentido, llegando a calificarla incluso como basura. En sus propias palabras, “el hecho de que Auschwitz haya podido ocurrir en medio de toda una tradición filosófica, artística y científico-ilustradora encierra más contenido que el de que ella, el espíritu, no llegara a prender en los hombres y cambiarlos. [...] toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura”. ADORNO, T. W., *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1990 [1966], p. 366.

200 RADSTONE, Susannah, *Memory and Methodology*, Oxford, New York, Berg, 2000, p. 6. (Traducción propia de la cita).

articula Adorno²⁰¹. Esto se produce porque tal sentencia, como comenta Adorno, “parece un caos a la ceguera crítico-cultural”²⁰², y además porque, según Young, “la desconexión esencial de la crítica con la civilización puede ser considerada como una extensión de esa civilización”. De este modo, continúa el autor, “justo como se podría decir que la vanguardia se alimentaba de la ilusión de su perpetua agonía, el ejercicio de memoria postmoderno parece alimentarse perpetuamente de la imposibilidad de su propia tarea”²⁰³.

El historiador Frank Ankersmit también ha hecho alusión en su texto *Experiencia histórica sublime*²⁰⁴ al riesgo de la representación de etapas históricas atravesadas por el trauma, unos acontecimientos que, según el, no pueden ser representados y requieren modelos diferentes de comunicación que trasciendan la significación. El autor defiende que es necesario que el sujeto ponga en marcha un esquema compuesto por la conciencia, el lenguaje y la experiencia para poder reconfigurar así su relación con el mundo y con el pasado. Según lo entiende, esto podría darse a través de la experiencia histórica sublime, que va más allá de los límites del lenguaje y que origina y activa la conciencia del pasado y de la práctica historiográfica. En sus propias palabras, “existe algo así como una ‘experiencia intelectual’ y que nuestra mente puede funcionar como un receptáculo de experiencia no menos que nuestros ojos, oídos y dedos. Nuestras mentes habitan un mundo de objetos potenciales de experiencia intelectual”²⁰⁵.

En las artes visuales, la imposibilidad de representar el trauma ha sido un tema constante de debate sobre el cual han aparecido numerosas propuestas y reflexiones teóricas. Andrea Liss se ha centrado en el medio fotográfico y en su reconfiguración como dispositivo de gran carga documental con el que se representa la memoria del Holocausto. Tal es el caso del texto *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography and the Holocaust*²⁰⁶ (“Traspasando a través de las sombras: memoria, fotografía y el Holocausto”), donde plantea el conflicto ético y la problemática que supone tratar conjuntamente conceptos como documental, arte y ficción para tratar un pasado traumático. Esta misma línea de debate se percibe en la publicación *Image and Representation*²⁰⁷ (“Imagen y representación”), con una serie de ensayos que abordan el

201 YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, op. cit., p. 6. (Traducción propia de la cita).

202 ADORNO, Theodor W., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, op. cit., p. 16.

203 YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, op. cit., p. 6. (Traducción propia de la cita).

204 ANKERSMIT, Frank, *Experiencia histórica sublime*, Santiago de Chile, Palinodia, 2008 [2005].

205 *Ibidem*, p. 7.

206 LISS, Andrea, op. cit.

207 HORNSTEIN, Shelley; JACOBOWITZ, Florence (ed.), *Image and Representation: The Holocaust in Art*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.

problema de la representación de la *Shoah* en el arte contemporáneo, y asimismo en el libro de Ulrich Baer *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*²⁰⁸ (“Evidencia espectral: la fotografía del trauma”), centrándose en la relación entre la experiencia del trauma y la fotografía de sujetos artísticos, médicos o históricos como individuos que han sido testigos directos de ciertos eventos. Con este texto, Baer muestra la forma en la que una experiencia que se encuentra entre el hecho y la memoria puede cristalizarse en una imagen fotográfica.

La repercusión de estas cuestiones en torno a la representación de la memoria mediante los recursos de la ausencia y el vacío parece estar relacionada con la desmaterialización en todos los niveles del mundo contemporáneo y la pérdida de la sustancia de la experiencia a la que han hecho referencia autores como Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky, Paul Virilio, Gianni Vattimo, David Harvey o José Luís Brea.

Jean Baudrillard hace alusión al vacío y la supresión de la materialidad en sus reflexiones sobre el simulacro y la cultura de masas, dominada por lo digital y lo tecnológico, llegando a definir la masa como algo vacío, como un agujero negro²⁰⁹. En esta misma línea, Gilles Lipovetsky define nuestra época contemporánea como “la era del vacío”²¹⁰, identificando un malestar anónimo en la sociedad actual que invade todo, donde el individuo experimenta un sentimiento de vacío interior que le imposibilita sentir las cosas y los seres que están a su alrededor. Para el autor, el individualismo constituye un nuevo estado histórico en la sociedad posmoderna, y así el ser humano pasa a constituir una nueva realidad subjetiva que se define por la globalización de la contemporaneidad. Para analizar este vacío que experimenta el individuo, Bauman propone la liquidez como una metáfora de la actual precariedad que se percibe en las relaciones humanas, las cuales son cada vez más transitorias y volátiles, y surgen como resultado de una sociedad individualista y privatizada²¹¹.

208 BAER, Ulrich, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, London and Cambridge MA, MIT Press, 2002.

209 Como él mismo comenta, “el vacío social está atravesado por objetos intersticiales y por montones cristalinos que dan vueltas y se cruzan en un cerebral claroscuro. Así es la masa: un agregado al vacío de partículas individuales, deshecho de lo social y de los impulsos de los medios de comunicación: una nebulosa opaca cuya creciente densidad absorbe toda la energía de los alrededores y los rayos de la luz, para sufrir un colapso finalmente bajo su propio peso. Un agujero negro que devora lo social”. BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kaidós, 2005 [1978], p. 111.

210 Ver: LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1987.

Ver también al respecto la obra del mismo autor: LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1991. En ella parte de la moda para analizar la sociedad contemporánea y la forma en la que ésta se ha convertido en un factor clave para la producción y el consumo, la publicidad, la cultura y los medios de comunicación que promueven el predominio de lo efímero en la vida contemporánea.

211 BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Por otro lado, Paul Virilio señala en la *Estética de la desaparición*²¹² que nuestra realidad contemporánea está marcada por la velocidad y las diferentes formas de desaparición que experimenta el individuo de nuestra era. Él también hace referencia a la sociedad como una masa, concretamente partiendo de la enfermedad conocida como picnolepsia, la cual entiende como una enfermedad de masas que se caracteriza por el sentimiento de abstracción patológica que experimenta el individuo al ausentarse temporalmente de ciertos espacios, causadas principalmente por la alteración en la concepción espacio-temporal que producen los medios tecnológicos y la velocidad de la vida contemporánea.

Vattimo Gianni se decanta por definir la sociedad actual como “transparente”²¹³ y vacía, transformada por los medios de comunicación de masas que producen variaciones sociales, culturales y artísticas, y que hacen más difícil entender la realidad debido a una gran fragmentación que la hace más heterogénea y múltiple. Pero, sin embargo, explica que esta multiplicidad permite la emancipación de grupos minoritarios y excluidos, pues provee la posibilidad de reconocer la diversidad que finalmente sustituye aquellos valores más tradicionales que ya no se ajustan a las situaciones del presente. Para Harvey, esta influencia de los medios, unido a la repercusión de los avances tecnológicos, ha sido relevante sobre todo por producir un proceso de compresión del espacio y del tiempo que determina la experiencia contemporánea y que ha transformado ámbitos como la política, la economía y la vida cultural²¹⁴. Por último, ha sido José Luis Brea en su texto *Cultura RAM*²¹⁵ quien ha dado un paso más, analizando las influencias recíprocas entre la cultura y la economía, donde las tecnologías digitales han impulsado esta percepción de falta de materia en todos los niveles y han hecho que la cultura ya no produzca un tipo de memoria materializada en documentos y archivos físicos, sino memorias digitales, memorias RAM, dinámicas, transparentes y volátiles, que rechazan recuperar la tradición y buscan proponernos nuevas formas de entender el mundo en el presente y con vistas al futuro.

El reflejo de estas nociones del vacío y la ausencia en el arte contemporáneo que trata sobre la memoria puede deberse igualmente a un rechazo de la representación de los acontecimientos traumáticos con imágenes realistas, como las de prensa, los docudramas o noticias, ya que, en su intención de exponer la realidad, los hechos o la verdad histórica, corren el riesgo de producir en el espectador un segundo trauma. Así lo manifiesta Enst Van Alphen aludiendo a las ideas de Geoffrey Hartman cuando escribe: “la transmisión de conocimiento sobre el Holocausto a través de los medios de comunicación modernos, sugiere Hartman, no

212 VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988 [1980].

213 VATTIMO, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990 [1989].

214 HARVEY, David, *op. cit.*

215 BREA, José Luis, *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, *op. cit.*

ha llevado ni a la cura del primer trauma de los supervivientes ni a unos sentimientos de compasión por parte de la audiencia. Por el contrario, el presente es caracterizado por lo que él llama un 'trauma secundario', el resultado de representar el Holocausto, guerras, y otras violaciones masivas de los derechos humanos en modos que son en sí mismos traumatizantes"²¹⁶.

En el caso del Holocausto se pueden señalar dos polos opuestos en cuanto a la representación de un acontecimiento histórico traumático, concretamente dos obras cinematográficas que han tenido gran repercusión en los relatos de la memoria colectiva sobre dichos acontecimientos: *La lista de Schindler*, de 1993, dirigida por Steven Spielberg y el documental francés *Shoah*, del realizador Claude Lanzmann, estrenado en 1985. La primera se presenta como una obra de ficción y es una detallada reconstrucción de los hechos ocurridos durante el exterminio judío que utiliza un guión narrativo y posee tal pretensión de realismo que podría decirse que roza lo hiperrealista, e incluso lo fingido y lo efectista. La intención del director no es mostrar los rastros del Holocausto, sino recrear y re-presentar con detalle los acontecimientos en un modo realista popular. Algo que, por un lado, corre el peligro de convertirse en un segundo trauma o, quizás, hacer de la historia una historia ficticia"²¹⁷.

El documental de Lanzmann, de unas nueve horas de duración, rechaza totalmente la utilización de imágenes de archivo o la recreación ficticia de los hechos pues, para el director, representar el Holocausto con una narrativa realista sólo produciría un efecto negativo y artificial. Él prefiere decantarse por mostrar las huellas que los acontecimientos han dejado en el presente y en sus víctimas, presentando sus historias y recuerdos individualmente. Lanzmann visita con ellos los lugares donde acontecieron los eventos para así recuperar y recordar de forma directa ese pasado. El documental es un tratamiento de la ausencia y el vacío causado por el exterminio, el vacío de esas miles de personas e identidades que fueron no sólo asesinadas, sino incineradas, convertidas en cenizas y en ausencia. "Si la misma configuración de los hechos en un relato, aunque veraz, es inherentemente incapaz de hacer justicia a esos hechos, entonces el único modo de representación que la puede hacer, aunque pobremente, es el modo archivístico: la recopilación, ordenación y el etiquetado de hechos, artículos y testimonios. La rigurosa afirmación de esta conclusión es lo que hace a la película *Shoah* de 1985 de Claude Lanzmann tal convincente trabajo"²¹⁸.

216 VAN ALPHEN, Enst, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1997, p. 165. (Traducción propia de la cita).

217 Un claro ejemplo de esta opción de hacer de la historia una historia ficticia es la película *Inglourious basterds* ("Malditos bastardos"), de 2009, escrita y dirigida por Quentin Tarantino, donde construye una historia irreal de la Segunda Guerra Mundial y donde las escenas están presentadas de forma anacrónica.

218 VAN ALPHEN, Enst, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, op. cit., p. 95. (Traducción propia de la cita).

Giorgio Agamben hace igualmente referencia a la imposibilidad de representar estos eventos traumáticos y mantiene que en el filme *Shoah* no se produce realmente un análisis, sino “un desplazamiento desde una imposibilidad lógica a una posibilidad estética”²¹⁹, algo que se hace posible gracias al recurso de la metáfora del canto, donde el testimonio aparece como el medio ideal para recuperar el pasado mediante la memoria. Para explicarlo, Agamben alude a las palabras de Felman cuando dice que “lo que confiere al filme su poder del testimonio, y lo que en general constituye su fuerza, no son las palabras, la voz, el ritmo, la melodía, las imágenes la escritura y el silencio. Cada testimonio nos habla más allá de su melodía, como la realización única de un canto”²²⁰.

Por otro lado, Pedro A. Cruz Sánchez nos habla de una “negatividad de la representación” cuando se refiere a la necesidad de “imaginar el exceso de la muerte” frente a las cuatro fotografías del *Sonderkommando*, un acto en el que se sobrepasa la imagen fotográfica para percibir el sentimiento de ausencia del referente, de su muerte y de la propia memoria. En estas fotografías aparece, según escribe, “la muerte como una ‘marca de ausencia’ que pone de manifiesto la vulnerabilidad de la propia representación, su evidente insuficiencia y la consiguiente necesidad de llevar el proceso de interpretación más allá de los límites determinados por la misma”²²¹.

Esta insuficiencia y vulnerabilidad de la representación parece tener como punto de partida la teoría estética de Adorno aunque, según Pedro A. Cruz Sánchez, “su tesis de que el sufrimiento de las víctimas sólo puede adquirir la forma de la ausencia, de lo sublime, de lo oblicuo o indirecto, parece reducir la cuestión de la representabilidad o no de la muerte a un mero asunto de ‘decoro’, de respeto hacia los ultrajados”²²². Sin embargo, en las manifestaciones artísticas actuales se percibe un compromiso social e histórico de mayor calado, así como una necesidad de memoria y de reinterpretación del pasado²²³.

Desde esta negativa a la representación, a la belleza estética y al placer mimético, y con las mismas intenciones de Lanzmann de buscar las consecuencias del pasado en la memoria del presente, son numerosos los artistas contemporáneos que trabajan sobre la idea de la ausencia y vacío en sus obras para tratar cuestiones de la memoria. Su objetivo

219 AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, (Homo Sacer, Vol. 3), *op. cit.*, p. 36.

220 FELMAN, Shoshana, «À l'âge du témoignage: Shoah de C. Lanzmann», VV. AA., *Au sujet de Shoah*, Berlin, Paris, 1990, p. 139, Citado en: *Ibidem*, p. 36.

221 CRUZ Sánchez, Pedro A., *op. cit.*, p. 111.

222 *Ibidem*, p. 171.

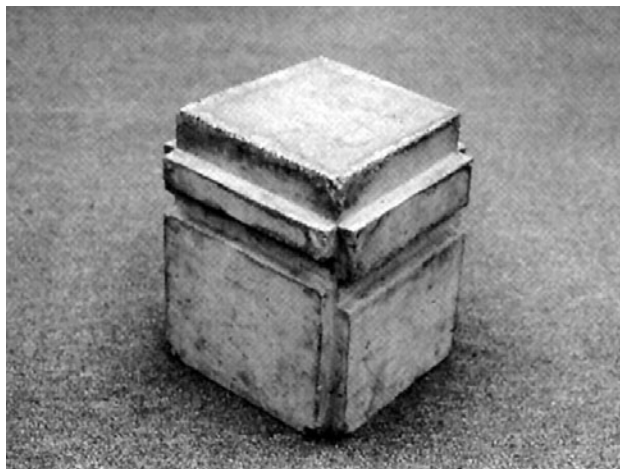
223 Ver al respecto el texto de Gene Ray donde toma como punto de partida el *dictum* de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz para aplicarlo la forma en la que se representa hoy el terror y lo sublime. RAY, Gene, «Conditioning Adorno: “After Auschwitz” Now», en: *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory: From Auschwitz to Hiroshima to September 11*, *op. cit.*, pp. 143 - 152.

final es superar la obviedad de la ficción y su escalada de hiperrealismo, no como una forma de abstraer el pasado sino más bien para ser más efectivos en la re-presentación del pasado y sus tabúes. Entre ellos podemos citar a Joseph Beuys, Cornelia Parker, Daniel Libeskind, James Casebere, Jochen Grez, Do-Ho Suh, Horst Hoheisel, Rachel Whiteread, Christian Boltanski, Micha Ullman, Jane & Louise Wilson o Ann Hamilton, entre otros muchos. En sus trabajos no solamente utilizan lugares o espacios vacíos, sino que muchos de ellos recurren a la materialidad de esos objetos en su capacidad para aludir a lo ausente.

Una de las artistas más destacables en el tratamiento del vacío y la ausencia es Rachel Whiteread, quien a lo largo de su trayectoria artística ha utilizado el método del vaciado para construir espacios negativos, materializar la ausencia, todo lo que no era materia o lo que no se materializó. Comprometida con la dimensión emocional de la arquitectura y el objeto cotidiano, su trabajo consigue expresar aspectos de la situación de los individuos que una vez habitaron y trabajaron dentro del espacio de la casa, sin llegar a representar esas personas directamente. Para llevarlo a cabo, recurre al antiguo procedimiento del vaciado escultórico como una táctica que le posibilita evocar los sujetos ausentes y los objetos desaparecidos, al igual que sus recuerdos y la historia urbana inmanente en ellos.

A pesar de que esta técnica del vaciado tradicionalmente se ha utilizado para hacer una copia del objeto original, es decir, un positivo del negativo, Whiteread no realiza el vaciado de un objeto en su forma exterior, sino que materializa aquello que permanece ausente, como es el espacio y el aire de su interior o el que le envuelve. Por lo tanto, podríamos decir que su obra construye una forma escultural como pura ausencia materializada. Sus esculturas transforman el vacío en volumen, el espacio en sustancia y la ausencia en arquitectura, una materialidad que realmente funciona como rastro o huella de sus referentes originales, como signos indiciales. Esta relación física directa con objetos preexistentes tiene varios precedentes en la práctica artística de neo-vanguardia, como es el caso de la obra *A cast of the Space under My Chair* (1968) de Bruce Nauman (en la que realiza en hormigón el espacio inferior de una silla), o la obra *Casting* ("Vaciado"), efectuada por Richard Serra en 1969, (unas tiras de plomo fundido que surgen al lanzar éste sobre la junta de la pared y el suelo antes de solidificarse). En estas propuestas, los objetos artísticos toman la forma de aquello que antes estaba ausente, convirtiéndose en una huella de su original. Como afirma Lisa Saltzman a las obras de Whiteread y Nauman, "en ellas cada artista utiliza aspectos diferentes del proceso de vaciado para desafiar algo de la ontología de la estética del objeto. Los dos copian un proceso estético concreto y desafían la lógica fundamental a través de la cual el objeto estético se constituye, ambos insistiendo en el vaciado como un objeto estético en la ausencia de lo que una vez pudo ser considerado el

original”²²⁴.



44. Bruce Nauman, *A cast of the Space under My Chair*, 1968.



45. Richard Serra, *Casting*, 1969.

Pero la intención de Serra con esta obra no es tanto materializar el espacio que existe en esa ranura, sino más bien dar una presencia física a la acción de lanzar el plomo sin solidificar, es decir, al rastro pictórico que deja la pincelada expresionista abstracta. La diferencia de estas propuestas de los artistas de los 60 y 70 con respecto a la producción artística de Whiteread reside en que la intención de esta última no es reproducir la presencia de los objetos y personajes a los que alude, sino la ausencia y la memoria que ellos han dejado y que percibimos en el presente, para materializarla y proporcionarle un significado. En su obra, según Saltzman, “el duplicado proceso del vaciado se lleva a cabo para replicar y ejemplificar la condición de no-representabilidad de lo otro que es por un lado traumático y misterioso”²²⁵.

224 SALTZMAN, Lisa, *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art.*, Chicago, University of Chicado Press, 2006, p. 91. (Traducción propia de la cita).

225 *Ibidem*, p. 86. (Traducción propia de la cita).

Lo que caracteriza a los trabajos de memoria es la forma en que utilizan sus estrategias de representación para mantener una relación con su referente y al mismo tiempo distanciarse del objeto original, configurándose nuevas formas, convenciones y estructuras. De esta manera, los artistas no recrean o recuperan el pasado y sus objetos, sino que interpretan sus huellas y las presentan atendiendo a las circunstancias del presente. Así, parece ser en esta cuestión donde reside la importancia ética y estética de las obras, en mantener una relación autoconsciente y al mismo tiempo distanciada de los elementos históricos que toman como su punto de partida.

En la misma línea de los proyectos de Whiteread y su tratamiento de la perpetua ausencia y las arquitecturas irrecuperables, Christian Boltanski realiza el proyecto *Missing house* ("Casa ausente") en 1990 para también conmemorar la vida cotidiana y hogareña de tiempos pasados. La intervención sobre un espacio específico formó parte de la exposición de los proyectos de arte público de Berlín (*Die Endlichkeit der Freiheit*), tomando el espacio vacío entre dos casas en la calle Grosse Hamburger donde antes había un edificio que fue destruido por el bombardeo Allied en 1945. El hueco marcaba la ausencia de la construcción, al igual que la de sus habitantes, judíos inmigrantes del este de Europa que una vez trabajaron y residieron ahí.



46. Christian Boltanski, *Missing House*, Berlín, 1990.

Para el proyecto, el artista vuelve a trazar las vidas de las personas que habían residido entre 1930 y 1945 en esa casa ahora destruida, tanto

judíos alemanes que habían sido deportados como alemanes no judíos a los que después se les entregó la vivienda. Boltanski buscó restos materiales de los antiguos habitantes, como fotografías de familia, cartas y dibujos de niños o cualquier otro documento y fragmento de sus vidas, para posteriormente fotografiarlos y crear una caja de archivos con ellos. Además, confeccionó placas con los nombres de habitantes desaparecidos que colgó en los muros de los edificios colindantes. De esta forma, el terrero quedaba diáfano, con la única intervención de la placas con los nombres en las paredes que lo enmarcaban, un vacío que ahora se rellenaba con los nombres de aquellas personas que lo habían habitado para activar la memoria de los espectadores que ocupaban el espacio. El vacío de la casa se convierte en una huella, en un índice o rastro que incita a tomar consciencia de su ausencia y a ocuparla.

Por lo tanto, la ausencia funciona como una noción esencial a la hora de concebir trabajos artísticos que tratan sobre etapas traumáticas del pasado. Una cuestión que, como hemos visto, no sólo se da en las obras de arte dispuestas en museos y galerías, sino igualmente en monumentos en el espacio público, es decir, aquellos denominados como contramonumentos.

Quizás el monumento a los atentados del 11 de Septiembre en el *World Trade Centre* sea uno de los proyectos más recientes en los que se reafirma esta tendencia a construir obras y monumentos que no representen tanto el acontecimiento traumático en sí mismo, sino la ausencia y el vacío que causaron, en este caso de gran importancia arquitectónica (debido a las grandes dimensiones de las torres que marcaban la línea del paisaje neoyorquino), pero también por las cerca de 3000 personas que perdieron la vida en el suceso. El proyecto ganador para el monumento y museo del 11 de Septiembre, de cuyo jurado formó parte James E. Young y Maya Lin²²⁶, lleva por título *Reflecting Absence* (“Ausencia reflejada”) y fue diseñado por los arquitectos Michael Arad y Peter Walter. El proyecto consiste en una plaza con árboles y dos piscinas cuadradas con una cascada en el centro que justo marcan las bases de lo que una vez fueron las torres gemelas, y que suponen “grandes vacíos, recordatorios abiertos y visibles de la ausencia”²²⁷. A través de unas rampas situadas en los laterales de las piscinas se accede a la parte inferior de memorial, donde el visitante se adentra en la oscuridad de un espacio vacío exento del ruido y de las vistas de la ciudad, y donde el sonido del agua cayendo cobra mayor intensidad. Alrededor, la inscripción de los nombres de las víctimas marcan una línea interminable que, junto a la gran dimensión del espacio, subrayan el alcance de la destrucción. En

226 Ver la página web oficial del concurso para el monumento y museo del 11 de Septiembre, donde se recoge la información referente al concurso que se llevó a cabo para seleccionar el memorial. <http://www.wtcsitememorial.org/> Última consulta 22 julio de 2013.

227 Declaración de los autores sobre el proyecto en la página web oficial del concurso. Última consulta 22 julio de 2013. (Traducción propia de la cita).

un plano más inferior se dispone el centro de interpretación, que contiene una zona de exposición así como salas de conferencias y una biblioteca de investigación.

El vacío en forma de espacio contemplativo y ausencia es una estética clave en el diseño del monumento, aunque tratándose del memorial al 11 de Septiembre, para muchos esta estética de la ausencia parece evocar más bien la ausencia de las torres (el honor, la verdad, la emoción y la dignidad de la nación), y no tanto la memoria de las personas que murieron²²⁸.



47. Michael Arad y Peter Walter, *Reflecting Absence*, monumento y museo del 11 de Septiembre, Nueva York, 2011.

La transformación del World Trade Centre desde la edificación en los 60 de las torres gemelas hasta la actual construcción de su memorial marcan las contradicciones del alto modernismo y el posmodernismo de inicios del siglo XXI. Así lo entiende Marita Sturken cuando escribe que “uno de los aspectos más irónicos de la reedificación, recodificación y reconstrucción de la Zona Cero es la transformación que representa desde la visión de los sesenta de un World Trade Centre, el cual presentaba una visión idealizada del cosmopolitanismo y un optimismo sobre el futuro, al patriótico y, últimamente, discursos provinciales que cada vez más definen el día presente de la ciudad de Nueva York como un lugar herido y defendido, un lugar que mira atrás hacia su momento de trauma, un lugar dominado por los recuerdos del pasado”²²⁹.

228 Ver al respecto: STURKEN, Marita, «The Aesthetics of Absence: Rebuilding Ground Zero», *American Ethnologist*, Vol. 31, nº 3. California, USA, University of California Press, 2004, pp. 311 - 325.

229 *Ibidem*, p. 323. (Traducción propia de la cita).

La representación de la ausencia y del vacío marca un *modus operandi* tanto en la concepción y construcción de los contramonumentos como en las obras del arte de la memoria en galerías y museos. Además, los espectadores se convierten en un elemento esencial y en el objetivo de la obra. En ellas, los recuerdos generalmente no se imponen mediante representaciones figurativas, sino que insisten en la necesidad de transformación de la memoria y en su relación con el presente, una premisa que lleva a muchos artistas a recurrir a la materialización de la ausencia y el vacío como un índice para la memoria.

Liza Saltzman hace un comentario respecto al trabajo de Rachel Whiteread y Cornelia Parker que podría aplicarse a los artistas a los que nos hemos referido en este apartado, haciendo alusión a funciones propias de los memoriales que ahora parecen reconocerse en el arte. Según sus propias palabras, “ya sea de sacrificio o sepulcral, los dos trabajos [refiriéndose a los de Whiteread y Parker] materializan la ausencia, como ceniza, como vaciado, transformando el dominio privado de lo doméstico en algo escultural, si no, en todos los aspectos, visible. Lo que queda es una marca de lo que no puede y no será representado. Lo que queda es un tipo de monumento, una forma de memorial, todo lo más poderoso para su presencia no anticipada en el espacio de la galería en el terreno del arte contemporáneo”²³⁰.

230 SALTZMAN, Lisa, *Making Memory Matter. Strategies for Remembrance in Contemporary Art*, op. cit., p. 99. (Traducción propia de la cita).

2. 3. *Enfoque segundo. Revisiones de la historia*

En este apartado analizamos la forma en la que se elabora desde la memoria una revisión del pasado y de la historia en el terreno historiográfico y social, pero sobre todo la repercusión y ejecución de este proceso en la práctica artística. Es decir, abordaremos diferentes estrategias que se utilizan para llevar a cabo una relectura del pasado desde el contexto del arte contemporáneo. Siguiendo en la línea de los objetivos que proponen los contramonumentos, estudiaremos cómo se conmemora desde la práctica artística lo antiheroico, en el sentido más amplio del término, es decir, a las víctimas, a los eventos traumáticos del pasado y las historias y memorias personales o de grupos minoritarios. En ellos se rechazan los acontecimientos y personajes heroicos que se han conmemorado a lo largo de la historia, entendiendo como heroico aquello que hace referencia a los vencedores, los grandes personajes de la historia con sus hazañas y proezas, los hechos recordados como admirables y extraordinarios por sus méritos conseguidos o las victorias nacionales logradas. En esta revisión de la historia desde el arte contemporáneo atenderemos además a una mirada alternativa que desborda la idea de testimonios artísticos como conmemoraciones acerca de personajes o episodios históricos considerados como oficiales.

Nos centraremos pues en artistas que manejan discursos políticos y sociales como temas principales en sus trabajos, aunque en realidad muchos parten de los relatos autobiográficos y personales que se entrecruzan con aquellas narraciones más amplias. La historia oficial y los recuerdos, experiencias y testimonios de las víctimas son pues la preocupación principal de estas obras, mediante las cuales se pretende sacar a la luz una versión más “justa” o equitativa de la historia y del pasado, ya que en muchos casos ha estado oculta o reprimida por los regímenes totalitarios o las versiones institucionalizadas y hegemónicas. En otras palabras, se trata de desocultar y destapar del olvido ciertas evidencias con las que podemos cuestionar los relatos y versiones oficiales sobre la historia. Una *desocultación* que, como la define Félix de Azúa, “vuelve del olvido lo ocultado. Es lo no-olvidado, lo no-perdido, lo no-oculto, y por lo tanto es ‘verdadero’ aquello que se presenta ante nuestros ojos con la luminosidad de la evidencia”²³¹.

En las bases de la Cultura de la Memoria encontramos esta revisión del pasado, que tiene su reflejo en el arte contemporáneo. Jan Assmann señala como una de las características de la Cultura de la Memoria su capacidad para reconstruir y comenta, siguiendo a Maurice Halbwachs, que ningún recuerdo puede preservar el pasado y que lo que subsiste es solamente aquello que la sociedad en cada era puede reconstruir dentro de sus marcos contemporáneos de referencia²³². Por lo tanto, la

231 DE AZÚA, Félix, *Diccionario de las Artes*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 132.

232 ASSMANN, Jan, «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique* 65 (Spring/summer 1995), 125-33. Publicado por primera vez en: *Kultur Gedächtnis*, eds.

reconstrucción o revisión del pasado depende directamente del presente. Así lo afirma el propio Halbwachs cuando define la memoria colectiva como “una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que el pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene”²³³.

En el artículo *Collective Memory and Cultural Identity*²³⁴ (“Memoria colectiva e identidad cultural”), Jan Assmann explica que la reconstrucción de la historia dentro del ámbito de la Cultura de la Memoria está estrechamente ligada a la concepción de la situación real y contemporánea desde la que se realiza. Para explicarlo hace referencia a la idea de Maurice Halbwachs en la que entiende que esta revisión se produce mediante diversas formas de acercamiento a la memoria fijada en enclaves, archivos y otros dispositivos que almacenan el conocimiento, pudiendo ser mediante una apropiación, como crítica, para preservar el pasado o para transformarlo, algo que dependerá de las condiciones presentes del contexto donde se ejecuta²³⁵. Así, en palabras de Jan Assmann, “la cultura de la memoria existe en dos modos: primero en el modo de la potencialidad del archivo cuyos textos, imágenes y reglas de conducta acumulados actúan como un horizonte total, y segundo en el modo de realidad, a través del cual cada contexto contemporáneo pone el significado objetivo en su propia perspectiva, dándole su propia relevancia”²³⁶.

Los recuerdos, experiencias vividas, historias y contra-memorias del pueblo y de los grupos minoritarios necesitan un contexto donde puedan ser representadas. Actualmente, sus representaciones tienen una amplia salida en los media, cada vez más en Internet y, sin lugar a duda, en el arte contemporáneo.

En la presente Tesis planteamos tres directrices diferenciadas para el análisis de las obras de arte que proponer una revisión crítica de la historia y del pasado: la primera se centra en aquellos trabajos que podrían entenderse como autobiográficas, donde los testimonios, las historias y memorias personales de los artistas construyen su corpus formal y conceptual, bien porque son testigos directos o por ser descendientes de las víctimas; en segundo lugar, se sitúan las obras que proponen una memoria antiheroica más cercana al plano colectivo, es decir, aquellas que elaboran su discurso a través de la revisión de la historia para sacar a la luz la memoria reprimida de los grupos minoritarios o las víctimas comunes de ciertos eventos; y por último, se plantea el estudio de trabajos

Jan Assmann and Tonio Hölscher, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988, pp. 9 - 19.

233 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, *op. cit.*, p. 81.

234 ASSMANN, Jan, «Collective Memory and Cultural Identity», *op. cit.*, 125 - 33.

235 HALBWACHS, Maurice, *Das Gedächtnis und Seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985. Citado en: ASSMAN, Jan, «Collective Memory and Cultural Identity», *op. cit.*, p. 130.

236 ASSMAN, Jan, «Collective Memory and Cultural Identity», *op. cit.*, p. 130.

que tienen como característica principal el delegar en el espectador la tarea de recordar, de hacer un trabajo de memoria, o de contra-memoria, y recuperar no la historia oficial, sino aquella que estuvo reprimida, la antiheroica o de las víctimas.

La revisión de la historia desde el terreno autobiográfico, desde lo antiheroico de grupos minoritarios y comunidades y como activación de un ejercicio de contra-memoria en el espectador nos permite realizar un corpus teórico en el que enmarcar las obras de arte contemporáneo que tratan sobre la memoria, que son claros ejemplos de estos modelos y que además podrían entenderse como contramonumentos en el espacio de la galería y el museo.

Los trabajos y artistas a estudiar en este apartado formulan contra-historias o contra-memorias, es decir, aquellos relatos que han sido política o socialmente reprimidos. Las interconexiones entre memoria e historia que considerábamos al inicio del estudio se hacen aquí evidentes: la historia y la memoria están en una relación suplementaria, en la que la historia funciona como una forma de memoria que interpreta y autentifica los testimonios de fuentes y testigos primarios. Las obras son así tanto trabajos de historia como trabajos de arte. En ellas se entiende la historia como algo sobre lo que hay que trabajar desde el presente, con base en los ejercicios de memoria, en la línea que algunos autores ya plantearon a principio de siglo: “desde Benjamin y Adorno, la herencia más significativa de esa época fue la percepción de que la memoria no podría ser más entendida (si alguna vez lo fue) como reflejo, como el registro transparente del pasado. Desde este momento, la memoria empezó a ser entendida como activamente productiva, como representación y como abierta a la lucha y a la disputa”²³⁷.

La forma en la que entendemos actualmente el concepto de memoria debe mucho a su carácter reflexivo. Jan Assmann diferencia en este carácter tres aspectos esenciales, donde el primero de ellos tiene que ver con la “práctica reflexiva”, que se interpreta en términos de proverbios, máximas, rituales, etc. Por otro lado, también es “autorreflexiva”, pues se basa en sí misma para explicar, distinguir, reinterpretar, criticar, censurar o controlar. Y por último, es reflexiva en su propia imagen, porque refleja la autoimagen del grupo a través de una preocupación con su propio sistema social. En esta línea, Assmann concluye diciendo que “el concepto de cultura de la memoria comprende ese cuerpo de textos, imágenes y rituales reutilizables específicos a cada sociedad en cada época, cuya ‘cultivación’ sirve para estabilizar y transmitir esa autoimagen de la sociedad”²³⁸.

Esta diferenciación de la memoria reflexiva es igualmente

237 RADSTONE, Susannah, *Memory and Methodology*, *op. cit.*, p. 7. (Traducción propia de la cita).

238 ASSMAN, Jan, «Collective Memory and Cultural Identity», *op. cit.*, p. 132.

característica en el uso que se hace de la memoria dentro del arte contemporáneo. En las últimas décadas, y especialmente después de los movimientos de vanguardia, el arte se ha visto cada vez más involucrado en las problemáticas y cuestiones sociales, llegando hasta el punto de que, como apuntaba Kate Millet en los setenta, “lo personal es político”²³⁹. Los discursos de la memoria de nuevo cuño en los sesenta y su posterior intensificación en los ochenta tienen una clara repercusión en la práctica artística, que adquiere un compromiso tanto con la memoria como con la historia y la forma en la que ésta se transmite. Un compromiso que pronto perciben los críticos de arte, como Griselda Pollock, que afirma que “el arte tiene ahora una seria responsabilidad, ya que, lejos de ser un motivo de entretenimiento está ahí para trabajar con la historia, la memoria y el trauma”²⁴⁰.

En esta línea cabría citar la importancia del feminismo como discurso crítico que ha tenido lugar en el escenario de la postmodernidad, con una serie de repercusiones y consecuencias que se han reflejado especialmente en el arte con la aparición de un buen número de mujeres artistas y de discursos de género. Así, el arte feminista que surge a finales de los sesenta abarca los esfuerzos y logros del movimiento que les da su nombre para hacer más visible el arte realizado por mujeres dentro de la historia del arte y la práctica artística. Sus temas, normalmente excluidos del arte tradicional, tratan sobre las funciones biológicas femeninas o la maternidad, aunque se decantan sobre todo por un arte de carácter más político hecho por y sobre mujeres con respecto a su situación social, denunciando de este modo asuntos como violaciones, el racismo o las condiciones laborales. Unas reivindicaciones de reconocimiento de derechos y de historias reprimidas que repercuten con el contexto posmoderno y hacen eco en las obras de arte de la memoria que proliferan en dicho periodo.

Pero, ¿qué diferencia a estas obras de la memoria de las últimas décadas de aquellas que se realizan con posterioridad a la gran guerra? Según Andreas Huyssen, y pensando en aquellos artistas que se iniciaron en una revisión y representación principalmente de la historia y memoria del Holocausto y el fascismo (Christian Boltanski, Anselm Kiefer, Joseph Beuys, Sigmar Polke, Blinky Palermo, Hanne Darboven, Jochen y Esther Gerz, Wolf Vostell o Hans Haacke), “es el retorno a la historia, la nueva confrontación de historia y ficción, historia y representación, historia y mito lo que distingue la estética de las producciones contemporáneas de la mayoría de las tendencias que inventaron los pos-1945 neo-

239 Ver al respecto la publicación: MILLETT, Kate, *Política sexual*, Madrid, Cátedra, 1995 [1970]. En ella se refiere con “lo personal es político” en primer lugar a una concepción nueva de la política, mas allá de la concepción convencional de lo político como el ámbito en que dirimen sus referencias los partidos y se gestionan las instituciones. Por otro lado, incluye en dicha expresión un componente de movilización, hacia la acción y muestra la estrecha vinculación entre el análisis teórico y la práctica que caracteriza al feminismo.

240 POLLOCK, Griselda, en: GUASCH, Anna Maria (Ed.), *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, Cendeac, 2006, p. 85.

vanguardistas desde lo absurdo al documentalismo y la poesía concreta, desde *nouveau roman* al *revival* en el teatro de Artaud, desde el *happening* y el pop al minimalismo y la *performance*²⁴¹.

Huyssen también se pregunta si los artistas contemporáneos están comprometidos en un proyecto de reconceptualización, de reescritura de la historia en una forma que puede ser distinta del paradigma marxista y también del modernista. Además, esa reconceptualización que problematiza la Historia y las historias, la memoria y la representación desde diferentes posiciones temáticas pueden, de hecho, englobarse con un elemento de necesidad por el pasado que implica a una sociedad más amplia.

La práctica artística de las últimas décadas se ha definido por un carácter social en incremento, al igual que sucede en el ámbito de la Cultura de la Memoria, un concepto que se ha planteado como algo colectivo enfocado al análisis de las experiencias y los comportamientos sociales en relación a la recuperación y relecturas del pasado, así como a la forma en las que se construye la memoria con el paso del tiempo y mediante la transmisión de las historias de unas generaciones a otras. Esta transmisión de la memoria se manifiesta mediante prácticas sociales, entre las que se puede destacar la biografía y la autobiografía, una práctica que ha tomado gran relevancia y enfoques diferentes a lo largo de las últimas décadas, con la que se hace posible una revisión de la historia.

241 HUYSSSEN, Andreas, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, London, Routledge, 1995, p. 88. (Traducción propia de la cita).

2.3.1. La autobiografía y la memoria personal

En la historia y el mundo del arte encontramos infinidad de artistas que han hecho de su propia biografía el eje central de su trabajo. Los relatos biográficos han variado a lo largo del tiempo y a través de las culturas, y en sus propiedades y características se han concebido como un proceso de formación de la identidad de los propios sujetos, algo especialmente notorio en las biografías de artistas y en la interacción con los objetos artísticos.

Aunque el género de la autobiografía se remonta a la Edad Media o la Antigüedad, la investigación literaria sobre ella es relativamente actual, ya que no es hasta inicios del siglo veinte cuando surgen estudios críticos de autobiografías particulares. El género de la biografía ha proliferado en las últimas décadas no sólo en el ámbito literario, sino también en el de la práctica artística, formulando un punto de vista diferente al método de la biografía que proponía Giorgio Vasari a mediados del siglo XVI cuando recogía biografías de artistas italianos, por medio de una colección de métodos, anécdotas, rumores y leyendas²⁴².

Anna Maria Guasch se refiere a las reflexiones de Claude Arnaud para destacar que “desde la década de los ochenta las grandes corrientes de pensamiento, la antropología, el existencialismo, el psicoanálisis y el marxismo, empezaron a ser víctimas de una contraofensiva ‘fulminante’ que a partir de un cierto ‘retorno del yo’ (y/o de la subjetividad) habría propiciado indirectamente la vuelta de géneros desplazados en los lindes de la historia como la novela histórica, la biografía y la ficción”²⁴³. De esta forma, la biografía supone una nueva forma de (auto) conocimiento del individuo y su subjetividad, también con el objetivo de entender los hechos del sistema, sus gentes y su historia. Esta concepción de la biografía como una forma de auto-conocimiento coincide con las reflexiones de Paul de Man sobre la autobiografía, el cual la define, según Guasch, “no como un género que proporciona conocimientos sobre un sujeto que cuenta su vida, sino como una estructura del lenguaje (“la autobiografía como escritura”) en la que dos sujetos (uno pasado y otro presente, el yo autobiográfico y el yo real) se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esta reflexión”²⁴⁴.

242 En este respecto se puede citar el texto: KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2007 [1933]. En él, los autores reflexionan sobre el enigma del artista y el misterio y la magia que siempre le han acompañado. A partir de investigaciones y los testimonios históricos, tratan sobre la forma en la que se han tratado como héroes, magos o seres especiales a los artistas en las biografías escritas sobre ellos.

243 ARNAUD, Claude, «Le retour de la biographie: d'un tabou à l'autre», *Le débat*, 54, marzo-abril 1989, pp. 40 - 47. Citado en: GUASCH, Anna Maria, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Siruela, Otros formatos, 2009, p. 11.

244 De MAN, Paul, «La autobiografía como des-figuración», en: *La retórica del romanticismo*, Akal, Madrid, 2007 [1957-1982]. Citado en: GUASCH, Anna Maria, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice, op. cit.*, pp. 17 - 18.

El relato autobiográfico se establece así como una forma acercamiento y comprensión del propio interior de la persona, de sus comportamiento y sentimientos, pero también como un rastro de la vida y una materialización de la memoria y de los recuerdos personales. La práctica de la biografía y la autobiografía está entonces relacionada con una preocupación por el pasado que puede ser individual, pero que inevitablemente estará relacionada e influida por un contexto más amplio, es decir, por el pasado y la historia de un grupo, de una comunidad, de un estado, etc. De este modo, “la biografía aparecía como el género historiográfico que mejor podía explicar el renovado interés por el pasado vinculado a las ‘micronarrativas’ así como por una dimensión del individualismo que en cada personalidad mostraba ‘un universo en sí’”²⁴⁵.

Uno de los textos más relevantes que hacen alusión al auge de la biografía es el que escribe Pierre Bourdieu en 1994 y que titula como *La ilusión biográfica*²⁴⁶. El autor no las define realmente como biografías sino como “historias de vida”, precisamente por sobrepasar los límites atribuidos a las primeras y extenderse a otras muchas formas de expresión. Según las entiende, las historias de vida tienen como propósito el reconocimiento del individuo dentro de un contexto histórico y social más amplio, un proceso que se da sobre todo por medio de las propias reflexiones personales y subjetivas del individuo que construye su biografía. En sus propias palabras, “no se puede comprender una trayectoria si no es a condición de haber construido previamente los estados sucesivos del campo donde se ha desarrollado, es decir, el conjunto de las relaciones objetivas que han unido al agente considerado al conjunto de otros agentes comprometidos en el mismo campo y enfrentado al mismo espacio de posibilidades”²⁴⁷.

A partir de los setenta se percibe un creciente interés en diferentes modos autobiográficos que dejan de lado la unidad interior que éstos habían mostrado hasta el momento, diferenciándose de otros formatos como, por ejemplo, la auto-documentación (diarios, cartas, memorias). Comienzan entonces a considerarse como trabajos literarios de arte que evidencian una armonía estética de eventos, reflexiones y estilo. En ellos se puede apreciar además una crítica a la teoría del arte y a los grandes relatos que se había desarrollado en la modernidad, de ahí que se pueda relacionar la conciencia de la biografía y la posmodernidad. Además, se incrementa la conciencia de una historia social donde juegan un papel esencial las autobiografías de minorías o grupos marginados, promovidas principalmente por una búsqueda personal de la identidad, y que lleva a establecerlas incluso como una forma de resistencia contra las versiones oficiales impuestas por el poder en temas como la desigualdad, el reclamo

245 GUASCH, Anna Maria, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, op. cit., p. 12.

246 BOURDIEU, Pierre, «La ilusión biográfica», *Historia y Fuente Oral*, No. 2, Memoria y Biografía, 1989, pp. 27-33.

247 *Ibidem*, pp. 27 - 33. Texto publicado originariamente en *Actes de la Recherche en sciences sociales*, nº 62/63, junio 1986, pp. 69 - 72.

de una memoria reprimida o ciertas versiones de la historia. “Si por un lado los datos autobiográficos eran un medio por el cual las instituciones eran capaces de ejercer control social, los escritos autobiográficos podían también poner atención a los abusos y señalar el camino hacia la rebelión social. Esto se produjo en los escritos autobiográficos de mujeres durante el siglo XVIII y XIX, que de forma habitual se escribían específicamente para proporcionar modelos de emancipación que pudieran ser seguidos por otras mujeres”²⁴⁸.

La repercusión de la práctica de la biografía y la autobiografía no es menos notable en el ámbito de la Cultura de la Memoria. Aunque ésta se defina principalmente por ser un factor global, su práctica y construcción se basa en lo específico y lo local. En este sentido, la autobiografía supone una forma de reelaborar la memoria individual, dentro de los contextos sociales y culturales. Es en esta memoria donde la relación entre cultura, historia y la historia de vida del propio individuo se interrelacionan para dar sentido a los acontecimientos pasados e históricos, a nivel personal y colectivo, en su intención de proporcionar nuevas formas a ese pasado y ajustarlo a las actuales circunstancias presentes, reinterpretando aquellos materiales individuales de la vida personal de los individuos concordados gracias a la memoria. Como comenta Manuel Cruz, “la memoria no es un mero almacén donde se guarden los recuerdos, un receptáculo neutro de nuestras experiencias pasadas. La memoria debe entenderse más bien como un conjunto de prácticas, a través de las cuales los sujetos van construyendo la propia identidad o, tal vez mejor, van elaborando la propia biografía”²⁴⁹.

Nicola King nos presenta en su artículo *La autobiografía como Cultura de la Memoria*²⁵⁰ tres ejemplos de reconstrucción de la autobiografía a partir de la memoria, donde analiza la obra literaria de Ronald Fraser, George Perec y Carolyn Steedman, los cuales revelan el pasado en el proceso de ser reconstruido desde el presente. Uno de esos ejemplos es la obra de George Perec *W o el recuerdo de la infancia*²⁵¹, una reconstrucción de los recuerdos de la infancia del autor que se complementan y toman sentido gracias a la nueva información que ahora posee de esos acontecimientos pasados²⁵².

248 STEINER, Barbara; YANG, Jun, *Autobiography: artworks*, London, Thames and Hudson, 2004, p. 12. (Traducción propia de la cita).

249 CRUZ, Manuel, *Las malas pasadas del pasado: identidad, responsabilidad, Historia*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 154.

250 KING, Nicola, «Autobiography as Cultural Memory: Three Case Studies», *New Formations*, nº 30, Winter 1996, Cultural memory, p. 50 – 62.

251 PEREC, Georges, *W o el recuerdo de la infancia*, Barcelona, Península, 1987 [1975].

252 Cabría destacar además la exposición *Pere(t)c. Tentativa de inventario* celebrada en la Fundación Luis Seoane de A Coruña y que comisaria Alberto Ruiz de Samaniego. En ella se muestra una selección de los fondos custodiados en la *Bibliothèque de l’Arsenal* de París por la *Association Georges Perec*, así como una serie de obras realizadas por amigos del escritor para los cuales a sido un foco de influencia (Saul Steinberg, Bernard Plossu, Robert Bober y Bernard Queysanne), y trabajos de otros artistas españoles relacionados

Los dos textos que se alternan en *W o el recuerdo de la infancia* aparentemente no tienen nada en común, pero en realidad no tendrían sentido el uno sin el otro. Uno de ellos es una historia de aventura cuyo héroe, después de haber desertado del ejército, tiene que emprender un viaje al Atlántico Sur para encontrar cualquier resto del niño asesinado o perdido de quien tomó su nombre. A pesar de que el niño nunca fue encontrado, esta parte recoge una descripción precisa de la isla llamada W y dedicada al ideal Olímpico, en la que se basa una fantasía que Perec inventó a los 13 años pero que olvidó durante un largo tiempo. Al escribir la historia en el presente, el autor reinventa la fantasía que se recoge en el libro, una relectura con base en la memoria y la historia recuperada que demuestra la acción diferida en la que la revisión descubre una verdad que no conocía conscientemente en aquel momento.

El otro texto está formado por fragmentos de la autobiografía de Perec, basada en la poca memoria que posee de su infancia, donde destacan los recuerdos de la despedida de su madre en la estación de trenes, cuando se lo llevaron a una zona libre donde vivió en el exilio hasta después de la guerra. Su madre fue deportada a Auschwitz, pero entonces eso no lo sabía. Es este factor, el hecho de que “entonces eso no lo sabía”, lo que da sentido al papel de la memoria en la reconstrucción del pasado y su importancia en el momento presente, algo que se puede aplicar a la mayoría de las obras artísticas que trabajan sobre la memoria, tanto en el terreno de la literatura como en el de las artes plásticas, o en cualquier otro ámbito artístico.

Como vemos en el caso de Perec, la memoria es siempre algo mutable que se reconfigura en base a las circunstancias del presente y por la información que obtenemos sobre el pasado y que no conocíamos en el momento en el que sucedieron los hechos. La memoria y los recuerdos actuales de Perec están marcados por aquello que entonces no sabía y por el dolor que le produce no haber sido consciente de lo que realmente sucedía en aquel instante. Nunca podremos recuperar aquel que éramos en el pasado, aquel que “no sabía eso”, porque esa persona ha sido modificada con la información actual de lo que realmente era. Se deduce de este modo que, en palabras de King Nicola, “el entendimiento del pasado conlleva no sólo el descubrimiento de ‘lo que realmente pasó’, sino también una conciencia de cómo y por qué nosotros hemos podido darle nueva forma en base a nuestro conocimiento e intereses”²⁵³.

La revisión de la historia dentro de un proceso autobiográfico no sólo busca la verdad de la memoria y la historia colectiva, sino que sirve también, según hemos visto, como una forma de terapia o de un intento de sanación del daño causado por el acontecimiento traumático. Theodor

o próximos a la obra y poética de Perec. Con motivo de la exposición se edita el catálogo: *Pere(t)c: tentativa de inventario*, (cat. exp.), Madrid, Maia, 2011. 29/10/2010 – 16/1/2011.

253 KING, Nicola, «Autobiography as Cultural Memory: Three Case Studies», *op. cit.*, p. 62. (Traducción propia de la cita).

Adorno decía al respecto que “la abundancia del sufrimiento real no tolera el olvido”²⁵⁴, y Nietzsche comentaba igualmente que “sólo queda en la memoria aquello que no cesa de doler”²⁵⁵. Por lo tanto, la relación con el trauma, el dolor y el sufrimiento parecen ser algunos de los motores que empujan al individuo a reconstruir y volver al pasado, con la intención de entender lo que realmente pasó, pero también para elaborar un duelo.

La reconstrucción y recuperación del pasado puede formar parte del duelo y de la melancolía, una idea que nos lleva a las reflexiones de Freud sobre ambos conceptos. Según los define, “el duelo es regularmente la reacción a la pérdida de una persona amada, o a la pérdida de alguna abstracción que ha tomado el lugar de algo, como el país propio, la libertad, un ideal, etcétera”²⁵⁶. Aunque la melancolía se da en condiciones parecidas, como una reacción a la pérdida del objeto amado, el estado de ánimo que se produce en el duelo es más un estado “doloroso”. En la melancolía hay una pérdida de tipo más ideal, es decir, “el objeto quizás no ha muerto realmente, pero se ha perdido como un objeto amado”²⁵⁷. En este caso, el sujeto no puede ver claramente lo que se ha perdido, y por lo tanto no lo puede percibir conscientemente. En realidad puede saber a quién ha perdido, pero no saber exactamente qué es lo que ha perdido. Aquí podría residir la diferencia entre melancolía y duelo, es decir, en que el duelo de alguna forma está relacionado con un objeto perdido que es retirado de la conciencia mientras que en la melancolía no queda nada de la pérdida que es inconsciente. Como escribe Freud, “en el duelo encontramos que la inhibición y pérdida de interés están totalmente explicados por el trabajo de duelo en el que el ego es absorbido. En la melancolía, la pérdida desconocida resultará en un trabajo interno similar y será por lo tanto responsable de la inhibición melancólica. La diferencia es que la inhibición de lo melancólico parece desconcertante para nosotros porque no podemos ver lo que está absorbiéndole tan completamente”²⁵⁸.

Giorgio Agamben se ha referido también al carácter confuso de la melancolía con respecto al objeto perdido, y la establece como el detonante de la necesidad de hacer el duelo. Según escribe, “aunque la melancolía sigue a la pérdida, que ya ha ocurrido, en la melancolía no sólo es confuso que el objeto se haya perdido, es incierto que no puede hablar de una pérdida. [...] si deseamos mantener la analogía con

254 ADORNO, Theodor W., citado en: HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 146.

255 NIETZSCHE, Friedrich 1844-1900; SÁNCHEZ Pascual, Andrés, *La genealogía de la moral: un escrito polémico*, Madrid, Alianza, 1998, p. 21.

256 FREUD, Sigmund, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, Vol. II. James Strachey and Angela Richards, London, Penguin, 1991 [1919], p. 243. (Traducción propia de la cita).

257 *Ibidem*, p. 245. (Traducción propia de la cita).

258 *Ibidem*, p. 246. (Traducción propia de la cita).

la melancolía, debemos decir que la melancolía ofrece la paradoja de una intención de duelo que precede y anticipa la pérdida del objeto²⁵⁹.

Se podría deducir de estas reflexiones que la melancolía constituye el elemento dinamizador para reconstruir y recuperar el pasado y para cumplir posteriormente el duelo. Las prácticas autobiográficas en el ámbito de la cultura que presentan una relación directa con la memoria se ven influenciadas por este impulso melancólico que no sólo pretende traer el pasado al presente, sino revisarlo y otorgarle una función activa imprescindible para el conocimiento de la realidad.

259 AGAMBEN, Giorgio, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993 [1977], p. 20. (Traducción propia de la cita).

2.3.2. La importancia del testimonio

El proceso de elaboración del duelo supone la realización de diversas prácticas a través de las cuales se reconfigura el pasado, como pueden ser la escritura de biografías o autobiografías, la creación o recopilación de archivos y documentos y la celebración de conmemoraciones o construcción de monumentos que pueden ayudar a superar el evento traumático o a recordarlo para que no vuelva a repetirse.

El testimonio de las víctimas ha supuesto una de las fuentes más fiables en las últimas décadas a la hora de revisar y reconfigurar el pasado. La publicación, narración o exposición de los testimonios sirven para realizar el duelo y la conmemoración que las víctimas necesitan para, de algún modo, recompensar la pérdida. A través de los testimonios se ha buscado una versión de la historia en la que la memoria juega un papel esencial. El estudio del pasado mediante patrones disciplinarios y académicos, como puede ser el historicismo, ahora se ve modificado por la actual atención a la memoria de las pequeñas historias o microhistorias, y sobre todo por otorgar relevancia a las experiencias personales y subjetivas de los individuos y de las víctimas. Así, las contra-historias pasan a constituir parte de relatos históricos más amplios, debido sobre todo a prácticas como la historia oral, la narración de testimonios, las conmemoraciones públicas e incluso por el tratamiento de estas experiencias en las obras literarias y dispositivos artísticos. De esta forma, el testimonio, con base en la memoria, se confronta con la historia oficial en su pretensión de construir versiones que buscan lo objetivo y la verdad del pasado.

En esta aspiración de la memoria hacia una verdad sobre el pasado, Paul Ricoeur señala dos etapas que corresponden por un lado al testimonio y por el otro al documento. Según su criterio, “con el testimonio nos encontramos aún muy cerca de la memoria, mientras que con el documento entramos ya en la historia”²⁶⁰.

De acuerdo a estas nociones, podemos entender que la supremacía del presente sobre el pasado se debe a la proliferación de los relatos sobre las experiencias y los testimonios, amparados por la memoria y la subjetividad que la caracteriza. En países que han sufrido etapas traumáticas como genocidios, dictaduras o violación de los derechos humanos, la atención a la experiencia y al testimonio personal ha supuesto un gran giro en la forma en la que se lleva a cabo una revisión de la historia. Ejemplo de ellos son los casos de Alemania o algunos países de América Latina, donde los testimonios, sustentados por la memoria, han sido claves por el hecho de constituir una herramienta jurídica y de recuperación del pasado que ha facilitado la transición a la democracia. Elizabeth Jelin hace referencia a esta cuestión aludiendo concretamente a lo sucedido tras los golpes militares en América Latina y la atención que

260 RICOEUR, Paul, en: VV.AA., *¿Por qué recordar?*, Barcelona, Granica, 2002, p. 26.

se le prestó a sus víctimas y a aquellos que reclamaban sus derechos. En sus propias palabras, “los golpes militares en el cono Sur a mediados de los setenta provocaron un cambio significativo en la centralidad de los que denunciaban las violaciones de los derechos humanos, tanto en un nivel nacional como internacional”²⁶¹.

Actualmente proliferan narraciones que no son de ficción, como narraciones de testimonios, historias de vida, entrevistas, autobiografías, recuerdos y memorias, relatos identitarios, etc., que suponen una dimensión intensamente subjetiva tanto en el campo de la etnografía social, la literatura, el cine o las artes plásticas, la literatura o los media. El hecho de que la posmodernidad esté marcada por un carácter subjetivo ha promovido que los derechos de la primera persona se presenten como derechos que deben ser liberados y como un instrumento de verdad. Así, como escribe Beatriz Sarlo, “el sujeto no sólo tiene experiencias sino que puede comunicarlas, construir su sentido y, al hacerlo, afirmarse como sujeto. La memoria y los relatos de memoria serían una ‘cura’ de la alienación y la cosificación”²⁶².

Es el contexto actual, la situación política, social, cultural y biográfica, lo que permite la difusión de las narrativas testimoniales en el presente. El relato biográfico y subjetivo posee un lugar privilegiado en las sociedades contemporáneas, donde las memorias individuales a través del testimonio no sólo suponen un lugar para la intimidad, sino que se convierten en una herramienta para la expresión pública. De ahí que los testimonios de las víctimas hayan sido imprescindibles en los juicios a los responsables de violaciones de los Derechos Humanos, ya que sin esos testimonios habría muchos acontecimientos reales que quedarían oprimidos, confusos o directamente eliminados del discurso histórico oficial.

El valor de autenticidad que posee el testimonio proporciona a la memoria cierto grado de objetividad que la convierte en un elemento en el que podemos confiar para realizar una revisión del pasado. El relato de los recuerdos personales conjetura una experiencia directa e incluso carnal de la persona con los acontecimientos vividos, donde los sentimientos y sensaciones otorgan un nivel más en la memoria, algo que no ocurre en las frías enumeraciones de datos que se recopilan en las narraciones de la historia oficial y hegemónica. El relato de testimonios son por lo tanto una salida al sufrimiento de las víctimas que aún siguen con vida y una forma de hacer el duelo a aquellas que ya no se encuentran entre nosotros. Como mantiene Beatriz Sarlo, la memoria se convierte en algo irrefutable debido a que “el valor de verdad del testimonio pretende

261 JELIN, Elisabeth, «The Past in the Present: Memories of State Violence in Contemporary Latin America», en: ASSMANN, Aleida y CONRAD, Sebastian (eds.), *Memory in a global age: discourses, practices and trajectories*, Houndsmills, Basingstoke, UK; New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 67. (Traducción propia de la cita).

262 SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo de una discusión*, Buenos Aires / México, Siglo XXI Editores, 2005, p. 51.

sostenerse sobre la inmediatez de la experiencia; y su capacidad de contribuir a la reparación del daño sufrido la localiza en aquella dimensión redentora del pasado que Benjamin reclamaba como deber mesiánico de una historia antipositivista²⁶³.

En relación a la experiencia y el testimonio, la autora añade que éstos necesitan de una narración para ser transmitidos y exteriorizados, y que, en consecuencia, el relato del pasado y de la memoria está en relación directa con el cuerpo y la voz, una presencia del individuo que hace alusión a un tiempo pretérito. De esta forma, allí donde encontramos un testimonio existe una experiencia previa, que no se podría preservar y recuperar si no se produce una narración de la misma posteriormente. Mediante este relato, el pasado se hace presente, se rescata del olvido y se cristaliza en algo que se transmite tanto de unos a otros como desde un terreno individual a un plano más colectivo.

Cuando la narración o expresión del testimonio se trabaja en el ámbito del arte contemporáneo, su registro se apoya en multitud de dispositivos. Artistas actuales han utilizado documentos y registros de memoria de todo tipo, como fotografías, imágenes de video y objetos variados que sirven como partes de un archivo de la memoria que elabora la narración de ese testimonio. El texto *Autobiografías visuales: del archivo al índice*²⁶⁴ de Anna Maria Guasch recoge una serie de artistas que construyen de forma visual los testimonios de sus vidas y experiencias pasadas. A partir de imágenes pictóricas, registros fotográficos o cinematográficos, siempre con base en la autobiografía, estudia la función de la memoria visual al actuar “como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, sobreviviendo de las huellas del pasado”²⁶⁵. Mediante el análisis de obras de artistas como On Kawara, Mary Kelly, Hanne Darboven, Jean-Luc Godard o Sol LeWitt, se muestran sus intentos por preservar la memoria y construir los archivos del propio sujeto, envuelto por sus experiencias y contracciones.

Otros artistas como Gabriela Golder y Marcelo Brodsky de Argentina, Louise Bourgeois de Estados Unidos o Ilya Kavákov de Rusia toman su propia experiencia, su propia historia de vida y, en definitiva, su testimonio como una narrativa que articula su producción artística. Lo común en estos ejemplos es que la experiencia vivida sobre la que realizan una revisión después de un largo tiempo, no es aquella más general de su

263 *Ibidem*, p. 55.

264 GUASCH, Anna Maria, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, op. cit.

265 *Ibidem*, p. 20.

Cabe citar al respecto de esta utilización del pasado como fragmento, ruina y memoria inmanente a ciertos espacios la exposición que se celebra en el Matadero de Madrid con el título *Arqueológica* (del 26 de enero al 9 de mayo de 2013), donde los artistas Christian Andersson, Pedro Barateiro, Mariana Castillo Deball, Mark Dion, Daniel Guzmán, Diango Hernández, Regina de Miguel y Francesc Ruiz plantean mediante sus instalaciones un trabajo de arqueología contemporánea con el objetivo de destapar la memoria del lugar, de sus habitantes y de todo lo que sucedió en entornos concretos.

biografía, sino los episodios que fueron de algún modo traumáticos para ellos, los que han sido imposibles de incorporar totalmente dentro de un contexto con significado, es decir, una experiencia no asimilada. Para ello recurren a todo tipo de materiales de la memoria que les sirven para traer los acontecimientos y recuerdos desde el pasado al presente. Objetos personales, ropas, mobiliario del hogar e incluso las canciones de la infancia son la materia prima de estos autores para constituir su discurso artístico.

2.3.3. La posmemoria

De la multitud de artistas que trabajan sobre la memoria y los acontecimientos traumáticos del pasado y que realizan una revisión de éste a partir de la biografía, no todos parten de una memoria directa, es decir, de la memoria de sus propias experiencias con esos eventos, sino que muchas veces se trata de una memoria transmitida, de los recuerdos de una segunda generación. A este tipo de memoria es al que Marianne Hirsch denomina *posmemoria*, la cual “se diferencia de la memoria por una distancia generacional y de la historia por una conexión personal profunda”²⁶⁶. Según la define, “la posmemoria es una poderosa y muy particular forma de memoria precisamente porque la conexión con su objeto o fuente está mediada no a través del recuerdo sino por una inversión y creación imaginativas. [...] La posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativas que preceden a su nacimiento, aquellos cuyas historias tardías fueron desalojadas por las historias de las generaciones previas que tomaron forma por los eventos traumáticos que no pueden ser ni entendidos ni recreados”²⁶⁷.

Marianne Hirsch propone el término posmemoria a finales de los años ochenta dentro del campo de Estudios de la Memoria y en el contexto de los llamados Estudios Culturales que relacionan el arte, la comunicación y un análisis transdisciplinar, con el propósito de señalar el hecho de que los acontecimientos traumáticos perduran a lo largo del tiempo, así como para describir la experiencia de la llamada segunda generación del Holocausto, es decir, los hijos de los sobrevivientes. Al ser una memoria transmitida, el estudio de la posmemoria se centra más en las producciones culturales y las mediaciones culturales de los procesos de memorialización²⁶⁸. Andrea Liss en su texto *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography and the Holocaust*²⁶⁹ utiliza el término desde un enfoque más fotográfico y lo relaciona con la memoria de los otros, o sea, con aquellos recuerdos que no provienen de una experiencia vivida directamente, sino que han sido transmitidos. El análisis de la memoria de los otros a través de la práctica fotográfica

266 HIRSCH, Marianne, *op. cit.*, p. 22. (Traducción propia de la cita).

267 *Ibidem.* (Traducción propia de la cita).

268 Una de las publicaciones más recientes sobre el tema es el texto *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York, Columbia University Press, 2012), donde Hirsch continúa aplicando su concepto de posmemoria para analizar el legado visual y literario del Holocausto. En concreto, aborda la producción de artistas plásticos y escritores que pertenecen a la “generación *postmemory*”, como son Art Spiegelman, W.G. Sebald, Eva Hoffman, Tatana Kellner, Muriel Hasbun, Anne Karpff, Lily Brett, Lorie Novak, David Levinthal, Nancy Spero y Susan Meiselas. En todos ellos identifica un tipo de estética que reactiva el pasado sin apropiarse de él, así como una memoria que se ejecuta a través de la empatía y la identificación, y que mantiene una estrecha relación con las estrategias de transmisión de la memoria en el ámbito familiar y en la sociedad contemporánea determinada por la Cultura visual.

269 LISS, Andrea, *op. cit.*

le permite destramar una serie de cuestiones que explicarían la actual preocupación por la memoria en el mundo contemporáneo, una memoria que no sólo es propia, sino también ajena e indirecta²⁷⁰.

Aunque el campo más común sobre el que se aplica el concepto de posmemoria es la fotografía, también tiene gran repercusión en las performances, las artes plásticas, la literatura, la arquitectura, la música, el teatro o los memoriales en el espacio público, como es el caso de los contramonumentos que analiza James Young. Él mismo ha escrito que en la posmemoria del Holocausto y también en la surgida de otros eventos traumáticos en otros países, “esta generación de artistas, escritores, arquitectos e incluso compositores no pretenden representar los eventos que no conocieron directamente, sino mostrar sus propias y necesariamente hipermediadas experiencias de memoria”²⁷¹.

En las obras de memoria en el espacio público que James Young denomina como contramonumentos es evidente el tratamiento de la memoria, no tanto aquella que se dirige al acontecimiento real en sí, sino a la transmitida, despedazada y reconstruida por las generaciones posteriores en el momento presente. “Es notable el contraste entre el discurso de lo abierto, lo fragmentario y lo irresuelto con que Young acompaña un conjunto de obras contramonumentales de primera línea internacional y transcribe memorias de los artistas en la que las coincidencias sobre lo que debe hacerse como posmemoria del Holocausto son verdaderamente asombrosas. En sede artística, la posmemoria tiene un decálogo internacional unificado y fuertemente creador de consenso”²⁷².

En los trabajos que se recopilan en *At Memory's Edge*²⁷³, James Young reflexiona en torno al hecho de recordar eventos que no se han experimentado o vivido directamente, estableciendo para ello la diferenciación entre recordar el acontecimiento vivido y recordar relatos o imágenes ajenas de ese mismo evento, es decir, una serie de recuerdos

270 Al respecto merece señalar la exposición itinerante *La memoria del otro*, comisariada por Anna Maria Guasch para el Museo de Arte (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2009), el Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile, 2010) y el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (La Habana Vieja, Cuba, 2011). Las propuestas videográficas (videoarte, documentales y videoensayos) abordan la memoria del otro desde una perspectiva global, una memoria ajena que permite al espectador reconocerse con el sufrimiento y los recuerdos traumáticos de los otros, para así hacer un duelo y no caer en la banalización de esas experiencias pasadas. Planteando cuestiones estéticas, sociales y culturales y estableciendo la alteridad y el multiculturalismo como el eje central en torno al cual giran las diferentes propuestas, la exposición alberga obras de artistas como Ignasi Aballí, Ursula Biemann, Rogelio López Cuenca, Hannah Collins, Antoni Muntadas, Jordi Colomer, Dennis Adams, Francesco Jodice y Krzysztof Wodiczko.

271 YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, op. cit., p. 1. (Traducción propia de la cita).

272 SARLO, Beatriz, op. cit., p. 141.

273 YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, op. cit.

que pueden llegar a suplementar a los primeros. Sin embargo, la posmemoria garantiza la perdurabilidad de los recuerdos de los hechos del pasado y se define como inconclusa y transitoria, pues se conforma en relación a las circunstancias políticas, sociales y culturales del presente, eliminando esa necesidad de obtener un relato oficial cerrado. Uno de los eventos al que se le ha aplicado con más frecuencia el término posmemoria ha sido el Holocausto, precisamente por ser un fenómeno socio-cultural que ha tenido gran presencia en los medios e incluso en el cine y las artes visuales. Además, se evidencia que la repercusión que produce esta forma de metabolizar el pasado continúa proyectándose en todos los ámbitos de la experiencia política y cultural de occidente.

La posmemoria, por lo tanto, juega un papel importante en el marco de los estudios académicos autobiográficos, sobre todo en los que guardan relación con los estudios de género y de etnicidad emergentes en las décadas de los setenta y ochenta. Además, se ve influida por el psicoanálisis y los estudios feministas y culturales, donde el uso de la primera persona se convierte en una pieza clave para su argumentación y entendimiento. De esta manera, el reconocimiento y valor que se le ha otorgado a lo subjetivo en las últimas décadas está fuertemente ligado a esta idea de posmemoria. En un sentido más amplio, y teniendo en cuenta que la posmemoria se centra en los registros culturales producidos por aquellos que son testigos indirectos y herederos de una memoria traumática, este tipo de rememoración marcará la vida de los descendientes de las víctimas y a todos aquellos que forman parte de una sociedad determinada por acontecimientos truculentos de la historia.

El tipo de memoria social que se concibe como posmemoria ha sido utilizada dentro de los llamados Estudios Culturales como una noción clave para estudiar y entender las experiencias traumáticas del último siglo. Igualmente ha propiciado un cambio en la forma en la que se concebía anteriormente la relación entre la cultura, la sociedad y la subjetividad, demostrando así el alcance cada vez mayor de los proyectos y productos culturales. Es pues una memoria secundaria que no niega o quita valor a la primaria, sino que, por su distanciamiento, es capaz de hacer un mejor trabajo crítico sobre ella, desarrollar nuevas formas de expresión necesarias y reconocer la lucha que los primeros testigos han llevado a cabo a la hora de conmemorar y transmitir el trauma. Supone una caracterización de la posmemoria más general, como algo separado del evento o la experiencia primaria, pero basado igualmente en la necesidad de reconstruir y hacer el duelo.

Se podría nombrar un amplio número de artistas contemporáneos cuyo tratamiento del pasado en la obra de arte estaría definido por la posmemoria. Entre ellos encontraríamos a Christian Boltanski, quien ha sido firmemente identificado por Maniranne Hirsch como un claro ejemplo en esta determinación: “no fue hasta mediados de los ochenta cuando realizó una serie de instalaciones agrupadas bajo el título

general de 'lecciones de oscuridad' que confrontó directamente su propia posmemoria del Holocausto, el exilio y supervivencia"²⁷⁴.

La posmemoria y revisión del Holocausto en la obra de Boltanski nos lleva a la serie de artistas que han pertenecido a esa generación en Alemania conocida como *Nachgeborenen*²⁷⁵ (los nacidos después), y que hace referencia al momento en que la primera generación de posguerra llega a la edad adulta y comienza a cuestionarse y protestar en contra de los valores e ideologías de sus padres. Entre ellos están, como se ha citado, Christian Boltanski pero también Anselm Kiefer, Art Spiegelman, Jochen y Esther Gerz, Joseph Beuys, Sigmar Polke, Blinky Palermo, Hanne Darboven, Wolf Vostell o Hans Haacke, entre otros muchos.

Por otro lado, Beatriz Sarlo cuestiona el término posmemoria que definen Hirsch y Young, pues considera que las obras escritas sobre posmemoria representan un gesto teórico que puede ser más disperso y fragmentado que necesario, pues, según explica, éste ocuparía el mismo espacio semántico que otros términos como recuerdo o memoria. Según Young, la posmemoria sería una memoria vicaria y mediada, tendiendo a considerar como un rasgo específico lo que es propio del discurso sobre el pasado. Por otro lado, Hirsch la entiende como una memoria donde están implicados dos niveles de subjetividad, acentuando concretamente la dimensión biográfica como valor identitario de las operaciones de esa posmemoria. Ambos reconocen la fragmentación de la posmemoria como un rasgo diferenciador, pero Beatriz Sarlo defiende que todo discurso sobre el pasado realmente se define también por su incapacidad para reconstruir un todo.

Teniendo en cuenta que toda memoria es mediada y que sustituye a aquella original, Sarlo hace una crítica de la dimensión subjetiva de la posmemoria. Ella se cuestiona la posibilidad de que las biografías o autobiografías escritas antes de los ochenta puedan ser consideradas como posmemoria y si para serlo deben además estar constituidas por una memoria del sufrimiento y del trauma. A diferencia de las versiones que aportan Hirsch y Young, Beatriz Sarlo apuesta por la subjetividad como el elemento que realmente define la posmemoria y no tanto por la influencia provocada por los medios sobre estos recuerdos transmitidos. Según ella misma escribe, "no hay entonces una 'posmemoria', sino formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos. [...] todo pasado sería abordable solamente por un ejercicio de posmemoria, salvo que se reserve ese término exclusivamente para el relato de la primera generación después de los

274 HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, narrative and postmemory*, op. cit., p. 258. (Traducción propia de la cita).

275 HUYSEN, Andreas, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, op. cit., p. 214.

hechos²⁷⁶.

En relación a las etapas traumáticas de la historia, la posmemoria podría considerarse como un efecto del discurso elaborado de las mismas, así como de la relación particular que establece con los materiales de tal reconstrucción. Esos datos y recuerdos subjetivos sirven para elaborar relatos que sostienen certezas inevitablemente fragmentarias, pues siempre hay un lugar o un vacío para aquello que ha sido reprimido, que no se sabe o que simplemente se ha olvidado. La idea de posmemoria demuestra que, una vez más, la memoria puede ser personal, pero se construye en relación a todo aquello que nos rodea, tanto imágenes como relatos o testimonios de testigos directos, y que para activarla necesita de la iniciativa y predisposición del individuo por hacer una relectura del pasado. Así lo aclaraba Halbwachs cuando decía que “si las imágenes se funden de manera tan estrecha con los recuerdos, y si parecen adoptar su sustancia, es porque nuestra memoria no era como una tabula rasa, y porque nos sentíamos capaces, por nuestras propias fuerzas, de percibir, ahí, como en un espejo borroso, algunos rasgos y contornos (quizás ilusorios) que nos reflejan la imagen del pasado. Del mismo modo que hay que introducir un germen en un medio saturado para que cristalice, en este conjunto de testimonios ajenos a nosotros, hay que aportar una especie de semilla de la rememoración, para que arraigue en una masa consciente de recuerdo”²⁷⁷.

276 SARLO, Beatriz, *op. cit.*, p. 157.

277 HALBWACHS, Maurice, *op. cit.*, p. 28.

2.3.4. La fotografía familiar y amateur como instrumento de revisión del pasado

Marianne Hirsch utiliza el modelo de la posmemoria para analizar una variedad de productos culturales en los que principalmente se parte de la fotografía familiar y amateur. A través de esas imágenes del pasado donde se recogen los testimonios de vida, se reconstruyen no sólo las biografías de los diferentes miembros de la familia sino además la propia autobiografía de la persona que revisa su pasado a través de ellas. Por lo tanto, la fotografía, y especialmente la fotografía familiar, es un medio esencial a la hora de hacer una revisión del pasado. A pesar de su carácter subjetivo, sirven para dar constancia de un pasado que ha podido estar oculto o reprimido y que, al exponerse al dominio público a través de medios como el arte, se convierte en un relato para la historia colectiva, pasando de lo subjetivo y personal a lo “objetivo” y colectivo. Lo que se representa en esas fotografías es un instrumento e incluso un sustituto de la memoria, de ahí su importancia a la hora de hacer una revisión del pasado. Como decía John Berger, “la fotografía no es una imitación o una interpretación de su sujeto, sino una verdadera huella de éste”²⁷⁸.

El carácter humano de la fotografía familiar como registro de la vida cotidiana, de las experiencias personales y de las relaciones interpersonales, así como su capacidad para construir un discurso colectivo, de contar la Historia a partir de pequeñas historias, quedó patente en la exposición que comisarió Edward Steichen en el MoMa de Nueva York en 1955, y que llevaba por título *The Family of Man* (“La familia del hombre”). En ella se recogían fotografías procedentes de todo el mundo, como si se tratara de un “álbum familiar universal”²⁷⁹. Exitosa en la intuición de Steichen de que “el uso privado de la fotografía puede servir de ejemplo para su uso público”²⁸⁰, ha sido considerada la mayor exposición de fotografías de todos los tiempos y desde el año 2003 forma parte del Programa Memoria del Mundo de la UNESCO. El retrato de humanidad que muestra esta exposición se consigue con el énfasis en las diferencias entre los hombres y por su pertenencia a una familia. Para ello se organizó en 37 temas, entre los que se pueden encontrar el amor, la fe en el hombre, el nacimiento, el trabajo, la familia, la educación, los niños, la guerra y la paz. Demuestra la indefinición de un límite que separe lo público y lo privado o lo subjetivo y lo objetivo en la fotografía, que es utilizada como una herramienta clave a la hora de realizar una revisión del pasado que se reconfigura en el presente. En palabras de Berger, “es posible que la fotografía sea la profecía de una memoria social y política todavía por alcanzar. Una memoria así cogería cualquier imagen del pasado, por trágica, por culpable que fuera, en el seno de su propia continuidad. Se trascendería la distinción entre los usos privado

278 BERGER, John, *op. cit.*, p. 53.

279 *Ibidem*, p. 58.

280 *Ibidem*.

y público de la fotografía. Y existiría la familia humana”²⁸¹.



48. Vista de la exposición *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955.

Como hemos visto, la fotografía amateur forma un tejido en los Estudios de la Cultura de la Memoria e incluso dentro de lo que Andreas Huyssen denomina “arte de memoria”²⁸² (*memory art*), pues se trata de un objeto complejo en cuanto a su significado emocional y cultural, utilizado para evocar a la memoria, la nostalgia y la contemplación, un objeto que puede incluso llegar a adquirir connotaciones o funciones propias de un memorial. Este enfoque es el que plantea Marita Sturken en su texto *La imagen como memoria*²⁸³, donde explora las conexiones entre la fotografía, el duelo y la memoria. Su estudio enfatiza la habilidad de las imágenes familiares para producir con gran facilidad un proceso de identificación y su habilidad para normalizar e incluso borrar algunas diferencias políticas.

Así pues, la fotografía personal, al ser utilizada en el espacio público o en un contexto fuera del ámbito personal o familiar, vendría a desempeñar funciones propias atribuidas a los memoriales o los monumentos. Pero los monumentos tradicionales, en sí mismos, fijan la memoria de un acontecimiento, imponen lo que hay que recordar y no delegan esa tarea a los transeúntes. Barthes afirma en *La cámara lúcida* que “las antiguas sociedades se las arreglaban para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno y que por lo menos la cosa que decía la Muerte fuese ella misma inmortal: era el Monumento. Pero haciendo de

281 *Ibidem*, p. 60.

282 Para Andreas Huyssen, *memory art* es, en sus propias palabras, “un arte que hace memoria, práctica artística que se aproxima a la prolongada y compleja tradición del *art of memory*, de las técnicas de recordar, con su mixtura de texto e imagen, de retórica y escritura”. En: VV.AA., *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, op. cit., p. 10.

283 STURKEN, Marita, *The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory*, en: HIRSCH, Marianne, *The Familial Gaze*, Hanover, NH; London, Dartmouth College, 1999, pp. 178 – 195.

la Fotografía, mortal, el testigo general y algo así como natural de 'lo que ha sido', la sociedad moderna renunció al Monumento"²⁸⁴.

Por lo tanto, según Barthes, la fotografía ha suprimido el monumento y el memorial, y lo ha reemplazado por las tecnologías de las imágenes de la memoria. Es decir, que la fotografía, refiriéndose a la fotografía familiar y amateur especialmente, vendría a cumplir la función de los monumentos y memoriales, pero con la diferencia de que no se disponen en el espacio público o urbano. Los monumentos tradicionales promueven, como afirma Barthes, una *muerte inmortal*, en tanto en cuanto imponen una memoria fija, permanente y resistente a los estragos del tiempo, alejándose del natural carácter cambiante y efímero de la memoria. Sin embargo, la fotografía se concibe en el terreno social y público como "un testimonio seguro, pero fugaz"²⁸⁵, cargado de vida y de sentimientos, que se aleja de "la Historia como una memoria fabricada según recetas positivas, un discurso intelectual"²⁸⁶. Este carácter mnemónico de la fotografía, como registro de lo vivo y de los sentimientos humanos, se confirma en la pregunta que se hace Barthes: "¿qué es lo que va a abolirse con esa foto que amarillea, se descolora, se borra, y que será echada un día a la basura, sino por mí mismo [...], por lo menos a mi muerte? No tan solo la 'vida' (estuvo vivo, fue puesto vivo ante el objetivo), sino también, a veces, ¿cómo decirlo?, el amor"²⁸⁷.



49. Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, D.C., 1981–82.

Las imágenes familiares y personales pueden ser tanto testimonio de vida de aquellos que han muerto o desaparecido, como un objeto que en sí mismo muestra la mortalidad. Su desarrollo desde que comienzan a utilizarse socialmente no pasa solo por los avances en cuanto a su

284 BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 106.

285 *Ibidem*.

286 *Ibidem*.

287 *Ibidem*.

tecnología, sino también en su transformación desde el campo de lo privado cada vez con más acceso a lo público, en tanto en cuando muestran el significado público de las vidas personales que representan. Marita Sturken señala una serie de memoriales y monumentos donde las imágenes personales y familiares funcionan como formas de discurso al frente de los traumas culturales, como por ejemplo en el *Vietnam Veterans Memorial* (Memorial de los Veteranos de Vietnam) en Washington o el *AIDS Memorial Quilt* (Edredón Memorial del Sida), expuesto en multitud de países desde 1987. Las imágenes familiares, “al llevarlas desde la memoria personal a la cultura de la memoria y el discurso público, simbolizan muchas de las esperanzas, temores y deseos que circulan a través de conceptos de la familia y la nación. En lo ordinario, demandan una atención a los pequeños detalles y los significados informales de la vida diaria”²⁸⁸.

El proceso desde la fotografía personal al ámbito público tiene mucho que ver con la relación que Maurice Halbwachs²⁸⁹ presenta entre la memoria privada y colectiva. El autor mantiene que cada individuo se compone de una memoria que es socialmente mediada y relacionada a una comunidad, por lo tanto, comunicada con un grupo como puede ser la familia, el vecindario, el grupo profesional e incluso una nación. Es decir, cada individuo pertenece a muchos de esos grupos al mismo tiempo y recibe numerosas auto-imágenes y memorias colectivas, las cuales quedan registradas en las imágenes fotográficas que se convierten en un punto de reconocimiento para sus visitantes ajenos.

Estas cuestiones en torno al potencial de las imágenes familiares como registro del pasado, como índice de lo ausente y como un soporte para la memoria que pone en contacto las historias personales con un público más amplio, justifican la emergencia de artistas que recurren a ellas para conformar sus obras. Entre estos artistas se podrían destacar nombres como Tacita Dean, Christian Boltanski, Gerhard Richter, Richard Hamilton, Rosângela Rennó, Hans-Peter Feldmann, Martin Parr, Marcelo Brodsky o Joachim Smith (entre otros muchos), quienes han recopilado instantáneas aparentemente banales para construir narrativas que se debaten entre la memoria y el olvido, la presencia y la ausencia, lo real y la ficción, lo privado y lo público, y las historias personales y la Historia oficial.

Muchos de ellos han llegado incluso a crear nuevos álbumes partiendo de fotografías encontradas y anónimas, a semejanza de los que se pueden encontrar en casi cualquier hogar. Éstos han servido para crear historias más o menos ficticias con un gran compromiso con el pasado, con la historia y con la responsabilidad moral de mantener su memoria viva. Tal es el caso de Christian Boltanski y su álbum ficticio

288 HIRSCH, Marianne, *The Familial Gaze*, Hanover, *op. cit.*, p. 194. (Traducción propia de la cita).

289 Ver al respecto: HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, *op. cit.*

Sans-Souci (1992), en el que recopila fotografías de familias alemanas compradas en mercadillos de segunda mano que se mezclan con otras donde aparecen militares alemanes uniformados. La obra incita a la reflexión sobre la aparente inocencia de los personajes representados en las imágenes y la crueldad que se puede esconder detrás de ellos, a pesar de que registren escenas cotidianas y familiares llenas de afecto²⁹⁰.



50. Christian Boltanski, *Sans-Souci*, 1992.

Merece la pena traer a colación la exposición dedicada a las fotografías y álbumes familiares como soporte artístico y que lleva por título *Narrativas domésticas. Más allá del álbum familiar*²⁹¹. En ella se reúnen obras de los artistas Hans-Peter Feldmann, Gillian Wearing, Santu Mofokeng, Iñaki Bonillas, Sanja Ivekovic, Inmaculada Salinas y Jo Spence, procedentes de América, Europa y África. Ellos subvierten las historias y concepciones inmanentes en los álbumes familiares para crear nuevos relatos y superar sus límites formales y conceptuales. En general, muestran la importancia que los ciudadanos de a pie delegan en esas imágenes para almacenar sus memorias, los momentos más importantes de sus vidas y los personajes más queridos. Pero, sin embargo, también nos hablan de ideologías, estereotipos y formas de vida, y sobre todo de

290 Para un análisis más en profundidad sobre la obra *Sans-Souci* de Christian Boltanski ver el capítulo que le dedica Ernst van Alphen, en el que estudia las controvertidas relaciones entre el álbum familiar en Alemania y el nazismo. Van ALPHEN, Ernst, «Nazism in the Family Album: Christian Boltanski's *Sans Souci*, en: HIRSCH, Marianne, (Ed.) *The Familial Gaze*, op. cit., pp. 32 - 50.

291 La exposición forma parte del programa *Visiona*, creado por la Diputación de Huesca, en el que también se celebran conferencias, talleres y ciclos de cine. Comisariada por Nuria Enguita, la muestra se dispone en la sala de exposiciones de la Diputación de Huesca entre el 30 de Noviembre de 2012 y el 17 de febrero de 2013.

la necesidad de una memoria activa en el presente, con la que se reconfiguran y construyen nuevas lecturas cada vez que se visiona la secuencia de imágenes del álbum. Como afirma Frank van der Stok, “el interés de los artistas en reutilizar imágenes históricas y otras existentes surge principalmente del poder descriptivo de esas imágenes, de la nueva estética del ‘ojo amateur’, o la ventana al pasado que proporcionan”²⁹².

292 Van der STOK, Frank, «Mental Images», en: STOK, Frank Van Der; GIERSTBERG, Frits y BOOL, Flip (eds.), *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, Rotterdam, Nai Publishers, 2008, p. 106. (Traducción propia de la cita).

2.3.5. La memoria antiheroica y el ejercicio de contra-memoria

Dentro de una cultura o una nación, el proceso de revisión y remodelado del pasado tiene lugar para producir nuevas versiones de ese pasado, para ajustarlo a las nuevas circunstancias, al igual que un individuo reconfigura el material de su propia vida. Esto tiene que ver con lo que Benjamin explica en su filosofía de la historia²⁹³, donde hace una reflexión sobre la experiencia y el relato, y entiende la memoria como un dispositivo que permite reconstruir el pasado. De esta forma, el autor no recupera los hechos del pasado tal cual acontecieron, sino que los recuerda, otorgándoles así su carácter de pasado presente.

Pero, ¿cuáles son las motivaciones y necesidades de un individuo, un grupo o una nación para realizar una revisión del pasado? Quizás la respuesta a la actual y constante revisión del pasado resida en que esas etapas, generalmente traumáticas, aún no han sido superadas o asimiladas. Como dice Griselda Pollock en relación a la memoria del Holocausto, las razones a esta obsesión por el pasado serían un renovado interés por el acontecimiento, la existencia de generaciones posteriores a las víctimas que portan el trauma en su memoria (posmemoria), y los acontecimientos traumáticos y ataques terroristas que acontecen en nuestro día a día, y que remueven la memoria de los individuos. En sus propias palabras, estas son las tres razones por las que el Holocausto no es un tema superado: “Asistimos desde el plano psicoanalítico, el filosófico, el ético, pero también el filmográfico o museográfico a un renovado interés por lo que fue el mayor episodio de intolerancia y barbarie del siglo XX. En segundo lugar existen, junto a los testigos directos, los ‘hijos de los supervivientes’, los ciudadanos, pero también los artistas que en la década de los noventa retornaron a un ‘transmitido trauma’. Y finalmente episodios como el 11 de septiembre en Nueva York, el 11 de marzo en Madrid, y otros muchos como los relacionados con el genocidio de Bosnia o de Ruanda nos hacen cobrar conciencia de que vivimos una era llena de peligros”²⁹⁴.

Esto produce que entendamos la historia de forma diversa, como algo activo, mutable y atravesado por la memoria que repercute directamente en las situaciones del presente. La historia hoy en día, en palabras de Pierre Nora, “se interesa menos por los determinantes que por sus efectos; menos por las acciones memorizadas e incluso conmemoradas que por el rastro de las acciones y por el juego de estas conmemoraciones; que se interesa menos por los acontecimientos en sí mismos que por su construcción en el tiempo, por su desaparición y por

293 Ver el capítulo *Tesis de la filosofía de la historia*, en: BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, op. cit., pp. 175 – 192.

294 «Entrevista con Griselda Pollock», en: GUASCH, Anna Maria (Ed.), *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, op. cit., p. 83. Publicado originalmente en: Griselda Pollock, *Los artistas con sus trabajos ético-creativos son muy importantes para la historia*, ABC Cultural, 24 julio 2004.

el resurgir de sus significantes; menos por la tradición que por la manera en la que ha sido formulada y transmitida²⁹⁵.

En ese proceso de revisión, como hemos visto anteriormente, la historia oral y el testimonio desempeñan una función principal, lo que ha provocado que el relato de vida de la persona en su faceta individual adquiera reconocimiento colectivo e incluso político, y se consideren como datos más o menos legítimos para conservar el pasado y reparar los daños causados en la identidad personal y colectiva. En otras palabras, son relatos antiheroicos, los de las víctimas y que muchas veces han estado oprimidos, que forman parte de un proceso de revisión de la historia donde se confirma la noción de Kate Millett de que *lo personal es político*²⁹⁶.

El pasado no permanece archivado como algo fijo en la memoria, sino que se convierte en memoria cuando se recupera desde el momento presente, es decir, en el mismo proceso de ser articulado. Andreas Huyssen señala un vacío entre el hecho de experimentar un acontecimiento y recordarlo posteriormente a través de una representación. De hecho, es en esta fisura donde localiza un estimulante poderoso para la creatividad cultural y artística. Por poner un ejemplo, “en el otro extremo de la experiencia proustiana, con la famosa magdalena, está la memoria de la infancia, no la infancia en sí misma. Si fuera así, probablemente no hubiéramos tenido *A la recherche du temps perdu*. El trabajo de la memoria es más una búsqueda que una recuperación. [...] Es esta fisura tenue entre el pasado y el presente la que constituye la memoria, haciéndola poderosamente viva y distinta del archivo u otro mero sistema de almacenamiento y recuperación²⁹⁷.”

Pero la memoria y el relato del pasado se construyen no solamente con las versiones oficiales de la historia, sino sobre todo con el cuestionamiento de la autenticidad de esos eventos y su contraposición con las memorias antiheroicas, las contra-memorias, las contra-historias, las memorias reprimidas y la memoria oral. Este proceso básico en los Estudios sobre Cultura de la Memoria es el que autores como Annette

295 NORA, Pierre, «La aventura de Les lieux de mémoire», *Ayer*, nº 32, 1998, pp. 17 - 34, p. 25.

296 *Lo personal es político* es un eslogan que define el movimiento feminista en los sesenta y setenta, con el que se propone un nuevo entendimiento de la política que sobrepasa el ámbito de los partidos y las instituciones. El eslogan se basa en la idea de Kate Millett con la cual defiende que es en el ámbito privado donde se producen las relaciones de poder que fundamentan las otras estructuras de dominación. Es decir, considera que la política se forma por una serie de estrategias que se dan en la vida cotidiana y que tiene como centro de poder y dominación patriarcal categorías que antes se entendían como algo privado, como la familia o la sexualidad, y que da lugar a otro tipo de dominaciones como la clase o la raza. De esta forma, aquello que sucede en el ámbito de lo privado tendrá sus consecuencias en el terreno de lo social. Ver: MILLETT, Kate, *op. cit.*

297 HUYSSSEN, Andreas, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, *op. cit.*, p. 3. (Traducción propia de la cita).

Kuhn o Sussannah Radstone denominan *memory works* (trabajos o ejercicios de memoria), diferentes a la historia-como-memoria, donde se utiliza la historia popular y oral del mismo modo que las tradiciones escritas, normalmente asociadas con los archivos.

Según afirma Annette Kuhn, *memory work* es “una práctica activa de recordar que toma una actitud de un cuestionamiento hacia el pasado y la actividad de su (re)construcción a través de la memoria. *Memory work* elimina las suposiciones sobre la transparencia o la autenticidad de lo que es recordado, tomándola no como ‘verdad’ sino como evidencia de algo particular: material para interpretación, para ser interrogado, minado, por sus significados y sus posibilidades. El trabajo de memoria es un estado de la memoria consciente y con determinación”²⁹⁸.

El objetivo de los ejercicios de memoria de revisar el pasado mediante la activación de los recuerdos mantiene relación con la idea de contra-memoria que proponía Michel Foucault en su texto *Nietzsche, la genealogía, la historia*²⁹⁹, aludiendo a una narración o construcción de la historia a partir de la memoria y a la recuperación y afirmación de historias olvidadas o reprimidas. Según escribe Ann Burlein, “Foucault usó el término contra-memoria para dar cabida a un nuevo tipo de historia que él llamaba historia ‘efectiva’ o genealogía. Para desarrollar la genealogía, Foucault separó la historia de la memoria. [...] reclama que las contra-memorias no existen fuera de las memorias hegemónicas que pretenden cuestionar, destapar y cortar. Como implica el prefijo, las *contramemorias* toman forma dentro de las memorias culturales establecidas que no son monolíticas sino heterogéneas. Esas memorias son ‘contra’ no porque sean exteriores a lo establecido, sino porque se valen de las corrientes establecidas para redireccionar su flujo”³⁰⁰.

Por lo tanto, las contra-memorias pueden constituir la esencia de los ejercicios de memoria a través de los cuales se cuestionan las versiones oficiales de la historia y se destapan aquellas experiencias que han estado ocultas. Como afirma Manuel Cruz, “las pequeñas historias resaltan subversiones porque desenmascaran la mentira de la Gran Historia, a saber, todo lo que ésta había soterrado o desechado, falsificado u olvidado”³⁰¹. Se conforma así una historia donde la memoria y la contra-

298 KUHN, Annette, «Memory text and memory work: performances of memory in and with visual media», *op. cit.*, p. 303. (Traducción propia de la cita).

299 El texto fue por primera vez publicado como: FOUCAULT, Michel, «Nietzsche, Genealogy, History», en: *Language, Countermemory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1977. La publicación española aparece como: FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 2004 [1971].

300 BURLEIN, Ann, «Countermemory on the Right: The Case of Focus on the Family», en: BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; y SPITZER, Leo (ed.), *Acts of memory: cultural recall in the present*, Hanover, Dartmouth College, University Press of New England, 1999 [1998], p. 216. (Traducción propia de la cita).

301 CRUZ, Manuel, *Cómo hacer cosas con los recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*, Madrid, Katz, 2007, p. 202.

memoria son el elemento clave en su elaboración. En palabras del mismo Foucault, “se trata de hacer de la historia un uso que la libere para siempre del modelo, a la vez metafísico y antropológico, de la memoria. Se trata de hacer de la historia una contra-memoria, y, como consecuencia, desplegar en ella una forma totalmente distinta del tiempo”³⁰².

De esta forma, los ejercicios de memoria (o contra-memoria) supondrían una reconstrucción de la historia que implica añadir un componente ético que reconozca la responsabilidad, como por ejemplo, en la revisión de las historias tergiversadas, para disminuir así el riesgo de exclusión social y aumentar las posibilidades de cohesión social de las minorías. Para ello, los ejercicios de memoria eliminan los límites que separan lo individual de lo colectivo y lo subjetivo de lo objetivo para poder así poner en cuestión y reflexionar sobre las versiones del pasado que se han transmitido como verdades cosificadas. Así, su intención es hacer uso de todas las formas posibles de memoria para revisar, interpretar y construir la memoria del pasado. Tomando este concepto como punto de partida, se hace necesario que el pasado, y la memoria de éste, deba ser transmitida, representada, escrita o televisada en todos los medios posibles para lograr un entendimiento más objetivo o equitativo del pasado. Entre todos esos medios o artefactos necesarios para transmitir las historias, o las contra-historias, se encuentran aquellos que utilizan los artistas contemporáneos para configurar sus obras de memoria. En ellos, la memoria está inscrita y almacenada, pero también suponen un incentivo para recordar un pasado personal o compartido.

Las directrices y los modos de estudio a la hora de realizar trabajos de memoria varían evidentemente según la naturaleza o las características del medio que se analiza, es decir, que el medio condiciona el relato que transmite sobre el pasado. No es lo mismo interpretar un documento escrito que una imagen fotográfica, una imagen en movimiento o la historia oral, pues el mismo evento transmitido en diferentes medios puede dar lugar a interpretaciones dispares. Además, está la cuestión de la priorización en el análisis a la hora de contraponer versiones oficiales con las que no lo son. Al respecto, Sussannah Radstone comenta que “mientras las teorías de la ideología tomaban como su punto de partida la ‘sociedad’ y las ‘ideas dominantes’, y asumían un modelo de transmisión ideológico ‘de arriba abajo’, la tendencia de los trabajos de memoria es más bien tomar como punto de partida de investigación las memorias de grupos o individuos y preguntar cómo podrían estar relacionados con una cultura más amplia”³⁰³.

Lo interesante y donde realmente radica el sentido de los ejercicios de memoria es que buscan ir más allá del análisis de los testimonios, los registros de la memoria, los textos o la recuperación de las experiencias olvidadas de los otros o incluso de las propias. Son testigos de la necesidad

302 FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, op. cit., p. 63

303 RADSTONE, Susannah, op. cit., p. 11. (Traducción propia de la cita).

de la memoria para el individuo en su entorno tanto personal como colectivo, de que estamos hechos de memoria y de que ella constituye nuestra identidad. “El impulso de los trabajos de memoria está dirigido hacia las prácticas de las auto-transformaciones y las transformaciones colectivas en el presente. [...] Se centra en la reinterpretación y re-contextualización de la memoria, al servicio de entendimientos revisados de las propias individualidades y colectividades”³⁰⁴.

Si analizamos la idea de *memory work* en relación a las obras de arte que tratan sobre la memoria, se evidencia que ese trabajo de memoria no sólo se realiza por parte del artista a la hora de conformar su obra, y que por tanto mantiene sus relatos implícitos en ella, sino que además es el propio espectador el que reconstruye e interpreta las contra-historias y contra-memorias, es decir, el que también realiza un ejercicio de memoria. Pero la revisión del pasado y el tratamiento de la historia desde la memoria y sus versiones antiheroicas no ha tenido repercusión solamente en el ámbito del arte, sino también, y de forma significativa, en el de la literatura o en cine. Muestra de ello son los proyectos de los directores de cine Alain Resnais, Chris Marker y Jean-Luc Godard, los cuales han recurrido al tema de la memoria en sus producciones para almacenar, recuperar y recrear recuerdos. En general, han apostado por una historia en imágenes que se debate entre el recuerdo y el olvido, por una historia que puede ser contada desde la contra-memoria, desde los fragmentos olvidados y descartados que son re-montados en multitud de formas para obtener diferentes relatos del pasado. Ellos evidencian que las imágenes cinematográficas pueden servir como soporte e instrumento de la memoria y que la propia memoria se desarrolla en imágenes.

La serie documental que Godard comienza a realizar a finales de los ochenta y que titula como *Histoire(s) du cinéma* (1988 - 1998) destaca por ser un montaje de imágenes que sobrepasa las estructuras narrativas tradicionales tanto del cine como de la historia. Las imágenes se superponen y aparecen textos de diversa índole que aluden a lo poético y dan pie a conflictos o cuestionamientos en torno a la historia del cine, aportando así su propia visión de la misma. Resulta una historia del cine que se cuenta a través de imágenes en movimiento y que expone además las diferentes historias que subyacen de cada imagen por sí mismas, es decir, una historia del cine que se cuenta desde el cine. José Miguel G. Cortés mantiene que “para Godard el cine es la industria de la memoria, la historia de los recuerdos manipulados, una interminable sucesión de alusiones al rol primordial de lo visual en la formación de la memoria de este siglo”³⁰⁵.

De este modo, la serie documental marca las relaciones que se

304 *Ibidem*. (Traducción propia de la cita).

305 G. CORTÉS, José Miguel, «Lugares de la memoria», en: *Lugares de la memoria*, (cat. exp.), Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, p. 61.

pueden establecer entre la historia, la imagen, la memoria, el arte y el pensamiento. Para ello aborda, como su propio título indica, dos tipos de historias: por un lado, hace referencia a la Historia (con mayúscula), es decir, una Historia pública que alberga los grandes relatos; pero añadiendo la “s” a esta Historia hace también alusión a las pequeñas historias privadas que muchas veces permanecen al margen de los grandes relatos y que pueden constituirse por contra-memorias. Recuperando todos estos fragmentos de la historia y del cine, la obra se concibe como un ejercicio de memoria e incluso como una conmemoración o un monumento para conservar la(s) memoria(s) del cine.

Alain Resnais también es considerado uno de los cineastas más destacados de la llamada *Nouvelle vague*, quien igualmente ha revolucionado la noción tradicional del montaje e incluso de la fotografía. Una de sus aportaciones más relevantes en la que aborda con más profundidad el tema de la memoria podría ser la película documental que realiza en 1955 y que titula *Noit et Brouillard* (“Noche y niebla”)³⁰⁶. Ayudado por Chris Marker y con un texto de Jean Cayrol, Resnais trata el tema del Holocausto realizando su documental a partir de material de archivo cinematográfico y fotográfico que fue requisado a los nazis. Las historias de las víctimas, las atroces experiencias y el sufrimiento al que fueron sometidas son la base a partir de la que se construye la historia del exterminio. Resnais pone imágenes a esta memoria traumática rompiendo el silencio que hasta entonces se había mantenido sobre el tema y dejando constancia de la necesidad de una responsabilidad moral colectiva con respecto a lo acontecido y de la importancia de mantener activo ese ejercicio de memoria para que el pasado y sus víctimas no caigan en el olvido.

Pero quizás sea Chris Marker el cineasta que más se ha relacionado con la memoria y con la forma en la que ésta se desarrolla. Es destacable el hecho de que sus obras no se han conformado solamente como trabajos cinematográficos (*La Jetée*, 1962; *Sans soleil*, 1982; *Level Five*, 1997), sino que ha ido más allá realizando videos, instalaciones destinadas a ser expuestas en museos (*Silent Movie*, 1995; *Roseware*, desde 1998) e incluso CD-ROM interactivos que solicitaban una participación directa por parte del espectador (*Inmemory*, 1998)³⁰⁷.

306 Junto a *Noche y niebla* (“Nuit et brouillard”) podrían nombrarse otras películas del cineasta que destacan especialmente por el tratamiento que hace en ellas de la memoria. Entre éstas se podrían citar *Toda la memoria del mundo* (“Toute la mémoire du monde”), de 1956, e *Hiroshima mon amour* (“Hiroshima, mi amor”), de 1959.

307 En los años 1998 y 1999 se realiza el ciclo y exposición *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, conjuntamente en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla, donde se abordaron los trabajos más representativos del autor para cine, video y televisión y se expusieron una selección de videos, las instalaciones audiovisuales *Zapping zone* (1990 – 1997) y *Roseware* (1998 - ...) y el CD-ROM *Inmemory* (1997). Con motivo de la muestra se realizó una publicación que albergaba una serie de ensayos con diferentes enfoques y acercamientos al análisis de la obra Marker, los cuales ponían de manifiesto que, según aparece en el libro, “Chris Marker ha suscitado una obra singular que conlleva

Sus trabajos tratan la memoria política y cultural del siglo XX, así como la forma que toma a través de fotografías, textos, música e imágenes en movimiento, sin dejar de lado la gran influencia y transformación que ha supuesto la era digital a la hora de almacenar y releer el pasado. En general, el autor entiende la memoria como algo mutable e incierto amenazado por el olvido, pero a la vez determinante para el conocimiento y la toma de conciencia del mundo. Su intención no es exponer las imágenes de ciertos acontecimientos, sino mostrarlas mediante un montaje sin linealidad cronológica que realiza desde su propio punto de vista, abordando la memoria colectiva a partir su propia memoria.

Como comenta José Miguel G. Cortés, los tres cineastas “visualizan la historia como un discurso que puede ser asumido y comprendido a través de la compilación de las imágenes, llegando a entender la imagen cinematográfica como un sucedáneo de la misma memoria. De hecho, gran parte de las películas de estos tres directores giran en torno a la ausencia, la memoria y la muerte, un cine cuyo discurso está impregnado por las secuelas que Auschwitz e Hiroshima han dejado en toda una generación de intelectuales europeos”³⁰⁸.

Además del tratamiento de la memoria en el cine, en los últimos años se han realizado numerosas exposiciones en las que se ha tratado la revisión de acontecimientos pasados e históricos, y que han tomado como eje central los trabajos de memoria, aunque muchas de ellas se situaban entre la práctica documentalista y la práctica artística. Tal es el caso de la exposición *Desaparecidos* que realiza el fotógrafo Gervasio Sánchez (Córdoba, España, 1959) de forma simultánea en tres instituciones culturales, el MUSAC de León, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y La Casa Encendida de Madrid, celebradas entre enero y junio de 2011³⁰⁹. La muestra está formada por una selección de 255 fotografías perteneciente a un proyecto para Amnistía Internacional que recoge los rastros de memoria que han dejado los desaparecidos en países como Guatemala y El Salvador (1983), Chile (1986), Colombia (1990), los Balcanes (1999-2001), Camboya (1995), Irak (2003), etcétera. Las imágenes registran todo tipo de rastros de memoria que sustituyen la presencia de todas aquellas personas de las que ni siquiera poseen los restos de su cuerpo. Rastros y huellas que se materializan en dispositivos de todo tipo, desde monumentos, museos, parques o

una mirada retrospectiva sobre su trayectoria como autor, y al tiempo, sobre su propia memoria personal y la memoria del siglo”. VV.AA. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Valencia, La mirada, 2000, p. 12.

308 G. CORTÉS, José Miguel, «Lugares de la memoria», en: *Lugares de la memoria*, (cat. exp.), *op. cit.*, p. 61.

309 Con motivo de la exposición se realiza una publicación que consta de dos libros y un DVD. Uno de los libros, titulado *Desaparecidos*, recoge las fotografías que se expusieron en los tres centros. En un segundo libro, *Víctimas del olvido*, aparecen los retratos de familiares de personas desaparecidas en varios países del mundo, y en el DVD se pueden encontrar los vídeos que se proyectaron en las exposiciones. SÁNCHEZ, Gervasio, *Desaparecidos/Víctimas del olvido*, (cat. exp.), Madrid, Blume, 2011.

esculturas construidos para homenajear, hasta fosas comunes, tumbas u objetos que pertenecían a los desaparecidos, como relojes, fotografías, mechones de pelo o diarios, y que sus familiares guardan como los únicos testigos de su paso por la vida.



51. Gervasio Sánchez, Exposición *Desaparecidos*. Hatidza Mustafic, (esposa de Selman Mustafic y madre de Nedžad y Nijaz, desaparecidos en julio de 1995 en Srebrenica, Bosnia-Herzegovina), 2011.

Las salas de exposiciones en estos museos y centros culturales se convierten de este modo en un espacio donde ubicar un memorial temporal, realizar un trabajo de memoria y dar cabida a la memoria antiheroica, quizás conformando un contramonumento en la sala del museo. Una práctica que se puede asociar a ciertas características de los contramonumentos, aunque no lo sean en su literalidad, ya que ellos se instalan en el entorno público urbano o en algún otro enclave no institucional, y no en espacios delimitados en salas o museos. La fotografía en esta exposición desempeña la función de recoger testimonios directos de esas historias, o contra-historias, pertenecientes en primera instancia a la fotografía documentalista o el fotoperiodismo, pero expuesta en salas principalmente dedicadas al arte contemporáneo, y confirmando así la actual interdisciplinariedad y contaminación de lenguajes no solamente dentro del arte contemporáneo sino además en los discursos y manifestaciones de la memoria.

En los últimos años se han sucedido además una serie de exposiciones que han demostrado la emergencia del tratamiento de la memoria y la revisión de la historia desde el arte contemporáneo. Entre

aquellas que se han celebrado en terreno español y que han tratado sobre nuestro pasado histórico reciente se pueden señalar: *El pasado en el presente y lo propio en la ajeno* realizada en La Labora de Gijón (2008); *Así se escribe la historia* en La Casa Encendida de Madrid (2008); *Imaginar-Historiar*, en el CA2M de Móstoles (2009); *El instante de la memoria. Narrar la historia* en el MNCARS (2010); o la titulada *Ejercicios de memoria* en el Centre d'arte La Panera de Lleida (2011). En todas ellas se ha trabajado por cuestionar la historia y los mecanismos con los que se ha construido o transmitido, para destapar sus olvidos y manipulaciones a través de la memoria.

En relación a los trabajos de memoria se realizan en los últimos años dos exposiciones independientes pero con el mismo título, *Ejercicios de memoria*, una celebrada en Buenos Aires (Argentina) en 2007, y la otra que ya hemos citado en Lleida en 2011, aunque el concepto *memory work* (trabajos de memoria) no se nombra de manera explícita en ellas. En la primera, realizada por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, se recurre a testimonios, documentos, fotografías, sonidos e imágenes en movimiento para reflexionar sobre los últimos treinta años en la Argentina posterior al golpe. Una reflexión estética que intenta alejarse del ámbito de la comunicación y de lo “bello” de la publicidad, planteando el reencuentro del espectador con los rastros de las experiencias vividas durante la dictadura militar en Argentina y la necesidad de reconstruir su memoria, una vez más, la de las víctimas, las antiheroicas.

La muestra *Ejercicios de memoria*, comisariada por Juan Vicente Aliaga para el Centro de Arte La Panera de Lleida, reúne obras de artistas con la temática común de la Memoria Histórica española, desde la Guerra Civil, la dictadura franquista o la Transición. Artistas como Francesc Abad, Joan Brossa, Marcelo Expósito, Rogelio López Cuenca, Ana Navarrete, Ana Teresa Ortega, Pedro G. Romero, María Ruido, Fernando Sánchez Castillo, Montserrat Soto o Francesc Torres forman una recopilación de obras y de las cuestiones esenciales y problemáticas sobre las últimas décadas de la historia, la sociedad y la producción artística española. Se presentan cuestiones como los principales espacios de la represión, campos de concentración, prisiones provisionales o colonias penitenciarias, la información sobre personas fusiladas, la creación de archivos para recordar a las víctimas desaparecidas o fusiladas. Son obras que intentan luchar contra la amnesia y el olvido, sobre todo aquella impuesta en los años de la Transición, donde lo importante parecía ser la construcción de una nueva democracia, pero no hacer justicia de la anterior represión franquista.

Las obras pertenecientes a diferentes disciplinas como el video o la fotografía, y otros trabajos realizados con objetos antiguos y apropiados, se presentan en esta exposición para reflexionar, según su comisario, en asuntos como “la necesidad de recuperar a los desaparecidos, el homenaje debido a los represaliados asesinados en las fosas comunes,

la omisión del papel de las mujeres en el pasado traumático, el exilio la violencia perpetrada por grupos políticos de distinto signo, la brutal violencia franquista a lo largo de los años, inclusive en el período agónico del mandato de Franco (la ejecución de Puig Antich)...³¹⁰.

Como hemos visto, la necesidad actual de hacer memoria ha invadido ámbitos creativos como el cine, la literatura y el arte, pero también ha supuesto una disolución de sus límites mediante sus interconexiones o la inclusión de matices documentales en los proyectos. También en el terreno del arte contemporáneo las contra-memorias y los ejercicios de memoria han supuesto un giro tanto en su práctica como en la forma en que hoy en día entendemos la memoria. Para abordar estas cuestiones, analizaremos más adelante la forma en que la puesta en marcha de estas muestras y la producción de artistas reconocidos internacionalmente como Louise Bourgeois, Gabriela Golder, Ilya Kabakov, Francesc Torres, María Ruido, Kara Walker, Fernando Sánchez Castillo, Krzysztof Wodiczko o Nada Sehnaoui son esenciales para entender la revisión de la historia, la forma en la que ésta se realiza y la importancia que tienen en ella la práctica de la autobiografía, la memoria antiheroica con un alcance más colectivo o los trabajos de memoria.

310 ALIAGA, Juan Vicente, *Lo que algunos todavía no quieren ver*, en: *Ejercicios de memoria*, (cat. exp.), Centro de Arte la Panera, Lleida. 24/1/2011 – 24/4/2011.

2. 4. Enfoque tercero. Reestructuración de la concepción lineal del tiempo

Generalmente concebimos el tiempo como una sucesión cronológica de acontecimientos, a través de la cual diferenciamos el pasado del presente y del futuro. Aristóteles lo definía como “la medida del movimiento según un antes y un después”³¹¹. A pesar de esta evidencia, la definición del tiempo, su duración, experimentación, percepción y vivencia ha sido una preocupación constante para numerosos autores en la evolución del pensamiento y la consciencia de los hombres: San Agustín sitúa la conciencia del tiempo en el alargamiento del alma en la memoria, la atención y la espera; para Kant, el tiempo es condición trascendental del conocimiento sensible y fundamental para el mundo de la experiencia; Bergson lo entiende como la duración que se extiende de la conciencia y cuyos datos se compaginan en un futuro como proyecto; para M. Heidegger, el tiempo posibilita al hombre cumplir su tarea ontológica en la recuperación de la autenticidad; y Paul Ricoeur percibe el tiempo como relato, donde el sujeto que narra recoge el tiempo múltiple de su propia historia, reconstruyendo su sentido y su unidad.

Generalmente se entiende que los tiempos diferentes que tienen lugar a la hora de recordar un acontecimiento pasado no se rigen por una cronología fija y lineal, sino que dependen principalmente de los intereses y preocupaciones del sujeto que recuerda, dando así prioridad y dedicando más tiempo a aquellas memorias que tienen gran repercusión en el presente. La memoria, por lo tanto, supone el punto de encuentro entre tres temporalidades: el pasado que se recuerda, el presente desde donde se ejecuta ese recuerdo y su utilización para configurar o prever el futuro.

Como hemos visto anteriormente, el monumento tradicional fija la memoria de un acontecimiento a través de su material resistente a los estragos del tiempo y de sus representaciones figurativas. Aunque el monumento ocupa un espacio en el presente, marca una línea inquebrantable entre éste y el pasado al que representa. Sin embargo, el contramonumento toma la eliminación de este vacío entre el pasado y el presente como uno de sus retos y hace de la temporalidad una de

311 Aristóteles, *Physica*, IV, II, 219 a.

En la filosofía griega, la temática del tiempo fue un asunto relevante de reflexión.

Su aportación al contraponer el discurso histórico con el filosófico llevó a la aparición de dos formas diferentes de análisis del tiempo: el histórico y el filosófico, es decir, el tiempo de los individuos, de las sociedades y de las ciudades, y el tiempo propio de la naturaleza, una forma de entender el tiempo que ha constituido un legado en nuestros días. Sin embargo, la contraposición entre el tiempo de la historia y el de la naturaleza mermaba al considerar que tanto el mundo humano como el natural están regidos por las leyes de la jerarquía y la repetición. Así, el tiempo para ellos no era solamente una línea de continuidad cronológica, sino también una de retorno y de repetición. En este contexto destaca la figura de Aristóteles, discípulo de Platón y de otros pensadores como Eudoxo, como uno de los filósofos que ha aportado un estudio más denso sobre el tema. Él concebía el tiempo como algo vinculado al movimiento, el cual produce los cambios que nos permiten percibir la transformación de las cosas, es decir, su antes y su después.

sus características principales. Es decir, el contramonumento en sí, al transformarse, desaparecer o constituirse en el vacío, imita la propia evanescencia del tiempo. Pero también imita a la memoria, pues depende de las circunstancias del presente y de la experiencia directa del espectador, una memoria que se reconfigura continuamente con el paso del tiempo.

El tratamiento de la temporalidad también es, por lo tanto, un factor esencial en las obras de arte que tratan sobre la memoria y que entenderemos metafóricamente como contramonumentos en la sala de arte. En este apartado analizaremos los diferentes enfoques desde los que se trata la temporalidad en la obra, siempre en relación con la memoria y la reconfiguración del “orden” del tiempo al revisar y tratar acontecimientos pasados. Partiendo de las bases que definen el contramonumento, se plantean dos bloques diferentes en el acercamiento a la temporalidad: por un lado, se sitúa la reconfiguración del tiempo dentro de la obra de arte, principalmente a través de las conexiones de las diferentes temporalidades que representan los materiales e imágenes que la constituyen. Y por otro lado, entenderemos la temporalidad de la obra en cuanto a su duración mientras permanece expuesta al público, en su interacción con los espectadores, su hibridación y la temporalidad que se desprende de la narratividad inmersa en ella, así como de su reconfiguración y su transformación con el paso del tiempo.

En estas obras, la memoria y el tiempo son dependientes la una del otro. A través de la relación empática del espectador con los materiales de la obra se activa la memoria y una revisión de pasado. Se produce una relación interdependiente entre diferentes elementos: el cuerpo, el espacio y la temporalidad; la presencia de los materiales y la ausencia de los cuerpos y recuerdos; los hechos “reales” y la imaginación del espectador. En este sentido, la finalidad de estas obras de arte de la memoria residiría en la reestructuración de la percepción natural del espacio y el tiempo, funcionando además como dinamizadores de la memoria.

Para el análisis de la temporalidad y de su repercusión en las obras de arte de la memoria partiremos de varios autores que han realizado aportaciones teóricas sobre la noción del tiempo y la temporalidad, bien desde el ámbito de la filosofía, como Jaques Derrida, Henri Bergson, Gilles Deleuze o Roland Barthes, o desde la crítica cultural, como es el caso de Andreas Huyssen, que lo ha relacionado con el impacto de los avances tecnológicos y la globalización. En cuanto al aspecto formal de las obras y la incorporación en ellas de varias estrategias y discursos asociados a la temporalidad, veremos cómo la práctica del *collage* y el *pastiche* ha derivado en la apropiación de objetos, imágenes y textos con los que los artistas configuran obras de arte para tratar la historia y la memoria, muchas de ellas centradas en la noción de archivo, de la fragmentación, de la colección, del montaje de imágenes, etcétera. Destacamos ciertas prácticas y artistas que recurren a la acumulación

de documentos para realizar posteriormente un montaje de imágenes a modo de atlas (influenciados por la práctica y pensamiento de Warburg y Benjamin), a partir de los cuales se reconstruye el pasado (en imágenes) y activan la memoria del espectador, dando como resultado un proceso donde la experiencia del tiempo y la duración impulsan un ejercicio de imaginación necesario para la trasmisión y producción de conocimiento.

2.4.1. La experiencia de la temporalidad

En el apartado *La percepción de la temporalidad* de la presente Tesis se explicaron los cambios en la concepción de la temporalidad en el ámbito social, provocado principalmente por el desarrollo y expansión de la tecnología, los medios de comunicación de masas, el ciberespacio y la globalización. Para ello se tomó como referencia la tesis de Andreas Huyssen, según la cual establece como una de las causas de la actual preocupación por la memoria una crisis en la creencia de una estructura racional de la temporalidad, es decir, una ruptura de aquello que separa el pasado y el presente. Como él mismo comenta, “tanto la memoria personal como social están hoy afectadas por una nueva y emergente estructura de temporalidad generada por el ritmo acelerado de la vida material, por un lado, y por la aceleración de imágenes e información mediáticas por el otro. La velocidad destruye el espacio y borra la distancia temporal. En ambos casos, el mecanismo de percepción fisiológica se altera”³¹².

Esta crisis en la forma en la que percibimos y experimentamos el tiempo es razonable si tenemos en cuenta la compresión espacio-temporal que ha supuesto el advenimiento de las tecnologías digitales y la revolución de la información³¹³, por las que se han colapsado tanto el tiempo como la historia, alterando la forma en la que tradicionalmente hemos concebido el pasado, el futuro, la experiencia, la expectación o la memoria³¹⁴. Frente a la desestabilización que producen estos procesos, en las últimas décadas se ha recurrido a la memoria como un soporte al que aferrarnos en esta época supeditada por la incertidumbre. “El boom de la memoria es un signo potencialmente sano de contestación: una contestación del hiperespacio de la información, y una expresión de la necesidad básica humana de vivir en las extendidas estructuras de la temporalidad, que sin embargo deben ser organizadas”³¹⁵.

312 HUYSEN, Andreas, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, op. cit., p. 253. (Traducción propia de la cita).

313 David Harvey, dedica la tercera parte de su libro *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires, Amorrortu, 1998 [1989]) a “La experiencia del espacio y del tiempo”, una experiencia que ha sufrido grandes transformaciones principalmente a partir de la década de los setenta y debido al impacto de las telecomunicaciones, el desarrollo y aparición de nuevos medios de transporte, el avance de las tecnologías digitales, etcétera, que han producido la sensación de compresión del espacio y del tiempo. Para dicho análisis, se centra en la forma en la que el individuo experimenta el tiempo y el espacio dentro del entorno de la vida social, en el espacio y el tiempo como una herramienta de poder social, en su configuración dentro el proyecto de la Ilustración y en la transformación de la influencia y repercusión cultural que ha supuesto tanto en el auge del modernismo como durante el posmodernismo.

314 Ver a este respecto la publicación: FUKUYAMA, Francis, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992 [1989]. En ella advierte de una nueva concepción de la historia que ya no se caracteriza por representar una sucesión de acontecimientos, como algo coherente y evolutivo donde las utopías ya no tendrían cabida. De este modo, en la nueva historia, la política y la economía neoliberal determinarían la actividad del hombre y su relación con el mundo.

315 HUYSEN, Andreas, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, op. cit., p. 8. (Traducción propia de la cita).

En los Estudios de la Cultura de la Memoria, el tratamiento de la temporalidad difiere de las formas que ha tomado en la historia, la sociología y la cultura en sí mismas. La memoria se puede entender como una dimensión temporal que contiene significado comunicativo y, por lo tanto, consiste en una transmisión de experiencias, datos y conocimiento que puede cuestionar ciertas versiones del pasado desde las circunstancias del presente. La experiencia y la concepción de la temporalidad, en lo que se conoce como la Cultura de la Memoria, permiten que en ella se puedan abordar y relacionar diferentes disciplinas, eliminando los límites que hasta el momento habían separado la cultura, la historia y la sociología. Para Elżbieta Halas³¹⁶, “el concepto de cultura de la memoria es más amplio en términos de temporalidad que el concepto de historia, que sólo se refiere al pasado de culturas y sociedades. De esta manera, la temporalidad crea una plataforma diferente para la oposición de memoria e historia que la más frecuente distinción entre historia en el sentido de conocimiento racional y memoria como conocimiento sobre el pasado”³¹⁷.

El presente, entendido como realidad, requiere una temporalidad, es decir, una percepción y experiencia del paso del tiempo que permita diferenciar entre el futuro y el pasado. Por lo tanto, la temporalidad es una variante del tiempo en la que tienen lugar momentos de concienciación sobre las diferencias de lo que ya ha ocurrido y el período venidero. De este modo, se podría entender el tiempo como una noción básica, mientras que el significado que éste nos aporta y que representa configuraría lo que concebimos como temporalidad e historia. Así lo defiende Elżbieta Halas cuando afirma que “el tiempo se da básicamente en cambios, el cual puede ser reversible o irreversible. El significado para la perspectiva cultural es precisamente la tesis de que el tiempo –cualquiera que pueda ser– no necesariamente requiere irreversibilidad, lo que nos permite distinguir entre el tiempo y la temporalidad. La temporalidad se refiere a experimentar y representar el tiempo con metáforas que enfatizan su irreversibilidad”³¹⁸. De esta forma, la temporalidad dentro de la cultura sería una toma de conciencia del transcurrir del tiempo que se materializa en sus representaciones y en la experiencias que devienen de ellas.

Elżbieta Halas señala, además, la distinción entre el tiempo reversible y el irreversible, donde el primero está caracterizado por una linealidad cronológica, por una rutina que se repite día tras día y que sirve como guía para su tratamiento en las instituciones y en la elaboración

316 Elżbieta Halas (Polonia, 1954) es socióloga y profesora en la Universidad de Warvosia. Especializada en sociología de la cultura, sus principales preocupaciones han girado en torno a la memoria cultural en la era global, señalando un nuevo fenómeno que estaría marcado por las políticas globales de la memoria y el tratamiento de conflictos sobre la memoria como símbolos o tropos que repercuten a escala global.

317 HALAS, Elżbieta, «Time and Memory: a cultural perspective», *Trames*, 2010, 14 (64/59), 4, University of Warsaw, p. 314. (Traducción propia de la cita).

318 LUHMANN, Niklas, *Social Systems*. John Bednarz, Jr. Transl. Standford, Cal.: Standford University Press, 1995, p. 42, citado en: *Ibidem*, p. 310. (Traducción propia de la cita).

de una historia en su sentido tradicional, “uno de los sentidos de ‘hacer historia’”³¹⁹. Sin embargo, los eventos que corresponden a un tiempo irreversible reciben una influencia directa de la memoria, de ahí que no podamos definirla simplemente como “un registro de las huellas de las experiencias pasadas, porque la memoria no sólo consiste en recordar el pasado. Es algo más, porque está unida con la anticipación del futuro en el presente”³²⁰.

Los significados del tiempo en la historia y en la memoria social y cultural no son idénticos. Como ya hemos comentado anteriormente, la vida social concibe el tiempo como medida, es decir, como una sucesión lineal de acontecimientos, y es consciente de la autonomía del tiempo y la temporalidad dentro de la cultura, que se configuran dentro de los límites sociales de grupos distintos. Sin embargo, los historiadores conciben el tiempo como una medida lineal sobre la que se sostiene la enumeración cronológica de acontecimientos y hechos del pasado. Así pues, si el cometido de la historia es elaborar un relato lineal donde el tiempo depende directamente de dicho relato, ahora el tiempo pasa a ser la medida ligada a dicho relato y le otorga significado. En otras palabras, el tiempo requiere ser experimentado por los individuos, quienes adquieren una concepción más amplia del mismo en la que tienen cabida valores, emociones, afectos y la memoria, en una relación directa con el presente. Así lo ha defendido Manuel Cruz, señalando que la historia es una toma de consciencia del tiempo a través de la memoria. Como él mismo escribe, “la memoria es solidaria del tiempo, pero no de una concepción lineal de él. Tiempo no equivale a calendario, como identidad no equivale a currículum. El tiempo, de acuerdo con la máxima de Platón, es ‘la eternidad en movimiento’. La edad no es el tiempo, sino una manera de intentar apresararlo con el cuerpo (cuando no con la cifra). La historia, por su parte, es un tiempo con memoria, un tiempo sabiéndose a sí mismo, un tiempo con consciencia”³²¹.

La concepción de la temporalidad como experimentación y representación del tiempo a través de metáforas que define Halas se pone de manifiesto en el ámbito del arte contemporáneo, concretamente en aquellas obras que tratan sobre la memoria. Éstas incorporan cualidades que estimulan la percepción del espacio y del tiempo, al igual que la función de la memoria en la reconfiguración del pasado y el presente. Los artistas son conscientes de que el pasado se inscribe en los objetos con los que construyen sus obras, así como su relación con el tiempo

319 HALAS, Elzbieta, «Time and Memory: a cultural perspective», *op. cit.*, p. 312. (Traducción propia de la cita).

320 *Ibidem*, p. 312. Con esta cita, Halas alude a las reflexiones que escribe Anthony Giddens en: GIDDENS, Anthony, *The constitution of society: outline of the theory of structuration*, Berkeley, University of California Press, 1986 [1984], p. 46. (Traducción propia de la cita).

321 CRUZ, Manuel, *Cómo hacer cosas con los recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*, *op. cit.*, p. 24.

y el espacio. Peter Schwenger mantiene que los objetos, “acumulando asociaciones y experiencias según van pasando por varias manos, se convierten en conservadores de narrativas a las que corresponden, las cuales emanan de ellos como un aura”³²².

Esto supone que la temporalidad se convierta en una herramienta o estrategia para trabajar y construir la obra, de tal forma que exprese la memoria como un desplazamiento del pasado hacia el presente. De algún modo, el espectador tomará consciencia y experimentará un tiempo pasado que se materializa en las huellas de los elementos utilizados por los artistas, una experiencia del tiempo pasado en el propio transcurrir del tiempo presente que le posibilitará descubrir esa dimensión de la memoria y de la historia inmanente en la obra. Corroboran la idea de Benjamin según la cual “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, ‘tiempo - ahora’”³²³. En este sentido, los proyectos sobre la memoria, realizados en el contexto y según las configuraciones del arte contemporáneo, muestran un compromiso directo con la historia y con la lectura e interpretación que realizamos del pasado, alejándose así de esa confianza en el futuro que se percibía en los movimientos de vanguardias de las primeras décadas del siglo XX.

322 SCHWENGER, Peter, *op. cit.*, p. 109. (Traducción propia de la cita).

323 BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, *op. cit.*, p. 188.

2.4.2. El proceso de recordar y la imaginación

Para explicar la temporalidad dentro de la obra de arte de la memoria hemos de señalar algunas cuestiones que hacen posible recuperar el pasado desde el presente, como son el proceso de recordar y el ejercicio de imaginación que realiza el espectador. En primer lugar, hacemos referencia a los razonamientos de Jeffrey K. Olick en el libro sobre los *Estudios de la Cultura de la Memoria*³²⁴, donde diferencia tres principios para el análisis de la memoria colectiva. El primero tiene que ver con el recuerdo colectivo, un proceso complejo que involucra a la gente, las prácticas, los materiales y los diferentes temas. En segundo lugar, sitúa la memoria colectiva, donde la memoria es un auténtico residuo del pasado o una reconstrucción maleable en el presente. Pero estos factores no tendrían sentido sin el tercer principio, que define la memoria como un proceso; no como una cosa, ni una facultad, ni un lugar, ni algo que poseemos, sino más bien como aquello que creamos o construimos. En sus propias palabras, “la memoria colectiva es algo –o más bien muchas cosas- que *hacemos*, no algo –o muchas cosas- que *tenemos*. Por lo tanto, necesitamos herramientas analíticas sensibles a sus variedades, contradicciones y dinamismo”³²⁵.

En la misma línea, Frederick Bartlett también define el acto de recordar como un esfuerzo que se realiza después del significado. Según argumenta, el recuerdo es “una reconstrucción imaginativa, o construcción, crear de la relación de nuestra actitud hacia una completa masa activa de reacciones o experiencias pasadas organizadas, y hacia un pequeño detalle destacado”³²⁶.

Por otro lado, este proceso propio de la memoria es el que Jan Assmann define dentro de la teoría de transmisión cultural como *mnemohistoria*³²⁷,

324 Ver OLICK, Jeffrey K., *From Collective Memory to the Sociology of Mnemonic Practices and Products*, en: ERLI, Astrid, NÜNNING, Ansgar (eds.) en colaboración con Sara B. Young, *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2008, pp. 158 - 159.

325 *Ibidem*, p. 159. (Traducción propia de la cita).

326 BARLETT, Frederick C., *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge: Cambridge UP, 1932, p. 213, citado en: ERLI, Astrid, NÜNNING, Ansgar (eds.) en colaboración con Sara B. Young, *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, *op. cit.*, p. 242. (Traducción propia de la cita).

327 Assmann propone el término “mnemohistoria” como un método diferente al de la historiografía convencional para dar cuenta de lo que realmente aconteció en el pasado, prestando atención también a lo reprimido y a la forma en que vuelve y se recupera a lo largo del tiempo. El autor introduce el término en su libro *Moisés el egipcio*, donde toma la figura de Moisés para analizar su relevancia en la memoria cultural en occidente, contraponiéndola a la de Akhenatón, la cual concibe como una figura de la historia, y no de la memoria, como sería la de Moisés. La intención de Assmann es mostrar cómo se han transmitido los recuerdos sobre Moisés en los pueblos de Egipto e Israel, dos pueblos que han estado enfrentados, y recuperar así los matices y las historias reprimidas del trauma que se esconden bajo su figura. La importancia de la noción de mnemohistoria, de esa forma de hacer historia teniendo en cuenta su interconexión con la memoria, es su relevancia y aplicación en los numerosos debates sobre la memoria de los que

que pretende recuperar el pasado no como supuestamente ha sucedido, sino más bien por la forma en la que se ha transmitido a través de la memoria y se recuerda en el momento presente. Según esta noción de la *mnemohistoria*, la historia adquiere connotaciones diferentes a su modo de construcción tradicional, pues se reconfigura en un proceso activo que continúa modificándose con el paso del tiempo y posee como soporte a la memoria. Se trata de una historia que se crea mediante “un trabajo continuo de imaginación reconstructiva”³²⁸. En tal enfoque, la historia no se concibe como algo estanco en el pasado, sino como un proceso reflexivo que tiene su repercusión en tiempos venideros y que adquiere connotaciones propias de la memoria, como es su carácter mutable y su dependencia de los recuerdos.

Para el proceso *mnemohistórico*, la imaginación es indispensable, en tanto en cuanto se realiza un trabajo de memoria en el que factores externos estimulan el acto recordar, y es nuestra percepción de ellos lo que produce la creación de imágenes y sensaciones nuevas en nuestra mente. Del mismo modo, las imágenes del pasado que guardamos en nuestra memoria estarán siempre expuestas a una transformación y reconfiguración. De esta manera lo entendía Bergson, cuando comentaba que “en primer lugar decimos que si se toma la memoria, es decir, una supervivencia de las imágenes pasadas, esas imágenes se mezclarán constantemente con nuestra percepción del presente y podrán incluso sustituirla. Pues ellas no se conservan más que para volverse útiles: en todo instante completan la experiencia presente enriqueciéndola con la experiencia adquirida, y como esta va aumentando sin cesar, acabará por cubrir y sumergir a la otra. Es indiscutible que el fondo de intuición real, por así decir instantáneo, sobre el cual se abre nuestra percepción del mundo exterior es poca cosa en comparación con todo lo que nuestra memoria le añade”³²⁹.

estamos siendo testigos en nuestros días. Andreas Huyssen afirmaba en una entrevista que Jan Assmann, con el término *mnemohistoria*, “decía que las culturas no sólo tienen historiografía, sino también memorias comunicativas y culturales que se articulan de forma distinta. [...] Desde esa perspectiva no tiene sentido la oposición radical de historia *versus* memoria. Siempre mantendrán una dependencia recíproca”. Andreas Huyssen en: DORIA, Sergi, «Entrevista con Andreas Huyssen», *Barcelona Metròpolis*, Revista de información y pensamiento urbano, Invierno (enero - marzo 2010), Disponible en: <http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page235e.html?id=22&ui=315>. Última consulta 22 julio de 2013.

Ver el capítulo: ASSMANN, Jan, «*Mnemohistory and the Construction of Egypt*» en: *Moses the Egyptian: the memory of Egypt in Western Monotheism*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1997. La traducción al español de este texto se publica como: ASSMANN, Jan, *Moisés el egipcio*, Madrid, Oberon, 2004 [1997].

328 ASSMANN, Jan, *Moses the Egyptian: the memory of Egypt in Western Monotheism*, *op. cit.*, 1997, p. 14. Citado en: OLICK, Jeffrey K., *From Collective Memory to the Sociology of Mnemonic Practices and Products*, en: ERLI, Astrid, NÜNNING, Ansgar (eds.) en colaboración con Sara B. Young, *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*, *op. cit.*, p. 151. (Traducción propia de la cita).

329 BERGSON, Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006 [1896], p. 83.

Como hemos visto, el estudio filosófico de Bergson sobre la experiencia del tiempo toma como eje principal la memoria, entendiéndola como dinámica y dependiente de factores internos y externos del individuo. El autor apuesta por una memoria que se configura como un proceso activo y no como un simple almacenamiento estanco de información, es decir, algo mutable y efímero que rechaza su concepción como relato objetivo del pasado. Para él, los recuerdos no se almacenan en el cerebro a modo de archivo, sino que existen en imágenes en sí mismas y, de esta forma, están siempre disponibles y se pueden recuperar en el proceso de recordar. Algo que se confirma con la cita de Bernard Stiegler, en la que afirma que “no hay ni imagen ni imaginación sin la memoria”³³⁰.

Aristóteles defendía igualmente esta relación recíproca entre la memoria, las imágenes y la experiencia del tiempo. Él mismo escribía: “hemos explicado qué es la memoria o el recordar: hemos dicho que es un estado producido por una imagen mental, referida, como una semejanza, a aquello de que es una imagen; y hemos explicado también a qué parte de nosotros pertenece: a saber, que pertenece a la facultad sensitiva primaria, es decir, a aquella con que percibimos el tiempo”³³¹. Se deduce así que la existencia de los recuerdos en las imágenes está implícito en el proceso mental de producción y recepción tanto de la memoria como de la imagen en sí misma, considerándose un proceso subjetivo, pues se produce en el individuo, en el sujeto, y depende de la percepción del transcurso del tiempo.

La idea de la percepción del tiempo nos lleva a las reflexiones de Bergson sobre la duración, el núcleo de sus escritos filosóficos, sobre la que propone dos enfoques diferentes: por un lado, entiende que el individuo se puede percibir a sí mismo como duración y que, por lo tanto, ésta constituye el ser de la conciencia (una idea que trata en obras como *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*³³² o *Materia y memoria*³³³); pero en textos posteriores da un paso más concibiendo también como duración la propia realidad exterior (analizada principalmente en *La evolución creadora*³³⁴). Bergson entiende que la duración es la esencia y la evolución de la vida, una toma de conciencia de los cambios continuos de la materia que pueden producirse tanto de forma ilusoria como a través de un esfuerzo de atención. Según escribe,

330 DERRIDA, Jacques and STIEGLER, Bernard, *Echographies of television: filmed interviews*; traducido por Jennifer Bajorek. Malden MA, Polity Press, 2001 [1996], p. 148 citado en: MILES, Malcolm and AZATYAN, Vardan (ed.), *Cultural memory: reformations of the past in the present, and the present in the past*, Plymouth, University of Plymouth Press, 2010, p. 139. (Traducción propia de la cita).

331 ARISTÓTELES, «Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo», *op. cit.*, p. 46.

332 BERGSON, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca, Sígueme, 1999 [1889].

333 BERGSON, Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, *op. cit.*.

334 BERGSON, Henri, *La evolución Creadora*, Buenos Aires, Cactus, 2007 [1907].

la duración es “la forma que toma la sucesión de nuestros estados de consciencia cuando nuestro yo se abandona al vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores. No hay necesidad para esto de absorberse enteramente en la sensación o en la idea presente, porque entonces, por el contrario, cesaría de durar”³³⁵.

La percepción y toma de consciencia del cambio se produce en el cuerpo del individuo y a través de la memoria, entendida como el pasado transportado al presente, un ejercicio que va del recuerdo a la percepción. La percepción de la duración a través de los cambios nos permite concebir el pasado en el presente, y para ello hacemos uso de la memoria y de los recuerdos, que determinan nuestras acciones y nuestra identidad. Así lo entiende Bergson cuando escribe: “¿qué es nuestro carácter sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros disposiciones prenatales? Sin duda no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado todo entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos...”³³⁶

Al igual que Bergson, Maurice Halbwachs también contemplaba la noción de la duración como una sucesión de estados diferentes, un transcurso los envuelve y los aglutina, y cuya experiencia sólo sería posible por una toma de consciencia. Él mismo escribía que “todo ser dotado de consciencia tendría un sentimiento de duración, porque en él se suceden distintos estados. La duración no sería más que la sucesión de esos estados, la corriente que parece pasar a través de ellos, por debajo de ellos, levantándolos unos tras otro”³³⁷.

Podríamos deducir entonces que la duración psicológica del acto de recordar es, en su ser, variable. Mientras que las nuevas herramientas de grabación mantienen el tiempo medido y las historias registradas en formas cada vez más uniformes y estandarizadas, la memoria individual es principalmente variable, debido a que la variación de la intensidad de los recuerdos y la precisión de los mismos conlleva la percepción de cortos o largos periodos de tiempo. Estos periodos donde experimentamos el tiempo están determinados por lo que Bergson denomina “zonas de indeterminación”³³⁸, esos momentos puntuales en los

335 BERGSON, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*, op. cit., p. 76.

336 BERGSON, Henri, *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza, 1977, p. 48.

337 HALBWACHS, Maurice, op. cit., p. 91.

338 Bergson entiende que el espíritu y la memoria se definen por el pasado, mientras que el cuerpo se caracteriza por ser el presente y el lugar actual desde el que se ejecuta el recuerdo. Así, si el pasado se extiende hacia el presente como una necesidad vital, la memoria conforma una zona de indeterminación sobre la que actúa el cuerpo para tomar consciencia de ella y percibir la duración. Esta zona de indeterminación se constituye por todas esas imágenes vivas que nos rodean y que nos impiden predecir las acciones que

que nos encontramos con lo indeterminado y nos obligan a detenernos, esperar y prestar atención. Según sus reflexiones, el encuentro con lo indeterminado provoca en nosotros una experiencia más pura del tiempo, es decir, es un instante en el que tenemos conciencia de la extensión de las duraciones que constituyen el transcurso de nuestra vida en relación a todo lo que nos rodea. De esta forma, “el ritmo de nuestra experiencia consciente particular es interdependiente con y construida en la duración de los otros”³³⁹.

La experiencia de la duración en las zonas de indeterminación se produce gracias a la influencia de la memoria, pues es en el momento en que nuestro cuerpo actúa sobre ella cuando se percibe el propio transcurrir del tiempo y se diferencian los estados presentes y los anteriores. Así pues, la memoria nos permite percibir el tiempo y las duraciones, una idea que defiende Halbwachs cuando comenta: “¿cómo podríamos, sin la memoria, y fuera de los momentos en que recordamos, tener conciencia de estar en el tiempo y transportarlo a través de su duración? [...] Podemos estar en el tiempo, en el presente, que es una parte del tiempo, y sin embargo, no ser capaces de pensar en el tiempo, transportarnos con el pensamiento al pasado cercano o lejano”³⁴⁰.

En consecuencia, se podría afirmar que nuestra duración es interdependiente de la de los otros y de las imágenes del exterior, y así nuestra propia duración particular no es realmente singular, sino que está siempre unida con la de los otros, especialmente cuando se producen esas zonas de indeterminación. Este proceso tiene lugar al enfrentarnos a los contramonumentos; debido a que son memoriales no figurativos, se desvanecen o se construyen en base a “lo vacío”, tienen la capacidad de crear tales zonas de indeterminación. Sin embargo, “las duraciones de vivir que se hacen disponibles en la indecisión no son puramente experiencias subjetivas. La cuestión es que se cruzan con la duración de los otros y es en esa intersección en la que es posible una posterior elaboración de la imaginación”³⁴¹.

La conciencia del tiempo posibilita, según Bergson, retener nuestros recuerdos de acontecimientos pasados para darle sentido en el presente. Según comenta en su libro *Materia y memoria*, “lo que no se ve es la creciente y concomitante tensión de la conciencia en el tiempo.

provocarán las excitaciones percibidas. Es un intervalo entre acción y reacción donde el cuerpo actúa a través de la memoria como una zona de libertad. Entendiendo que el mundo y el cuerpo se perciben mediante imágenes, él mismo afirma que “es el cerebro el que forma parte del mundo material, y no el mundo material el que forma parte del cerebro”. BERGSON, Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, op. cit., p. 35.

339 Middleton, D. y Brown, S.D., «Experience and memory: Imaginary futures in the past», en: ERLI, Astrid, NÜNNING, Ansgar, op. cit., p. 242. (Traducción propia de la cita).

340 HALBWACHS, Maurice, op. cit., p. 128.

341 MIDDLETON, D. y BROWN, S.D., «Experience and memory: Imaginary futures in the past», en: ERLI, Astrid, NÜNNING, Ansgar, op. cit., p. 246. (Traducción propia de la cita).

No solamente a través de su memoria de las experiencias ya pasadas esta conciencia retiene cada vez mejor el pasado para componerlo con el presente en una decisión más rica y más nueva, más viva de una vida más intensa, construyendo a través de su memoria de la experiencia inmediata un número creciente de momentos exteriores en su duración presente”³⁴².

La experiencia de esta duración, su interconexión con la duración de factores exteriores en esta zona de indeterminación, es lo que produce una activación de nuestra memoria y nuestra imaginación, un ejercicio fundamental tanto para los contramonumentos como para las obras de arte sobre la memoria, pues “toda percepción ocupa un cierto espesor de duración, prolonga el pasado en el presente y participa por eso de la memoria”³⁴³.

342 BERGSON, Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, *op. cit.*, p. 270.

343 *Ibidem*, p. 265.

2.4.3. La experiencia temporal con las imágenes

Existe igualmente una relación temporal entre la memoria y la fotografía, donde las imágenes actúan como recordatorios, mensajes, variaciones evidentes y material discursivo, y la memoria como el proceso de lectura, percepción y recuerdo. Esta relación parte de las bases teóricas de los escritos de Barthes sobre la fotografía, los trabajos de memoria de Bergson y el estudio cercano a la sociología que aporta Susan Sontag en relación en la forma en que se perciben y producen las imágenes. Unas bases teóricas que toma Piotr A. Cieplak³⁴⁴ para analizar el límite temporal desenfocado y la intersección de los procesos materiales y mentales en la práctica fotográfica, asociaciones que le sirven al autor para centrarse y estudiar la dimensión temporal de la intersección entre la memoria y la fotografía.

A continuación, abundaremos en dos temporalidades destacables en la práctica de la fotografía, como son la que conlleva la toma de las imágenes y la que tendría lugar al hacer una lectura o mirar esa instantánea, aunque también podrían señalarse otras como las que tienen que ver con la forma de concebirlas, preverlas o buscarlas, e incluso las que conllevan sus combinaciones o elaboraciones a posteriori. Para Barthes, la fotografía en sí no puede ser un recuerdo, porque su tiempo es “aoristo”³⁴⁵, indefinido. La memoria, por lo tanto, estaría en un punto intermedio, un punto vacío entre el evento y su representación. Sería lo que Bergson explica en *Materia y Memoria* cuando dice que una imagen es “una cierta existencia que es más de lo que el idealista llama una representación, pero menos de lo que el realista llama una cosa -una existencia localizada a medio camino entre la cosa y la representación”³⁴⁶.

Aunque para Bergson este estar “entre el referente y el recipiente” hace referencia a lo espacial, Piotr A. Cieplak sugiere que es algo temporal:

344 Ver al respecto el capítulo: CIEPLAK, Piotr A., *Images of Suffering and Collective Stipulation: the temporal betweenness of memory*, en: MILES, Malcolm and AZATYAN, Vardan (ed.), *op. cit.*

Piotr A. Cieplak es profesor de la Universidad de Cambridge en los campos de estudio sobre Comunicación, Televisión y Cine, y ha investigado sobre la representación del genocidio de Ruanda y sus consecuencias en la fotografía y el cine documental. Su interés y sus escritos se centran principalmente en la Cultura de la Memoria, las prácticas conmemorativas, el cine documental, la fotografía o las representaciones de los conflictos africanos y sus consecuencias, sobre todo fuera de dicho continente.

345 El término filológico “aoristo” (del griego antiguo *aóristos*, “indeterminado”) hace referencia a formas verbales que aluden al pasado y expresan aspectos perfectivos (acción acabada), y determina un momento con un inicio y un final como algo que realmente ha sucedido pero que no se puede ubicar con exactitud en el tiempo, es decir, algo momentáneo que no tiene relación a un tiempo concreto. Barthes escribía: “no tan sólo la Foto no es jamás, en esencia, un recuerdo (cuya expresión gramatical sería el perfecto, mientras que el tiempo de la Foto es más bien el aoristo), sino que además lo bloquea, se convierte muy pronto en un contrarrecuerdo”. BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 104.

346 BERGSON, Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, *op. cit.*, p. 28.

“las consideraciones temporales de la fotografía y la memoria oscilan por lo tanto sobre la imposibilidad de definir el momento presente sin la ayuda de los conceptos de pasado y futuro”³⁴⁷. En el acto de visualizar una fotografía ocurre una intersección temporal, que involucra a la memoria y la percepción, y utiliza la imagen fotográfica (y sus referentes mediados) como una plataforma en la que el tiempo puede ser interrumpido, pues la fotografía representa que algo ha estado ahí antes de que fuera tomada, pero que ya no está³⁴⁸. Por lo tanto, la práctica fotográfica hace posible la existencia de varias duraciones, pero sobre todo, lo que sugiere es que el tiempo y la experiencia del mismo, la duración, pueden darse en el mismo momento. Una idea que se entiende si aludimos a las reflexiones de Pierre Bourdieu cuando señala que la fotografía “es la cristalización atemporal de un acontecimiento. La temporalidad fijada ya no es más un devenir, sino una discontinuidad sin sucesión fuera de la actividad que le impone los puntos de referencia de una memoria. Literalmente, la fotografía organiza una temporalidad-destemporalizada que sólo conserva del devenir las huellas materiales congeladas”³⁴⁹.

Aunque la fotografía en sí misma no es memoria, su relación con el tiempo consiste en que es capaz de capturar pequeños fragmentos, alejándose de la continuidad cronológica y desafiando al historicismo, pues incluye varias duraciones simultáneas en una única imagen. “La imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos- que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente”³⁵⁰.

Igualmente, Kracauer mantiene que “el tiempo no es parte de la foto en sí misma, [...] la fotografía es una representación del tiempo”³⁵¹. Sugiere, además, que el tiempo existe en los objetos como tales, se incrusta en ellos, de tal forma que se puede apreciar una intersección temporal en la que la memoria y la percepción toman parte, y donde la fotografía se convierte en el soporte para ese tiempo mutante, alterado y desfigurado.

347 CIEPLAK, Piotr A. en: MILES, Malcolm and AZATYAN, Vardan (ed.), *op. cit.*, p. 141. (Traducción propia de la cita).

348 Esta idea se corrobora con la cita en la que Barthes mantiene que “atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente”, en: BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 92.

349 BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, *op. cit.*, p. 347.

350 DIDI-HUBERMAN, George, *Cuando las imágenes tocan lo real*. Disponible en: http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Última consulta 22 julio de 2013.

351 KRACAUER, Siegfried, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, trans. Levin, T.Y., Cambridge (MA), Harvard, 1995 [1927], p. 49.

En la percepción de la fotografía destaca el *punctum* que definía Barthes, “es ese azar que en ella me despunta”³⁵², pues supone un pinzamiento marcado por una intensidad, y por lo tanto, por el tiempo. Barthes diferencia entre un *punctum* relacionado con el detalle, la composición o el contenido y otro influenciado por el tiempo, al cual nos hemos referido. Para Piotr A. Cieplak, el *punctum* temporal “ocurre enteramente en la memoria y es por lo tanto liberado de la existencia física de una imagen, y puede entonces permanecer en una imagen posterior que, a veces, depende de la duración del recuerdo”³⁵³.

Aunque, en algunos aspectos, las imágenes fotográficas podrían entenderse como aquello que ha permanecido del pasado, como los restos testimoniales de aquellas experiencias, muchas veces también se concibe en el sentido opuesto, sugiriendo que lo representado es pasado, que lo que una vez fue real ya no existe y que ha muerto. De esta forma, la naturaleza de la fotografía aboga por una representación de lo que ha existido, pero, como afirma Barthes, “deportando ese real hacia el pasado (‘esto ha sido’), la foto sugiere que éste está ya muerto”³⁵⁴. Una persona cuando mira una fotografía toma consciencia de la ausencia de la figura representada, de un vacío, tanto físico como temporal, que no es otra cosa que una realidad destituida.

Para Didi-Huberman, “es justamente porque las imágenes no están ‘en presente’ por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la *memoria en la historia*”³⁵⁵. Él mismo cita a Deleuze para referirse a este respecto, el cual escribe: “Me parece evidente que la imagen no está en presente [...] La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, ya sea como un común múltiple, o como el divisor más pequeño”³⁵⁶.

Las imágenes fotográficas, en su capacidad para transportar la existencia de diferentes tiempos y duraciones, ejecuta la memoria del espectador, que se sitúa en el límite entre el pasado y el futuro. En este sentido, la fotografía, al igual que los objetos, se consideran portadores del tiempo, una cualidad esencial a la hora de ser utilizadas por los artistas (al igual que por antropólogos, sociólogos, etc.) para propiciar debates, proyectos y discusiones sobre la memoria, sus usos y sus potencialidades.

352 BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 46.

353 CIEPLAK, Piotr A., *Images of Suffering and Collective Stipulation: the temporal betweenness of memory*, en: MILES, Malcolm and AZATYAN, Vardan (ed.), *op. cit.*, p. 145. (Traducción propia de la cita).

354 BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 93.

355 DIDI-HUBERMAN, George, *Cuando las imágenes tocan lo real*, *op. cit.*

356 DELEUZE, Gilles, *Le cerveau, c'est l'écran, 1986, Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, ed. D. Lapoujade, París, Minuit, 2003, p. 270, citado en: *Ibidem*.

2.4.4. La recolección y el montaje de imágenes como método de reconfiguración del pasado

La inclusión de diferentes temporalidades en la obra de arte, que hace coincidir el pasado y el presente, produce en el espectador un ejercicio de memoria y de imaginación. Mediante este ejercicio, que conlleva una percepción y duración determinada, el espectador toma conciencia de su estar en el presente, donde sus recuerdos son esenciales para entender estas propuestas artísticas. En las obras de arte sobre la memoria, las temporalidades se ejecutan o materializan a través de diferentes medios, como son la fotografía, los objetos encontrados, la pintura o el texto, pero sobre todo cuando se yuxtaponen o ensamblan para configurar una misma obra. Esta metodología de trabajo ha tenido un uso más generalizado desde los inicios del siglo XX en las vanguardias artísticas, en prácticas como el *collage*, el *pastiche*, el fotomontaje, el montaje de imágenes, las instalaciones fotográficas o las prácticas del archivo, con la inclusión no sólo de imágenes en la obra sino también de objetos y documentos de todo tipo. Aunque los artistas han recurrido a estas formas de trabajo durante todo el último siglo, no ha sido hasta finales de éste cuando estas metodologías han tenido una implicación más directa con la historia y la memoria, situándose así dentro de los marcos de la Cultura de la Memoria³⁵⁷.

La temporalidad en las obras de arte de la memoria que responden a estas formas de trabajo se convierte en una herramienta esencial para la activación de la memoria del espectador, al igual que ocurre en los contramonumentos. Es necesario efectuar un análisis de estas prácticas en relación a la memoria y la forma en la que incorporan y transmiten diferentes temporalidades, lo cual da pie a que puedan ser entendidas como una posible variante de contramonumentos en el museo o la sala de arte.

La práctica de la incorporación de elementos procedentes de diferentes medios para construir una misma obra ha tenido repercusión especialmente desde principios del siglo XX en lo que comúnmente se ha conocido como *collage*. El término, que proviene del francés *coller* y significa pegar, se aplica principalmente a la pintura (cuyos pioneros fueron Braque y Picasso), pero su uso también se extiende a otros ámbitos artísticos como la música, el cine, la literatura o el videoclip.

357 Miguel Ángel Hernández-Navarro se ha referido a este auge del tratamiento de la historia y la memoria en el arte contemporáneo a finales de siglo argumentando lo siguiente: “teniendo como punto de partida el amplio campo de reflexión de la memoria –una de las cuestiones centrales del arte de los noventa y principios de nuevo siglo–, muchos artistas han empezado a interesarse por los procesos de construcción de la historia como disciplina y a realizar con su obra un serie de preguntas antes reservadas a los profesionales de la academia: cómo se escribe la historia, quién la escribe, de qué modo, con qué fines, de quién es, a quién pertenece o beneficia, a quién olvida...”. En: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 9.

El fenómeno del *collage* está íntimamente ligado al proyecto de las vanguardias de principios de siglo, de hecho, llegó a participar activamente en su origen y conformación. Surgía como una respuesta reaccionaria al nuevo estatus de la realidad que se había impuesto como consecuencia del desarrollo del mercado después de la Revolución Industrial. Helio Piñón comentaba que “la vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad”³⁵⁸. De esta forma, la vanguardia se constituía como una forma de acercamiento del sujeto a la realidad industrial de la que estaba siendo testigo. En el terreno del arte, la vanguardia pretendía elaborar un arte absoluto que abordara la realidad exterior para tratarla, entenderla y, sobre todo, unir las partes que el mercado había separado. Es decir, se constituía como una forma de diálogo en el que las partes se ensamblaban para formar un todo. En consecuencia, se comienza a percibir la introducción de materiales procedentes de la vida cotidiana en las obras de arte, materiales o elementos que en primera instancia no eran entendidos como artísticos pero que servían para formar con ellos nuevas composiciones o construcciones abiertas a múltiples interpretaciones y lecturas.

Es en este contexto donde surge la práctica y definición del *collage*, que se configura como la unión de fragmentos preexistentes y de diferente naturaleza, y que se lleva a cabo por un ejercicio donde primero se realiza una elección de los fragmentos tomados y posteriormente se elabora un nuevo conjunto a partir de ellos, con el que se originan nuevos discursos. En otras palabras, sería el “acoplamiento de dos realidades en apariencia inacoplables en un plano que en apariencia no les conviene”³⁵⁹. La noción de *collage* va más allá de su referencia a algo estrictamente formal, pues también alude a un gesto que se materializa y que sintetiza tanto la elección de fragmentos de la realidad (que podría relacionarse con la práctica del *ready-made*) como la construcción de una nueva composición a partir de ellos (mediante un proceso de ensamblaje y de montaje). Así pues, los materiales encontrados hacen alusión a una vivencia o experiencia que permanece intrínseca a ellos y al ensamblarse en un todo incorporan sus cualidades temporales y espaciales.

Louis Aragon realiza el primer estudio exhaustivo del “*collage*” con motivo de la exposición *Le peinture au défi* (celebrada en 1930 en la Galería Goemans de París y dedicada exclusivamente al *collage*), y perfila una definición del mismo incluyendo sus variantes e incluso contradicciones³⁶⁰. Para ello toma la figura de Max Ernst como máximo exponente en la elaboración del *collage*, principalmente por la importancia

358 PIÑÓN, Helio, «Prólogo», en: BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997, p. 9.

359 ERNST, Max, *Escrituras*, Polígrafa, Barcelona, 1982, p. 199.

360 Según escribe Louis Aragon, el *collage* “pone en cuestión la personalidad, el talento, la propiedad artística, y muchas otras ideas que calentaban sin desconfianza sus pies tranquilos en cerebros cretinizados”. En: ARAGON, Louis, *Los colages*, Síntesis, Madrid, 2001 [1965], p. 39.

que el artista alemán otorga a la imagen. Max Ernst entendía que el *collage* no se corresponde con una técnica o resultado plástico concreto, sino que surge a partir de una observación, cuestionamiento e investigación de la realidad mediante las imágenes visuales. “Se expresa así una rebelión contra las relaciones, las funciones y la escala jerárquica entre los objetos. Invertiendo el orden que había establecido entre sus productos, se fustiga al mundo: no se trata, pues de suprimir el mundo, ni siquiera de llegar a lo maravilloso. En el dominio de la pintura, las preocupaciones de tal carácter inducen a Max Ernst no sólo a sembrar la confusión en el fenómeno representado, sino sobre todo a demostrar que la pintura no es únicamente pintura, y que existen otros elementos componentes además de la tela y el color”³⁶¹. Así pues, el *collage* se constituía como una práctica en la que las imágenes representaban el acto subjetivo de los artistas, una expresión de sus emociones y pensamientos con respecto a la realidad, que igualmente dinamitaba interpretaciones individuales al ser observados³⁶².



52. Max Ernst, *Tres novelas en imágenes*, “Una semana de bondad o los siete pecados capitales” (1934). (La risa del gallo).

Como hemos visto, el *collage* adquiriría tal relevancia en el tratamiento

361 BOSQUET, Alain, «¿Qué es el collage?», en: ERNST, Max, *op. cit.*, p. 198.

362 Merece la pena hacer alusión a la publicación de Max Ernst *Tres novelas en imágenes* (Atalanta, Girona, 2008), donde se recopilan tres novelas que realizó el artista alemán a base de *collages* surrealistas conformados a partir de grabados de madera de mediados del siglo XIX (*La Mujer 100 cabezas*, de 1929; *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo*, de 1930; y *Una semana de bondad o los Siete Elementos capitales*, de 1934). El autor entendía la práctica del *collage* como un ejercicio fruto del azar y de pulsiones internas, donde se produce el encuentro de realidades de diferente naturaleza para crear a partir de ellas nuevas historias.

de las imágenes que llegaba incluso a desafiar a la pintura, que tan instaurada se mantenía en el contexto artístico de la época. Al respecto, Louis Aragón añade el siguiente comentario: “Y si pintar en este momento ya no es lo que se ha llamado así, es necesario que todos los pintores tomen conciencia de ello. Los que no lo logren, que no se asombren porque se les considere como artesanos que fabrican a precios elevados un producto hecho inútil por una simple reflexión de algunos contemporáneos”³⁶³.

La consecuencia de la práctica del *collage* en la producción artística posterior radica en la concepción de la obra de arte como algo abierto donde cabe incorporar elementos no artísticos (como objetos de la vida cotidiana o encontrados, imágenes aparentemente banales, etc.) y que además considera cualidades como lo efímero, el azar, la simultaneidad de varias imágenes o lo accidental en la construcción de la obra. De este modo, sobrepasa los límites que mantenían cerradas las disciplinas tradicionales para poder abordar con mayor rigor cuestiones, problemáticas o experiencias de la vida cotidiana, incluso desde el punto de vista subjetivo del artista. Unas cuestiones que ya se iniciaban en la práctica propuesta por Ernst: “la exposición de los colages de Max Ernst en París en 1920 es quizá la primera manifestación que permitió percibir los recursos y los mil medios de un arte enteramente nuevo. [...] Ernst empleaba: el elemento fotográfico; la imagen recortada e incorporada a un cuadro o a otra imagen: la fotografía pura y simple de una disposición de objetos que se ha vuelto incomprensible para la fotografía. Esto no basta para caracterizar los colages: también hay que tener en cuenta el hecho de que los elementos adoptados servían de diversos modos, según se tomaran para representar lo que ya ellos habían representado, o bien para, por una especie de metáfora completamente nueva, representar algo completamente diferente”³⁶⁴.

Si el *collage* en sus inicios respondía a planteamientos estéticos principalmente en la pintura, más tarde la práctica deviene, como ya señalábamos, en otras iniciativas como el fotomontaje o el *pastiche*, a las que también se recurre como un medio mediante el cual poder establecer un diálogo de índole más simbólico o iconográfico, que surge de la unión de los diferentes elementos utilizados en su construcción. Estas modalidades del fotomontaje (analógico y digital) o el *pastiche* de elementos y estilos no sólo se dan en las artes plásticas, sino que también tienen su reflejo y se llevan a cabo, a su manera, en la literatura, la arquitectura, el cine o la música.

Sin embargo, a diferencia del *collage*, la técnica del *pastiche* se entiende como una “imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma

363 ARAGON, Louis, *op. cit.*, p. 59.

364 *Ibidem*, pp. 51 - 52.

que den la impresión de ser una creación independiente”³⁶⁵. Fredric Jameson, en su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*³⁶⁶, lo compara con la parodia para definirlo como una imitación ecuaníme de su referente. En sus propias palabras, “el pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún a una saludable normalidad lingüística”³⁶⁷.

En la práctica del *collage* y del *pastiche*, la apropiación y utilización de los diferentes elementos responde a una intencionalidad conceptual a partir del significado de dichos objetos, es decir, como meros símbolos portadores de temporalidades y significados específicos que se transforman al entrar en contacto con otros diferentes. Aun así, el *collage* y el *pastiche* en el modernismo se diferencia de su práctica en las últimas décadas del siglo XX, no tanto en su *modus operandi*, sino más bien en su conceptualización y revisión del pasado. Ingeborg Hoesterey establece la práctica del *pastiche* como un elemento clave dentro del discurso posmoderno y de la memoria cultural, pues recupera, inspecciona y reinterpreta la historia de lo visual (principalmente en las artes plásticas y el cine) y de la escritura (centrado en la literatura). Como él mismo afirma, “el pastiche posmoderno trata sobre la cultura de la memoria y la fusión de los horizontes entre el pasado y el presente. Uno de los marcadores que diferencia la estética posmoderna del modernismo es que sus prácticas artísticas toman prestadas ostentosamente desde el archivo de la cultura occidental lo que el modernismo, en su búsqueda de lo no realizado, descartó”³⁶⁸.

En su texto *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film and Literature*³⁶⁹ (“Pastiche: la cultura de la memoria en el arte, el cine y la literatura”), Hoesterey escribe que la concepción actual del *pastiche* posmoderno se reconfigura a principios de siglo gracias a las nuevas formulaciones que estaban apareciendo en la literatura francesa, en las que la autoconsciencia se establecía como un factor esencial. El autor cita a Marcel Proust y su texto *Pastiches et mélanges*³⁷⁰ como una obra en la que se proporciona una nueva definición del *pastiche*, entendiéndolo como un ejercicio que

365 Definición proporcionada por la Real Academia de la Lengua Española.

366 JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1991.

367 *Ibidem*, p. 43 - 44.

368 HOESTEREY, Ingeborg, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 11. (Traducción propia de la cita).

369 HOESTEREY, Ingeborg, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

370 PROUST, Marcel (1919), *Pastiches et mélanges*, París, Gallimard, 1970 [1919].

consiste “no tanto en escribir, sino en leer”³⁷¹, es decir, “el pastiche como forma ideal de la actividad crítica creativa”³⁷².

Esta noción y práctica del *pastiche* que proponía Proust no sólo ha tenido repercusión en la literatura de nuestros días, sino que también se extendió a otros ámbitos artísticos como el cine, la música o, de forma significativa, las artes plásticas. Su gran desarrollo se produce en el periodo de la posmodernidad, donde la práctica artística se caracteriza por recurrir a la cita y la apropiación. En el contexto de las artes plásticas, el *pastiche* posmoderno, según Ingeborg Hoesterey, “reescribe la dicotomía del original versus la copia que Duchamp problematiza antes y que los artistas *pop* como Rauschenger perfeccionaron en las obras con medios mezclados en los sesenta, haciendo un pastiche de las obras magistrales de la pintura con la era industrial como telón de fondo”³⁷³.



53. Robert Rauschenger, *Talisman*, 1958.

Con el surgimiento del arte de apropiación a principio de los años 80, que abogaba por un estilo de citación en la pintura y otros medios, el *pastiche* adquiere ciertas connotaciones negativas, puesto que el arte de apropiación centra su objetivo en la intencionalidad del acto de tomar prestado y la conciencia con respecto a la historia del sujeto que realiza esa acción. Esto tiene que ver con las reflexiones de Arthur Danto sobre “el fin del arte”, donde sostiene que el arte deja de preocuparse por cuestiones de la estética para construirse principalmente en base a respuestas intelectuales y filosóficas. Como él mismo escribe, “lo visual

371 HOLLIER, Denis (D. H.), «Pastiche», en: *La grande Encyclopédie*, París, Librairie Larousse, 1975, pp. 9167 – 69. Citado en: HOESTEREY, Ingeborg, *op. cit.*, p. 19. (Traducción propia de la cita).

372 HOESTEREY, Ingeborg, *op. cit.*, p. 19. (Traducción propia de la cita).

373 *Ibidem*, p. 24. (Traducción propia de la cita).

desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesario la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa”³⁷⁴.

Tal y como explica Danto, el arte contemporáneo está no sólo comprometido con su propia historia, la del arte, sino además con las convenciones sociales y de la propia historia, donde el *collage* (con su juego intrínseco de temporalidades) juega un papel esencial. En sus propias palabras, “lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el *collage* es ‘el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas’. La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distintas entre sí”³⁷⁵.

Un claro ejemplo de la utilización del *collage* y el *pastiche* en el arte contemporáneo para tratar cuestiones de la memoria es la producción del artista americano Ken Aptekar. Las interconexiones de la memoria, el tiempo y la percepción se materializan en sus obras, y se convierten en una herramienta para evocar el pasado y hacer un trabajo de memoria. Aptekar establece vínculos entre las diferentes temporalidades y hace que en sus propuestas la duración en relación a la memoria sea un elemento principal. Las treinta obras que formaron la exposición *Talking to pictures*³⁷⁶ (“Hablando a los cuadros”) consisten en una serie de pinturas que copiaban grandes obras de la historia del arte, muchas de las cuales se encontraban en el almacén del mismo museo. A estas copias de obras de arte, o de fragmentos de ellas, el artista superpone un texto que puede recordar a la gráfica publicitaria, con las que relata memorias autobiográficas, muchas veces haciendo alusión a las obras que representan las imágenes. Aunque a primera vista las pinturas parecen simples copias, en el fondo se trata de marcar el momento presente dentro de la linealidad histórica, señalando el aquí y ahora del acto de mirar al arte y activar la memoria, como una manifestación más de la Cultura de la Memoria.

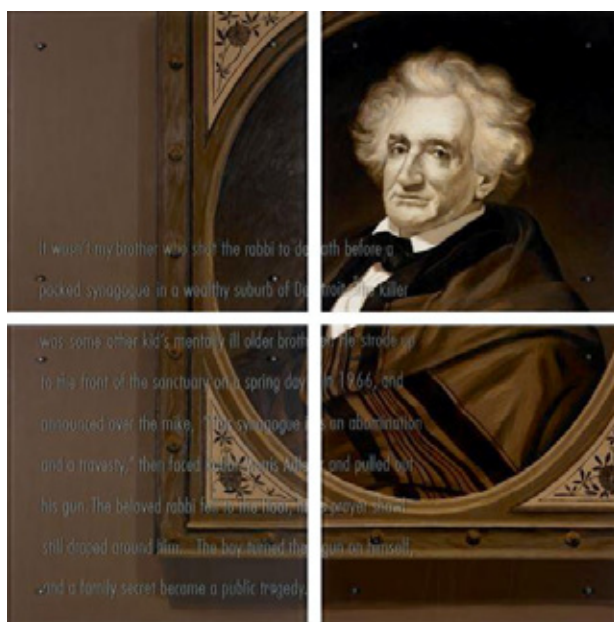
Las diferentes temporalidades que se encuentran en estas obras *collage* consisten, por un lado, en el tiempo histórico al que pertenecen las imágenes que son copiadas en el cuadro, que nos sitúan uno o dos

374 DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999 [1997], p. 44.

375 *Ibidem*, p. 30, citando a Max Ernst en: William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1968, p. 68.

376 La exposición *Talking to Pictures* se celebró en la Galería de Arte Corcoran en Washington D.C., en otoño de 1977. Con motivo de ésta se publica el catálogo *Ken Aptekar: Talking to Pictures*, Corcoran Gallery of Art, Washington DC, 1997, en el que se incluyen ensayos de Terrie Sultan, Mieke Bal, Albert Boime, Robert Siegel y Glenn Dixon.

siglos atrás, pero también a nuestra infancia, pues ellas forman parte del imaginario cultural e histórico de toda una sociedad. Por otro lado, aparecen los textos que el artista a superpuesto a las pinturas, pequeñas narraciones que hacen referencia tanto al pasado biográfico (sus propias memorias, que de alguna forma podrían recordar a los relatos de memoria autobiográfica de Proust en *En busca del pasado perdido*) como al pasado histórico y cultural (las grandes obras de la Historia del Arte). Además de estas dos temporalidades, se desencadena también el proceso temporal de leer el texto a la vez que estamos mirando el cuadro, lo cual más que un tiempo concreto sería una duración, un transcurso temporal y efímero. Mieke Bal realiza un análisis de la obra del artista y comenta al respecto: “este trabajo de texto-e-imagen constituye una intervención en una cultura en la que se mezclan concienzudamente sus medios pero que limita sus institucionalizadas auto-reflexiones (léase, las humanidades) para separar disciplinas. Veo estas obras como una reflexión que rechaza tal separación. Auto-conscientemente interviene en la corriente de los mezclados artefactos de los media que nos rodean”³⁷⁷.



54. Ken Aptekar, *It wasn't my brother who shot the rabbi* (de la serie *Talking to Pictures*), 1997.

Las obras de Ken Aptekar reúnen varias características propias del discurso posmoderno y de la Cultura de la Memoria, sobre todo recurriendo a la experiencia de la temporalidad como herramienta con la que poder recuperar el pasado sin dejar de ser conscientes de nuestro estar en el presente. El artista se apropia de obras maestras de la historia, pero realiza pequeños cambios al copiarlas, como pueden ser la fragmentación, ampliación o cambio de tonalidad respecto al original, lo cual florece a

377 BAL, Mieke, Jonathan Crewe, y Leo Spitzer (ed.), *op. cit.*, p. 175. (Traducción propia de la cita).

una interpretación subjetiva de esa historia cultural. El discurso que tradicionalmente se ha proporcionado de estas imágenes se cuestiona en el momento en que se incrustan sobre ellas, a modo de *collage*, un texto que modifica la imagen y demanda una dedicación temporal por parte del espectador para leerlo. En este proceso, el público toma conciencia tanto del pasado y del relato histórico como del transcurso del tiempo en el presente, un pasado que nos vemos obligados a revisar cuando leemos las historias autobiográficas que el artista escribe en la superficie y que nos llevan de lo privado del relato personal a lo público del discurso histórico.

La temporalidad es una herramienta indispensable en la producción de Aptekar, de su compromiso con el pasado y la intervención que lleva a cabo en el museo. En este juego de interconexiones de temporalidades, la memoria subjetiva expresada en el texto, así como la memoria colectiva o pública en las imágenes de las pinturas y su disposición en el museo, evidencian la importancia de su relación para la construcción de la Cultura de la Memoria. Al igual que sucede en otras obras de arte sobre la memoria, el temporalidad permite tomar conciencia del tiempo presente, de lo actual, de lo contemporáneo, alejándose de aquello que se concibe como histórico en el sentido tradicional. Las huellas, restos y memorias transportan el pasado hacia el presente y, al instalarse dentro del museo de arte, eliminan los límites que separan lo privado y lo público, lo subjetivo y lo objetivo.

2.4.5. Aby Warburg y su legado

La preocupación por la historia, la memoria y la temporalidad se puede ya percibir en algunos trabajos y pensadores de principios del siglo XX. Los cambios sociales y el proceso de industrialización durante la modernidad habían provocado transformaciones en la forma en que el tiempo y el espacio eran representados y experimentados, y en este contexto, los trabajos de Walter Benjamin y de Aby Warburg suponen un análisis y respuesta tanto literaria y como visual a dichos cambios³⁷⁸, donde la fragmentación, su posterior montaje y su relación con la memoria sirven como instrumento para reconfigurar el pasado y la historia. Ambos reconocieron esta reorientación en la representación y experiencia del espacio y el tiempo, donde, según razonamientos de Matthew Rampley, “los cambios tanto conceptuales como materiales han ocasionado el colapso del espacio (y el tiempo) hacia una simultaneidad visual. Para Warburg, podría haber sido en la invención del avión o el teléfono, que amenazaron con colapsar el espacio reflexivo que consideró como el logro principal de la civilización. Sin embargo, para Benjamin la modernidad estaba marcada por el discurso del aura, como consecuencia del crecimiento de las tecnologías de reproducción como la fotografía, el cine o la grabación”³⁷⁹.

El trabajo de Warburg es relevante en tanto en cuanto supone un nuevo modo de trabajar por el entendimiento y configuración del pasado y de la historia, un *modus operandi* que ha afectado a la producción de multitud de artistas contemporáneos preocupados por cuestiones de la memoria. Warburg muestra su interés por la memoria histórica y por la historia como memoria en su *Atlas Mnemosyne*, en el que comenzó a trabajar en 1925, después de pasar cinco años ingresado en una clínica psiquiátrica, y que desarrolló entre 1928 y 1929, año en el que falleció, quedando el proyecto inacabado.

El *Atlas* es un trabajo de archivo visual y temático en el que

378 Así lo afirma Matthew Rampley cuando escribe: “tanto Warburg como Benjamin reconocen que la llegada de la modernidad implicaba una reorientación radical en la representación y experiencia del espacio y el tiempo”. RAMPLEY, Matthew, «Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas», en: COLES, Alex (ed.), *op. cit.*, p. 96. (Traducción propia de la cita).

Matthew Rampley es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Birmingham y sus investigaciones se enmarcan dentro del arte contemporáneo y la crítica y teoría del arte, aunque también ha dedicado algunas publicaciones al arte y la arquitectura posterior a los sesenta en centro Europa o a temas contemporáneos como el uso de sistemas de teoría en la historia del arte o cuestiones sobre el arte global. Igualmente ha escrito sobre la figura de Aby Warburg y Walter Benjamin, sobre las conexiones intelectuales entre ellos, el tratamiento de la memoria en sus producciones y su repercusión en la memoria cultural actual. Sobre este respecto cabe destacar el texto: RAMPLEY, Matthew, *The Remembrance of Things Past Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000.

379 RAMPLEY, Matthew, «Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas», en: COLES, Alex (ed.), *op. cit.*, p. 96. (Traducción propia de la cita).

monta imágenes y textos sobre paneles negros. Construye un montaje de imágenes organizados por motivos repetidos de temas, gestos y expresiones corporales en los que se encuentran “desde series de grabados y pinturas de los maestros antiguos hasta copias y adaptaciones de un artista a otro artista, desde sarcófagos clásicos hasta escenas mitológicas del siglo XVII, pero también imágenes de las culturas no-occidentales, imágenes de arte, artes decorativas, ciencia, tecnología, periódicos diarios, o cualquier ‘imagen encontrada’ (grabados, estampas, postales, etc.) organizadas en grupos, siempre según principalmente relaciones visuales”³⁸⁰.



55. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, Panel 79, Archivo del Instituto Warburg, Londres.

En el *Atlas*, la imagen se concibe como reminiscencia y como supervivencia de la experiencia a través del tiempo. En su utilización y montaje de las imágenes rechaza una ordenación cronológica lineal, al igual que la noción logocéntrica que caracterizaba al historicismo del siglo XIX. Para Warburg, las imágenes son una rica fuente de información, pues en ellas se pueden encontrar expresiones, gestos y memorias (muchas veces imperceptibles a primera vista) que le permiten

380 GUASCH, Anna Maria, «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», *Materia*, nº 5, 2005, p. 163.

confeccionar nuevas estrategias y metodologías para abordar la historia del arte y cambiar los modelos que tradicionalmente se aplicaban a su disciplina. Los paneles elaborados por Warburg, que estaban previstos conformar una serie de entre 60 y 70, resumen en muchos sentidos todos los intereses de su autor y muestran un gran número de motivos clásicos, así como la forma en la que éstos reaparecen y evolucionan durante el Renacimiento e incluso durante la propia vida del autor.

Para Matthew Rampley, la motivación de Warburg por realizar el montaje fotográfico radica en que le ofrece al autor la posibilidad de realizar “una representación gráfica de su proyecto de una ‘iconografía del intervalo’, en la que la iconografía era menos un proceso de identificar textos visuales que planear sus transformaciones y sublimación – desde los símbolos míticos primitivos a las alegorías abstractas”³⁸¹. De esta forma, continúa Rampley, “el *Atlas* funciona como un archivo visual de la historia cultural Europea”³⁸².

La simultaneidad visual que se produce al montar en un mismo panel imágenes y textos proporciona al autor la posibilidad de fundar un método o disciplina en el que no existe una narratividad lineal de la historia, sino que se produce en las interconexiones de dichas imágenes y textos. “En tanto ‘iconología de los intervalos’ misma, la disciplina inventada por Warburg se ofrecía como la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos donde, según él, podríamos acabar de ‘reconstruir el lazo de connaturalidad (o de coalescencia natural) entre palabra e imagen”³⁸³.

Warburg concibe la cultura como un espacio que se puede abordar a través de la memoria, de una memoria que reside en las imágenes y los símbolos, y en las relaciones entre ambos. La elección de un método de presentación basado en el montaje pictórico contribuye a dinamizar dichas relaciones, donde la linealidad cronológica se rompe y las memorias se mezclan. De ahí que cuando analiza el Renacimiento, a través del ámbito de la representación visual, se centre en gestos, actitudes o fenómenos que se repiten en la memoria colectiva durante el transcurso del tiempo, para estudiar la forma en la que el recuerdo histórico evoluciona y se transforma.

En su trabajo es evidente la influencia del pensamiento de Freud, especialmente de sus análisis sobre la repetición y la memoria. En su capítulo sobre la memoria y la repetición³⁸⁴, Freud establece una diferencia

381 RAMPLEY, Matthew, «Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas», en: COLES, Alex (ed.), *The optic of Walter Benjamin*, op. cit., p. 99. (Traducción propia de la cita).

382 *Ibidem*. (Traducción propia de la cita).

383 DIDI-HUBERMAN, George, «Cuando las imágenes tocan lo real», op. cit.

384 FREUD, Sigmund, «Recuerdo, repetición y elaboración», en: *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, pp. 437 - 441.

entre el acto de recordar y la repetición obsesiva. Como él mismo comenta, “el analizado no recuerda nada de lo olvidado o reprimido, sino que lo vive de nuevo. No lo reproduce como recuerdo, sino como un acto; lo repite sin saber naturalmente que lo repite”³⁸⁵. De esta forma, mientras que entiende el recuerdo como una vuelta consciente al pasado, la repetición vendría a ser una acción compulsiva que tiene lugar por la represión y la transferencia originada durante la cura, interpretando esta repetición como la memoria correcta o verdadera, como la “manera especial de recordar”. En sus propias palabras, “mientras el sujeto permanece sometido al tratamiento, no se libera de esta obsesión de repetir, y acabamos por comprender que este fenómeno constituye su manera especial de recordar”³⁸⁶.

La repetición obsesiva es una forma de replicar y reiterar el pasado o las experiencias vividas, alargando la temporalidad del propio presente en el que se despliegan. La retrasmisión continua del pasado deroga las bases lineales del tiempo para crear una memoria viva, mutante y receptora de múltiples temporalidades. Estas cuestiones sobre la repetición y la memoria son las que le sirven a Warburg como mediador para tratar la memoria colectiva y dar pie a sus “dinamogramas”³⁸⁷, que son elementos claves a través de los cuales puede analizar la transmisión de la cultura a lo largo del tiempo y crear un método de análisis con base en su noción de historia.

Pero igualmente destacable en su acercamiento a la historia, a la cultura y a la memoria mediante las imágenes es la noción de *pathosformel*³⁸⁸, que consistía en la identificación de rasgos formales en las imágenes que estaban adheridos a un tiempo y un lugar concreto, pero que surgían de igual modo en épocas y zonas diferentes. El hallazgo

385 *Ibidem*, p. 438.

386 *Ibidem*, p. 439.

387 Para Warburg, los “dinamogramas” son formas del tiempo que perduran, experiencias traumáticas en los engramas de la memoria que continúan reproduciéndose y revitalizándose a través de los sentidos y manteniendo la distancia necesaria a la que obliga la razón. En su análisis del pensamiento de Warburg y la forma en la que éste utiliza las imágenes, Giorgio Agamben comenta: “El atlas es una suerte de estación de despolarización y repolarización (Warburg habla de ‘dinamogramas inconexos’), *abgeschrürte Dynamogramme*), en que las imágenes del pasado, que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en su suspenso en la penumbra en el sujeto histórico, entre el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volverles a dar vida; pero también para, en su caso, despertar de ellas”. En: AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 37.

388 El término *Pathosformel* significa “formula emotiva” y está formada por la unión de dos términos: *pathos*, que se entiende como la creación originaria de algo; y *formel*, que es la repetición y alusión involuntaria a un canon concreto. Los ejemplos de imágenes más significativos de la *pathosformel* para Warburg son Orfeo y sobre todo la Ninfa, que supuso una constante durante el arte florentino del Renacimiento pero que, sin embargo, tenía su origen en el periodo clásico. Según comenta Agamben, “la ninfa es un indiscernible de originalidad y repetición, de forma y materia. Pero un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo”. En: AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 19.

de estas imágenes arquetípicas que aparecen en contextos y momentos diferentes de la historia del arte supone también un entendimiento de los efectos que las imágenes y carga simbólica producen en los individuos, es decir, de los mensajes que llevan inmersos y las emociones que provocan. Como escribe Agamben, “las Pathosformeln están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica, ‘fantasmati’ en el sentido de Dominico de Piacenza, en torno a los que el tiempo escribe su coreografía”³⁸⁹.

La preocupación de Warburg, y también de Benjamin, residió en encontrar una nueva forma de representación cultural, como respuesta a la reorientación en la representación de la experiencia del espacio-tiempo que implicaba la modernidad. El planteamiento sobre la pérdida de la experiencia espacial que se aprecia en los dos autores resulta en la creación de metáforas espaciales con las que abordar su análisis histórico y cultural. De esta forma, el cambio que proponen para representar la cultura se explica por la toma de conciencia sobre las condiciones materiales que marcaban los nuevos tiempos.

Este cambio en la representación cultural es la base de su *Atlas Mnemosyne*, el cual, según Anna Maria Guasch, “no sólo tiene que ser visto como un proyecto para ‘coleccionar’ una memoria ‘social’ y ‘colectiva’ sino como uno de los primeros intentos de interpretar esta ‘memoria’ por medio de las reproducciones fotográficas”³⁹⁰.

Las imágenes que utiliza Warburg registran las huellas del pasado que dejan las experiencias del individuo, las huellas de una memoria tanto del ámbito personal como aquellas que se sitúan en el contexto social y cultural. Para ello, toma como referencia los estudios del biólogo evolutivo Richard Semon sobre la memoria, quien mantiene que “en cualquier organismo vivo todo estímulo o experiencia externa o interna deja una ‘huella mnémica’ (o engrama) en el material celular predispuesto a dicha inscripción, huella que puede ser recuperada, Warburg acuñó el concepto de “engrama cultural”, entendiendo los “engramas” como las huellas o símbolos, en este caso visuales, que quedan registrados o archivados en la memoria de cada cultura”³⁹¹.

De esta forma, la memoria cultural se construye a partir de los “engramas” de un tiempo pasado, desarrollado dentro de un proceso activo en el presente que yuxtapone y conecta diferentes temporalidades. La memoria cultural se entiende, por lo tanto, como un ámbito de conocimiento dinámico y mutante que se define gracias al poder alusivo de esos vestigios y “engramas”. El archivo visual que conforma el *Atlas Mnemosyne* va más allá de la interpretación lineal de la historia del arte y recurre a las imágenes para crear una dialéctica entre ellas, unas

389 AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas*, op. cit., p. 19.

390 GUASCH, Anna Maria, «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», op. cit., p. 164.

391 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010*, Madrid, Akal, 2011, p. 24.

imágenes que son el soporte de la memoria cultural y social, y en las que Warburg reconoce gestos, motivos y comportamientos para poder estudiar la realidad. “A través de estos agrupamientos [...] el concepto de archivo se entiende como un dispositivo de almacenamiento de una memoria socio-cultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes o *pathosformel*, en tanto que formas *-formulua-* portadoras de sentimientos *-pathos-*, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad”³⁹².

392 *Ibidem*, p. 25.

2.4.6. Walter Benjamin y su legado

El *Atlas* de Warburg comparte con el *Libro de los pasajes* de Benjamín el hecho de que ninguno de los dos proyectos fueron finalizados y se disponen como un montaje donde la no linealidad, lo fragmentario y el montaje sirven como herramientas para realizar una revisión de la historia, del pasado y de la realidad del presente.

Quizás la aportación de Benjamin del concepto de “imagen dialéctica”³⁹³, presente en toda su obra, sea la contribución más destacada a partir de la cual podemos realizar un análisis de la temporalidad, pues en ella se concibe el tiempo de forma diferente a como lo experimentamos de forma natural. Al respecto, Miguel Ángel Hernández-Navarro ha señalado que “frente al tiempo vacío y homogéneo del continuum de la historia lineal, Benjamin reclama un nuevo sentido del tiempo que haga saltar por los aires ese continuum. Este *Jetztzeit*, tiempo-ahora, o tiempo-ya, un tiempo que no es exactamente el presente, sino que es un tiempo explosivo, el tiempo de la interrupción del tiempo. El tiempo del fogonazo del conocimiento. Es el tiempo de la imagen que se aparece. [...] La imagen dialéctica es, por tanto, la imagen del conocimiento”³⁹⁴.

Pero Benjamin no sólo aplica la noción de imagen dialéctica a la fotografía (a la que únicamente dedica algunos artículos, no por ello poco influyentes) sino sobre todo a la construcción de sus escritos, donde la utiliza como un instrumento para realizar una lectura crítica de la historia. Y en esta lectura crítica, entiende que el acercamiento a la historia y al pasado debe rechazar cualquier cronología o continuidad en su relato, alejándose de una concepción de la historia como algo ideal, perfecto o completo. Para ello, el autor se sirve de todo tipo de huellas del pasado como la ruina, la cita, la fotografía o el recuerdo, en las que aparece un contraste dialéctico entre su significante y su significado, es decir, entre la intención original por la que fueron creadas y lo que de ellas nos ha entregado la historia, entre aquello que podría contener la verdad y la creación de un contenido objetivo. En esta hermenéutica sobre las huellas del pasado, para Benjamin las imágenes dialécticas “no son objeto, sino medio y matriz de su concepción teórica”³⁹⁵. Según José

393 La noción de imagen dialéctica que proponía Benjamin, la ambigüedad de su definición y las profundas reflexiones que suscita han hecho de ella un tema central en discursos y debates en las últimas décadas. Fruto de ello son las innumerables publicaciones que se han dedicado al estudio de dicha noción, entre las cuales cabría destacar: de LUELMO Jareño, José María, «La historia al Trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica», *Escritura e imagen*, Vol. 3, 2007, pp. 163 - 176; HAVERKAMP, Anselm, «Notes on the 'Dialectical Image (How Deconstructive Is It)», *Diacritics*, vol. 22, nº 3 - 4 *Commemorating Walter Benjamin*, 1992, pp. 69 - 90; FRIEDLANDER, Eli, «The Measure of the Contingent: Walter Benjamin's Dialectical Images», *Boundary 2*, vol. 35, nº 3, 2008, pp. 1 - 26; y JENNINGS, Michael W., *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literature Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

394 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 65.

395 WEIGEL, S., *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 14. Citado en: de LUELMO Jareño, José María, *op. cit.*, pp. 163 - 176.

María de Luelmo, las imágenes dialécticas de Benjamin “no son ni las imágenes materiales de partida ni las imágenes mentales que suscita su lectura, sino el solapamiento vibrante y revulsivo de ambas”³⁹⁶.



56. *Pasaje des Deux-soeurs* (París),
Ilustraciones del *Libro de los pasajes*
de Walter Benjamin.

Merece la pena señalar la distinción de tres niveles diferentes que Miguel Ángel Navarro-Hernández señala en la imagen dialéctica y que serían: la imagen-pensamiento, la imagen-materia y la imagen-escritura. La primera de ellas estaría relacionada con la creación de la imagen, con el pensamiento o con la formación de ésta mediante la memoria; la imagen-materia sería su configuración en la materia, en el objeto y sus cualidades simbólicas; y la tercera, como su nombre indica, constituiría la escritura o construcción de un relato de la historia que posteriormente sería transmitido³⁹⁷. Él mismo añade que “estos tres niveles de la imagen dialéctica (imagen mental, imagen material e imagen comunicativa) en el fondo funcionan como uno solo y no es posible separarlas totalmente. Sobre todo porque juntos proporcionan el sentido último de la imagen dialéctica: el despertar y la acción en el presente”³⁹⁸.

Este solapamiento de las imágenes materiales y mentales que se produce en la imagen dialéctica presupone, por lo tanto, la yuxtaposición de las diferentes temporalidades que representan cada una de ellas. Las imágenes materiales, con su origen en el pasado, y el tiempo presente en el que se producen las imágenes mentales se interrelacionan en un punto intermedio, el de la imagen dialéctica, posiblemente más próximo a la memoria. Y es en ese momento preciso en el que una imagen vuelve a

396 de LUELMO Jareño, José María, *op. cit.*, p. 175.

397 Ver: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 58.

398 *Ibidem*, p. 58.

la mente cuando es necesario retomarla para reconfigurar a partir de ella el pasado, un pequeño instante que, de no ser aprovechado, puede dejar a sus recuerdos en manos del olvido. Así lo entiende Benjamin cuando menciona que “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro”³⁹⁹.

La construcción histórica que lleva a cabo Benjamin no se plantea a partir de una sucesión cronológica y lineal de los acontecimientos, sino en la presentación de los mismos, de sus eventos, sus autores y sus imágenes. Para él, la historia se construye por los fragmentos y huellas del pasado en un tiempo presente y, por lo tanto, está en continua transformación. Esto supone además que dichos fragmentos y huellas pertenezcan no a la historia oficial, sino a lo marginado, lo anónimo, lo excluido e incluso lo insignificante. “Si el significado de la historia no reside en una gran estructura, si esa estructura es en efecto poco más que la ‘discontinuidad del tiempo histórico’, entonces el significado de la historia debe concentrarse en ciertos eventos individuales, aparentemente insignificantes y, de hecho, marginales”⁴⁰⁰.

Para Benjamin el *tiempo-ahora* es un momento clave donde el pasado y lo que ya ha sido se encuentra con el presente. En sus propias palabras, “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, ‘tiempo-ahora’”⁴⁰¹. En este enfoque, la imagen juega un papel esencial y se entiende como portadora de acontecimientos y de una huella de otro tiempo, cuyo significado no reside en sí misma como imagen, sino que se configura en el contexto y las circunstancias presentes. Se elimina la linealidad cronológica en el relato de la historia. Y muestra de ello es su idea de imagen dialéctica, un continuo ir y venir del pasado al presente, entre el instante en el que la imagen se originó y las circunstancias que la rodean en el presente, entre la imagen el pasado y la mirada que la examina en la actualidad. “El espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo”⁴⁰².

En esta concepción, la construcción del relato de la historia no tendría sentido sin la inclusión de los fragmentos que antes habían sido abandonados en el olvido, una construcción que se lleva a cabo en una continua revisión de sus imágenes desde el presente. “La imagen

399 BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 180.

400 JENNINGS, M. W., *op. cit.*, citado en: de LUELMO Jareño, José María, *op. cit.*, p. 168.

401 BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 188.

402 BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 67.

dialéctica es, por consiguiente, un agente dinamizador que se enfrenta a una convención estática de la historia, una apuesta por la infinita virtualidad significativa de la imagen, sin imposiciones ni cierres⁴⁰³.

Benjamin trabaja durante los trece años que van desde 1927 hasta 1940, año de su muerte, en su obra capital que iba a ser el libro sobre París, y que lleva por título *Libro de los pasajes*⁴⁰⁴. En su elaboración, paralela al *Atlas* pictórico de Warburg (desarrollado entre 1928 y 1929), el *Libro de los pasajes* pretende llevar a cabo una reconfiguración crítica de la historia. El proyecto está formado por una enorme recopilación de citas, textos y pasajes cuidadosamente archivados y documentados, que servían al autor para escribir una ambiciosa historia de la filosofía materialista durante el siglo XIX, una historia centrada en la ciudad de París.

Pero si hay algo que destaca en el tratamiento y disposición de los elementos dentro de esa heterogeneidad imperante en su proyecto es el método cardinal sobre el que basa su organización. Esto es, como afirma el propio Benjamin en relación a su trabajo: “método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos⁴⁰⁵”.

De esta forma, el *leitmotiv* del proyecto podría considerarse como la acumulación o el almacenamiento, donde la narración lineal se reemplaza por una multitud de citas y fragmentos pertenecientes tanto a fuentes ya publicadas como a originales autobiográficos que se sitúan a un mismo nivel, asociándose entre ellos. Se plantea así una revisión de la historia a partir de su reorganización y de la simultaneidad de las temporalidades del pasado y en el presente, resultando una nueva visión de la historia. Benjamin afirma en su tesis que “al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presente de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro⁴⁰⁶”.

Como se mencionaba anteriormente, el sistema de montaje que utiliza Benjamin, al igual que Warburg, sustituye la linealidad histórica y la representación cronológica del tiempo, para sustituirlo por una simultaneidad de textos, temporalidades e impresiones. Y en este

403 de LUELMO Jareño, José María, *op. cit.*, p. 173.

404 BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf, *Libro de los pasajes*, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2005 [1982].

El libro se publica por primera vez con el título *Das Passagen-Werk* en Francfort en 1983, más de cuatro décadas después de la muerte del autor. Una de las nociones básicas en la construcción del libro es la interrelación que establece para analizar y entender fenómenos sociales, históricos y culturales, conformándolo mediante manuscritos, citas y fragmentos de diferentes índoles.

405 BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf, *op. cit.*, p. 462.

406 BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 180.

proceso evidencia una importante variación en la interpretación espacial que utiliza para leer y mostrar la historia mediante el montaje. Lo que se establece con dicho montaje es que se elimina cualquier concepción cronológica o lineal para resaltar el hecho de configurar el pasado desde y a través del presente y, por lo tanto, tomando como punto de partida su idea de imagen dialéctica. Según Didi-Huberman, “Benjamin, a partir de su ‘imagen dialéctica’, ha liberado imaginativamente armónicos temporales, estructuras inconscientes, largas duraciones a partir del minúsculo fenómeno cultural que representaba la publicación de ese libro en 1930”⁴⁰⁷.

El sistema del montaje permite a Benjamin producir una temporalidad que se experimenta de forma subjetiva, y que se sitúa en un punto indefinido entre el pasado y el presente, la historia y la memoria. En palabras de Matthew Rampley, “en las raíces de la explicación de Benjamin de los pasajes está un mapeado espacial de la cultura del París del siglo XIX, el cual describe con metáforas predominantemente visuales o simplemente presentes como una imagen dialéctica. El método histórico consecuentemente aspira a reproducir la temporalidad de la experiencia subjetiva, en la que la memoria borra el vacío entre el pasado y el presente”⁴⁰⁸.

El empleo del montaje, la simultaneidad de temporalidades y lo fragmentario en el proyecto de los pasajes de Benjamin, al igual que en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, sirven para dinamizar la memoria y, a través de ésta, generar que el espectador experimente de forma subjetiva la temporalidad que produce la interconexión del pasado y el presente. Se entiende así que “en vez de recontar la sucesión de eventos, el cocimiento histórico para Benjamin lo comprime en una simultaneidad icónica semánticamente densa”⁴⁰⁹.

Esta forma de hacer historia y de revisar el pasado a través de lo fragmentario, de sus imágenes, de lo oprimido y de una experiencia de la temporalidad atravesada por la memoria es el legado que nos han dejado tanto Benjamin como Warburg. El análisis de sus metodologías y estrategias nos permiten un mejor entendimiento del actual tratamiento de la memoria en las obras del arte contemporáneo, así como la forma en que, a través del arte, se pueden recuperar las historias oprimidas, revisar el pasado y transmitir sentimientos, emociones y conocimientos a los espectadores. Las obras de arte de la memoria, al igual que la producción de Warburg y Benjamin, configuran la historia como un ejercicio activo en el que participa la memoria.

407 DIDI-HUBERMAN, George, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*, Madrid, A. Machado libros, 2008, p. 6.

408 RAMPLEY, Matthew, «Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas», en: COLES, Alex, *op. cit.*, p. 104. (Traducción propia de la cita).

409 *Ibidem*, p. 103. (Traducción propia de la cita).

2.4.7. La temporalidad en la práctica del archivo

Tanto Benjamin como Warburg basan su quehacer en la recopilación de todo tipo de documentos clasificados y ordenados por diferentes relaciones para construir un archivo. Pero para ambos el archivo no es un mero almacenamiento de datos, objetos o imágenes, sino que le otorgan un significado más profundo al destacar en ellos cualidades estéticas y antropológicas, haciendo frente así a las transformaciones espaciales, temporales y culturales que surgían en la transición hacia la sociedad moderna. Benjamin se preguntaba sobre el sentido del coleccionismo y su relación con la memoria y la recuperación de la historia, donde se percibe una obsesión por proporcionar una materialidad al legado del pasado y por convertirlo en un patrimonio valiosísimo de bienes⁴¹⁰. Teniendo en cuenta que el archivo es una recopilación de fragmentos contenedores en sí mismos de diferentes temporalidades, cabría estudiar la práctica del archivo en cuanto a su utilización tanto para preservar la memoria como por las relaciones temporales que se producen en él.

Al mismo tiempo que se iniciaba y extendía la práctica del fotomontaje y el *collage* a principio del siglo XX, la recolección de imágenes, textos y objetos para conformar archivos parece ser una respuesta acertada para salvar esos restos del pasado y del mismo presente, para después reconfigurar sus fragmentos, en la necesidad de representarlos, analizarlos y entenderlos. Una concepción del archivo que parece estar relacionada con la definición que aporta Aleida Assmann, según la cual “el archivo es la base de lo que se puede decir en el futuro sobre el presente cuando éste se haya convertido en pasado”⁴¹¹.

La idea y práctica del archivo se rige principalmente por la noción que Freud proporcionaba sobre él y sobre la memoria, entendiendo el archivo como la subsistencia o preservación de la memoria⁴¹². Pero igualmente se define por la noción que Derrida aportaba, como destrucción y muerte: “la pulsión de muerte no es un principio. Incluso amenaza toda principalidad,

410 Véase el texto *Historia y coleccionismo: Edlard Filchs*, en: BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, *op. cit.*

Benjamin se interesa por la naturaleza del coleccionismo a propósito de su encuentro con Eduard Fuchs, propietario de una de las mayores colecciones del mundo de caricaturas, arte erótico y cuadros de costumbres. En este ensayo, el autor plantea una doble problemática de los caracteres psicológicos del coleccionista y de la naturaleza del coleccionismo en tanto que traslación de la historia de la cultura a un patrimonio de bienes.

411 ASSMANN, Aleida, *Canon and archive*, en: ERLI, Astrid, NÜNNING, Ansgar (eds.), *op. cit.*, p. 102. (Traducción propia de la cita).

412 Anna Maria Guasch defiende estas dos nociones de Freud y Derrida cuando analiza la obra de Boltanski en su artículo *Los lugares de la memoria*, donde escribe que “Freud asocia la memoria con todo aquello que se puede olvidar y por tanto con el propio consciente”, de ahí que el archivo se pueda constituir como el dispositivo ideal en el que poder conservar la memoria y luchar así en contra de la fuerza del olvido. GUASCH, Anna Maria, «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», *op. cit.*, p. 176.

toda primacía arcóntica, todo deseo de archivo”⁴¹³.

En los inicios de la práctica del archivo dentro del arte se establecen nuevas relaciones de temporalidad entre el pasado, el presente y el futuro. Derrida afirma que “la cuestión del archivo no es una cuestión del pasado. No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana”⁴¹⁴. Esta dimensión temporal, que no responde a una linealidad cronológica desde el pasado hasta presente, destaca el hecho de que sea este último, el presente, el espacio dinámico donde se lleva a cabo la revisión y reconfiguración del pasado.

En este sentido, es oportuno destacar que en los años veinte se producen algunos cambios en la estética del fotomontaje que devienen en la práctica del archivo. Esto se debe, según Anna Maria Guasch, a que la epistemología del orden del archivo sustituye al fotomontaje y su “epistemología de ruptura, de discontinuidad y de shock perceptivo”⁴¹⁵. Aunque, como ella misma afirma, “según Spieker, quizás la mayor diferencia entre el fotomontaje y la nueva estética del archivo en los años veinte radica no tanto en la sustitución del fotomontaje por el archivo, sino por la manera en que ambos reaccionan ante el archivo de procedencia del siglo XIX y su énfasis en el orden topológico y en el registro de un tiempo contingente”⁴¹⁶.

Entre los orígenes del archivo pueden situarse varios proyectos que se realizaron a principio del siglo XX, como son el montaje literario que conforman *The Arcades Project* (“El proyecto de los pasajes”) de Walter Benjamin, el montaje visual *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, el archivo fotográfico de August Sander o los álbumes botánicos y vegetales de Karl Blossfeldt. Aunque algunos de ellos no fueron acabados, todos comparten el hecho de no configurarse en una forma fija y definitiva, al igual que un rechazo a las secuencias o a cualquier tipo de linealidad cronológica. La búsqueda de formas objetivas para la representación de la historia y del propio presente es también una preocupación común en

413 DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, op. cit., p. 20.

El término “arconte” proviene del griego *archai* y hace referencia a los orígenes, a comenzar cosas, a lo que está anteriormente en el tiempo, es decir, a la naturaleza o la historia de algo. Pero también alude al mandato, a lo hegemónico, es decir, a la autoridad ejercida por los hombres o los dioses, que establecen el orden social, la jerarquía e imponen las leyes. En griego, los *arcontes* eran los que mandaban, los que guardaban documentos oficiales en sus casas y los encargados de mantener y asegurar el estado físico de dicho depósito. Con dicho término, Derrida pretende explicar que esta pulsión o “mal de archivo” amenaza su estatus como lugar de autoridad y de principios.

414 *Ibidem*, p. 44.

415 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010*, op. cit., p. 35.

416 *Ibidem*. La autora hace referencia a las reflexiones que Sven Spieker realiza en *The Big Archive. Art from bureaucracy*, Cambridge, Mass.; Londres, The MIT Press, 2008, p. 131.

todos ellos, lo cual deviene en un giro substancial en la representación y la experiencia del espacio y del tiempo, que según Benjamin, era producido por la modernidad, y que resulta en la representación de fragmentos en la simultaneidad visual del montaje. Él mismo mantenía que “coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la interpretación de ‘lo que ha sido’ (entre las manifestaciones profanas de la ‘cercanía’), la más concluyente”⁴¹⁷.



57. August Sander. *Young Farmers*. 1914.



58. August Sander, *Vagrants*, 1929.

A partir de los años ochenta, y unido al auge de la Cultura de la Memoria, multitud de artistas contemporáneos preocupados por cuestiones de la memoria basan su producción en la idea de archivo. En su motivación por aportar nuevas visiones y reflexiones desde el contexto del arte conceptual y minimalista que les antecede y de los que son herederos directos, su intención es recuperar las huellas o restos del pasado, especialmente aquello que ha sido descartado, ocultado y que pervive en fragmentos, para conformar un archivo donde poder proporcionarles un espacio abierto a múltiples interpretaciones. Estaríamos hablando entonces de un archivo que generalmente tiene aspiraciones de verdad y legitimidad sobre el pasado, la cultura y la historia, suponiendo una legítima reivindicación contraria al olvido, aunque, sin embargo, algunos recurran a él como una forma de (re) presentar el mundo sin hacer juicios o proporcionar explicaciones críticas y sentencias cerradas. Entre estos artistas cabría destacar algunos como John Baldessari, Douglas Huebler, Hasn-Peter Feldmann, Christian Boltanski, Ilya Kabakov, Antoni Muntadas, Mark Dion, Zoe Leonard, Pedro

417 BENJAMIN, Walter y Rolf Tiedemann (ed.), *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 875.

G. Romero, Daniel García Andujar, Rosangela Rennó o Walid Raad (*The Atlas Group*).



59. Karl Blossfeldt, *Uniformen der Kunst* (placa 29), 1905-1925.

En estos nuevos proyectos del archivo se percibe una estrategia de trabajo particular a la hora de organizar el conocimiento, diferente al que se desarrolla en las vanguardias, haciendo uso de otras tipologías y terminologías, como, por ejemplo, un rechazo a estructuras lineales o cronológicas para apostar por formas de repetición, o también otorgando importancia a la utilización de objetos e imágenes como huellas del pasado. Así lo entiende Guasch cuando comenta que, “hablaríamos de una nueva metodología que supone arrinconar los conceptos de collage y el fotomontaje que habían presidido la mayoría de las prácticas artísticas de las vanguardias y de las neovanguardias en beneficio de nuevos conceptos como índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonía serial y un trabajo con temas y conceptos singulares libres de toda progresión lineal”⁴¹⁸.

El artista y crítico de arte francés Allan Sekula es uno de los primeros en escribir sobre el archivo y su relación con la práctica artística, lo cual supone una complementación a las reflexiones filosóficas que ya habían aportado autores como Foucault, Deleuze o Derrida sobre el archivo. Su propuesta en el artículo *The body and the archive*⁴¹⁹ (“El cuerpo y el archivo”) presenta un análisis de la utilización del archivo en los inicios de la fotografía, en primera instancia, abordando algunos casos más centrados en sus usos documentales y, posteriormente, en su utilización en fotógrafos y artistas como August Sanders o Walker Evans. Realiza así un estudio de los diferentes usos del archivo en la práctica fotográfica,

418 GUASCH, Anna Maria, «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», *op. cit.*, p. 165.

419 SEKULA, Allan, «The Body and the Archive», *October* 39, invierno 1986, pp. 3 - 64. Una versión española de este artículo se ha publicado en el libro: PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

que acaba demostrando la importancia de las imágenes como registros que se convierten en la fuente de una narrativa para la memoria, unos registros propicios para tratar temas de la cultura, el arte, la sociedad e incluso la ciencia.



60. Hans Peter Feldman, *Álbum*, Porfolio 4, Hilden Staeck, 1971-1972.



61. Hans-Peter Feldmann, *Die Toten*, 1967-1993.

Pero Benjamin Buchloh también se encuentra entre los primeros críticos e historiadores en identificar un nuevo enfoque en la práctica del archivo y el arte posterior a 1960, y que utilizaban sobre todo el medio fotográfico como soporte para sus trabajos. Él entendía el archivo como un proceso artístico fundamentado en una continuidad espontánea y una repetición constante de la reproducción, respetando una estructura formal y coherente⁴²⁰. Esta reflexión y análisis surge principalmente con motivo de la celebración de la exposición *Deep Storage. Collecting, Storing, and*

420 Ver al respecto: BUCHLOH, Benjamin, «Warburg's paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe», en: *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, (cat. exp), Nueva York, PS.1 Contemporary Art Center, y Seattle, Henri At Gallery. München; New York, Prestel, 1997, pp. 50 - 59.

*Archiving in Art*⁴²¹, en la que Buchloh identifica una utilización y cambio en la práctica del archivo en artistas como Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Marcel Boodthaers y Gerhard Richter, y que coinciden en la utilización del medio fotográfico. Una concepción de la relación entre fotografía y archivo que parte de la idea de Allan Sekula, para quien la fotografía es tan esencial en el procedimiento archivístico como el modelo del archivo en el discurso fotográfico⁴²².



62. Douglas Huebler, *Location Piece No. 6. National*, 1970.

En la exposición *Deep Storage* se explora el almacenaje como una imagen, un proceso y un asunto envolvente en el arte contemporáneo y la práctica del arte. Organizada en Munich por Haus der Kunst y Siemens Kulturprogramm, la muestra caracteriza los trabajos de más de cuarenta artistas alemanes y americanos comprometidos con la idea del archivo y el almacenaje como una cuestión importante en la cultura de finales del siglo XX, mostrando así la trascendental influencia de estos conceptos en los artistas contemporáneos⁴²³.

421 Para la exposición se realizó el catálogo: *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art* (cat. exp.), Ingrid Schaffner (Ed.), Matthias Winzen (Ed.), Nueva York, PS.1 Contemporary Art Center, y Seattle, Henry Art Gallery, 1998.

422 Además de la exposición *Deep Storage*, se puede citar la que lleva por título *Viola. Le mond dans la tête* (celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2000) como una de las muestras de gran calado sobre el archivo en la que se explora el tema de la memoria, el registro del tiempo y los recursos archivísticos. En ella se presentan obras de más de sesenta artistas internacionales, entre ellos Christian Boltanski, Chris Marker, Matthew Barney, Bernd & Hilla Becher, Hans-Peter Feldmann, On Kawara, Douglas Gordon, Zoe Leonard, Gerhard Richter, August Sander o Felix González-Torres. Mediante montajes fotográficos o instalaciones, se recopilaban huellas, muestras, listados de nombres y experiencias del pasado que daban cuenta de la importancia de la memoria para el ser humano, de su cualidad dinámica y su funcionamiento, así como de una historia común materializada y preservada en los objetos cotidianos.

423 Merece la pena traer a colación la exposición *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, celebrada en el MACBA de Barcelona en 2008, como un claro ejemplo de la repercusión de la fotografía desde sus inicios como registro documental, en sus muchas variedades. En ella se muestran casi 2000

Anna Maria Guasch, en su libro *Arte y Archivo*⁴²⁴, analiza la práctica del archivo en el arte durante el siglo XX y principios del XXI, tanto sus principios como los precursores, su desarrollo y artistas concretos, lo cual se constituiría en lo que ella denomina el *paradigma del archivo*⁴²⁵. Los artistas que presenta se basan en el concepto y la práctica del archivo para tratar cuestiones que tienen que ver con la memoria y con la historia, materializándolas mediante todo tipo de documentos que constituyen los pilares para su investigación y entendimiento crítico. El concepto de archivo que propone no se limita a un simple almacenamiento de datos, imágenes y otros documentos, sino que pretende abordar cuestiones más amplias, principalmente con base en una memoria colectiva. Los artistas que analiza conforman sus archivos registrando, seleccionando, almacenando y creando imágenes y otros elementos que, organizados siguiendo diversos criterios, construyen desde inventarios a tesauros, atlas o álbumes, y sobrepasan así las denominaciones conocidas como *collage*, fotomontaje, fotografía documental, etc. En el libro no sólo aborda la genealogía de la práctica del archivo, sino que elabora una tipología de sus enfoques y utilidades principales, entre los cuales cabría destacar aquellas que se relacionan más directamente con la memoria: el archivo y la arqueología, basados en los estudios de Michel Foucault; el archivo y lo real, considerando el recuerdo, la industria y el trauma; y el archivo y el atlas, principalmente en el trabajo de Gerhard Richter.

La preocupación de los artistas en estas décadas es, por lo tanto, reflexionar sobre las formas que toma el pasado en la cultura, donde se aprecia una necesidad de rescatar la memoria y revisar ciertos eventos históricos. Un ejemplo de este enfoque lo plasma el crítico e historiador del arte Mark Godfrey en su texto sobre artistas preocupados por la historia, donde argumenta que “desde los sesenta, ha habido intentos cruciales de artistas por repensar y revitalizar el legado de la historia de la pintura, donde destacan las series *Today* (1966-) de On Kawara o el *October 18, 1977* (1988) de Gerhard Richter; sin embargo, dichas series son mejor consideradas no tanto como eventos conmemorativos sino como indicadores de las dificultades de conmemoración en un mundo

documentos (principalmente fotografías, pero también álbumes del siglo XXI, revistas, películas, material de documentación, etc.) realizados entre 1851 y 2008 por unos 250 autores, entre los que se pueden destacar Eugène Atget, August Sander, Weegee, Dorothea Lange, Walker Evans, Allan Sekula, Henri Cartier-Bresson, Jean Laurent o Marcel Broothaers, entre otros muchos. Pero aunque la exposición presenta un recorrido por las múltiples etapas y variantes de la fotografía como documento, éste no se muestra mediante una ordenación cronológica, sino atendiendo a las diferentes y posibles genealogías de la fotografía, y que muchas veces dan lugar a problemáticas, a causa de las yuxtaposiciones y saltos de tiempo que se producen en sus relatos.

424 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010, op. cit.*

425 Según escribe la autora, “el paradigma del archivo se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo. Dicho en otras palabras, [...] manifiesta y forma parte e apariencia de un estado de conformismo burocrático”. *Ibidem*, pp. 9 - 10.

mediatizado por la fotografía de prensa⁴²⁶.

Por otro lado, para Benjamin Buchloh, las distintas prácticas del archivo constituyen el surgimiento de una “subjetividad post-burguesa” y el establecimiento de la simultaneidad de fragmentos diferentes para representar una concepción de la historia en la que no impere una narración continua o lineal. En sus propias palabras, “una nueva subjetividad post-burguesa se constituye y el contar la historia como una secuencia de eventos y como una cuenta de sus agentes individuales se desplaza por la focalización en la simultaneidad de los marcos sociales separados, pero contingente. El proceso de historia es ahora concebido como un sistema estructural de interacciones y permutaciones continuamente cambiantes⁴²⁷.”

De esta forma, a partir de las distintas prácticas del archivo se hace posible la reescritura de la historia partiendo de las interconexiones entre los diferentes marcos sociales, lo cual desencadena, como hemos visto, una reorientación en la forma en que se representa. Así pues, la experiencia del tiempo y el espacio son también reconfigurados y permite que, como señalábamos en la cita de Buchloh, en los marcos de la Cultura de la Memoria, la historia y su representación no sigan entendiéndose como una progresión lineal y finalista. El archivo está continuamente reconfigurándose y ampliando sus posibilidades de significado, una capacidad de cambio permite entenderlos como lugares de memoria. Esto se confirma por la definición que Pierre Nora hace del *Lieu de memoire*, el cual “sólo existe por su capacidad de metamorfosis, un reciclaje sin fin de su significado y una imprescindible proliferación de sus ramificaciones⁴²⁸.”

Al igual que en los *lieux de memoire*, en la práctica archivística de muchos artistas contemporáneos la memoria se establece como algo vivo que permite la recuperación del pasado y dar un giro en la conciencia historiográfica, en el modo de relatar, construir y pensar la historia. Coinciden en cierta manera con la noción sobre la memoria y la historia que defiende Nora; en sus propias palabras, “la memoria es vida encarnada en grupos, cambiante, pendular entre el recuerdo y la amnesia, desatenta o más bien inconsciente de las deformaciones y manipulaciones, siempre aprovechable, actualizable, particular, mágica por su efectividad, sagrada. La historia en cambio es representación, reconstrucción, desencantamiento laico de la memoria, destrucción del pasado tal cual es vivido y rememorado, traza consiente de la distancia entre el hoy y el ayer⁴²⁹.”

426 GODFREY, Mark, «The Artist as Historian», *October* 120, primavera 2007, 142. (Traducción propia de la cita).

427 BUCHLOH, Benjamin, «Atlas/Archive», en: COLES, Alex (ed.), *op. cit.*, p. 24. (Traducción propia de la cita).

428 NORA, Pierre, «Between Memory and History: les lieux de mémoire», *op. cit.*, p. 19. (Traducción propia de la cita).

429 NORA, Pierre, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, LOM, Santiago, Chile, 2009

En resumen, las prácticas del archivo en las últimas décadas parecen tener una preocupación más comprometida con la memoria cultural, su representación y el importante papel que juega en la reconstrucción y reconfiguración de la historia. Una recuperación de la memoria que restablece las interconexiones y los diálogos entre el pasado y el presente sobrepasando el interés por el yo, la realidad exterior y el arte que se percibe en las vanguardias y las posvanguardias del siglo XX. Para ello, los artistas que realizan archivos y que están preocupados por la memoria, la historia y la transmisión y reconfiguración de ésta, se apropian de todo tipo de materiales encontrados y personales, o bien construyen su propio material, que permite disolver el límite entre lo real y lo ficticio. Los archivos en los museos se convierten por lo tanto en memorándum, en lugares de memoria, y pueden así entenderse “como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum”⁴³⁰.

[1984], p. 9.

430 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010, op. cit.*, p. 13.

2.4.8. El montaje de imágenes y el tiempo en la obra de arte de la memoria

Como se ha explicado anteriormente, la acumulación de elementos (objetos, imágenes y texto) para conformar “obras archivo” introduce un diálogo entre ellos, una narración que conlleva una duración en su lectura y que, además, está compuesta por diferentes temporalidades: las perteneciente al origen de las imágenes y sus referencias, y el tiempo presente desde el que se reconstruyen. Pero en esta práctica del archivo hay que diferenciar una vertiente dentro de ella que consistiría en la acumulación de imágenes y textos, con la particularidad de que se muestran mediante un montaje simultáneo de imágenes a modo de atlas, cuyos inicios los encontramos en los paneles del Aby Warburg. La experiencia temporal frente al montaje de imágenes se hace más rica, pues éste se convierte en un lugar de encuentro entre los diferentes tiempos de cada imagen. Se entiende, pues, que la dialéctica de las imágenes y la lectura de las mismas produce el significado y la configuración de la historia y el pasado. “Las imágenes proporcionan figura no sólo a las cosas y a los espacios sino a los tiempos: *las imágenes configuran los tiempos* a la vez de la memoria y el deseo. Poseen simultáneamente carácter corporal, mnemotécnico y votivo”⁴³¹.

Las diferentes temporalidades que suscita el montaje es la característica principal del mismo, gracias a la cual se establecen multitud de relaciones que dotan de un nuevo sentido a esa reconstrucción de la historia, o una parte de ella, a través de los pequeños fragmentos que la componen. “Es el tiempo mismo el que se vuelve visible en el montaje de imágenes. Corresponde a cada cual –artista o sabio, pensador o poeta– convertir tal visibilidad en la potencia de ver los tiempos: un recurso para observar la historia, para poder manejar la arqueología y la crítica política, ‘desmontándola’ para imaginar modelos alternativos”⁴³².

Las imágenes que constituyen los atlas, en su capacidad por representar el tiempo, parecen igualmente transportar la esencia o el espíritu de los acontecimientos que representa, una experiencia viva en ellas que suscitan la imaginación y marcan las importantes tradiciones culturales. Imágenes que, como las que analiza John Harvey en el texto *Fotografía y espíritu*⁴³³, son muchas veces consideradas como objetos circunstanciales, anómalos o dignos de olvidar dentro de la práctica fotográfica, pero que en realidad son los artefactos esenciales que narran

431 DIDI-HUBERMAN, George, *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, (cat. exp.), Madrid, Tf., 2010, p. 31.

432 DIDI-HUBERMAN, George, *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* [Folleto de exposición], Madrid, MNCARS. 25/11/2010 – 28/3/2011.

433 HARVEY, John, *Fotografía y espíritu*, Madrid, Alianza, 2010 [2007].

En el texto, Harvey se basa en las fotografías realizadas desde 1860 hasta el momento actual y que registran imágenes de fantasmas, emanaciones paranormales y apariciones religiosas. Tales imágenes de espíritu, que se tomaron desde campos tan diferentes como la religión, el arte o la ciencia, tejen narrativas históricas y relaciones entre lo material y lo espiritual.

la historia, ya que a partir de ellos se pueden extraer intuiciones que activan las reflexiones de las uniones entre el mundo material y espiritual.



63. William Eglinton, *Mary Burchett con el espíritu de su maestro de escuela*, tarjetón; copia a la albúmina, 1886.



64. George Bataille, *Figura Humana*, *Documents*, primer año, n°4, 1928.

La práctica del montaje de imágenes, y también el literario, se remonta a los artistas, filósofos e historiadores de las primeras décadas del siglo XX, cuya preocupación e interés por la memoria cultural les demandaba nuevas estrategias, métodos y arquetipos mediante los cuales construir el relato histórico con imágenes y la escritura. El montaje les permitía materializar una representación de la historia y una presentación de las imágenes o los textos apartada de la linealidad cronológica, lo cual además da pie a nuevas reconfiguraciones y discursos. “Warburg y su *Atlas Mnemosyne*, Walter Benjamin y su *Livre des passages* o George Bataille y su revista *Documents* han puesto de manifiesto, entre otros ejemplos, la fecundidad de un tal conocimiento por el montaje: un conocimiento dedicado –como todo lo relacionado con las imágenes-, a la vez erizado de tramas y sembrado de tesoros”⁴³⁴.

Lo característico del montaje es su capacidad para representar la historia mediante un sistema en el que la confluencia de imágenes y temporalidades dispares dinamizan la memoria y la imaginación, y eliminan o transforman la lectura preconcebida de cada imagen u objeto por separado. Para George Didi-Huberman, gran teorizador de la imagen y autodefinido como heredero intelectual de Aby Warburg⁴³⁵, “el

434 DIDI-HUBERMAN, George, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, op. cit., p. 180.

435 Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo*

montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de la *construcción de la historicidad*. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar 'una historia' pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sino todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino"⁴³⁶.

Se pueden mencionar como obras pioneras e importantes influencias de muchos artistas contemporáneos que trabajan sobre la memoria los proyectos de pensadores que construyeron en paneles o montaje de imágenes el *Atlas mnemosyne* de Warburg, el *Archades project* de Benjamin y las series fotográficas de August Sander (*Ciudadanos del siglo XX*). A sus autores se les ha definido, en su esencia, por el talante crítico que han mostrado frente a la historia y su transmisión, y por destacar la importancia que juega en ese proceso la memoria y la fragmentación, es decir, por construir la historia a partir de la memoria.



65. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, (fotograma de la primera parte), 1988 – 1998.

Muchos artistas contemporáneos han adoptado el punto de vista crítico y reflexivo sobre las tragedias históricas que mostraban los anteriores autores citados, especialmente de Warburg, quien entendía la historia cultural como una zona repleta de conexiones, enfrentamientos y colisiones. Artistas entre los cuales se podrían citar Jean-Luc Godard (con sus *Historia(s) del cine*), Walid Raad (y su *The Atlas Group Project*), Pascal Courvet, Pedro G. Romero (a través del *Archivo F.X.*) o Gerhard Richter (con el proyecto *Atlas*), entre otros muchos, los cuales han hecho

de los fantasmas según Aby Warburg, Madrid, Abada, 2009 [2002].

436 DIDI-HUBERMAN, Georges, «*Cuando las imágenes tocan lo real*», *op. cit.*

del montaje el papel central para su producción artística.

La representación de la historia a través del montaje permite visualizar y estudiar con máximo detalle los pequeños fragmentos de la historia, donde se rechaza una lectura lineal de la historia para sustituirla por la idea de Benjamin de la imagen dialéctica. La lectura no lineal que promueve el montaje de imágenes parece ser el precursor ideal para la activación de la memoria, con la que comparte cierto grado de semejanza, pues la memoria no responde a una narración cronológica de los acontecimientos, sino que depende de las circunstancias presentes del sujeto. Como escribía Halbwachs, “el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores, por las que la imagen del pasado se ha visto muy alterada”⁴³⁷.

Por lo tanto, la memoria vendría a ser, al igual que el montaje, una interrelación de imágenes y temporalidades dispares, cuyas asociaciones pueden ser infinitas, pretendiendo hacer una lectura más objetiva de la historia y del pasado⁴³⁸. John Berger mantiene que “la memoria no es en absoluto unilineal. La memoria funciona de forma radial, es decir, con una cantidad enorme de asociaciones, todas las cuales conducen hacia el mismo acontecimiento”⁴³⁹.

El artista conceptual John Baldessari (California, 1931) es conocido por el trabajo que realiza a partir de fotografías encontradas y la apropiación de imágenes de los medios. Como sucede igualmente en los montajes de

437 HALBWACHS, Maurice, *op. cit.*, p. 71.

438 Sobre el tratamiento de la historia como múltiples temporalidades interconectadas y en permanente transformación, como un proceso no lineal, véase el libro de Mieke Bal *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Peepshow History* (Chicago, Chicago University Press, 1999). En él analiza las relaciones entre Caravaggio y varios artistas de finales del siglo XX (Andrés Serrano, Ken Apter, David Reed, Ana Mendieta, etc.) que, de alguna forma, citan o hacen referencia a Caravaggio y al Barroco para demostrar su noción de “Preposterous history”. Éste término, que se podría traducir como historia “trastornada”, “desquiciada”, “absurda” o “ilógica”, pretende definir una historia que no separa el pasado y el presente, sino que los muestra conjuntamente, ya que se dan sentido el uno al otro. Una historia vista desde el arte contemporáneo, donde ciertas obras de arte que fueron realizadas con anterioridad pasan a funcionar como la consecuencia resultante de obras e imágenes de artistas contemporáneos. De esta forma, para ellos el tiempo es algo abierto, mutable, plagado de discontinuidades, prepósteros y trastocados.

439 BERGER, John, *op. cit.*, p. 61.

En el análisis sobre la memoria que se publica en la Enciclopedia de Filosofía de Stanford, se especifica que “en la ciencia cognitiva de las conexiones, el recuerdo de un hecho es la reactivación temporal de un portador o patrón concreto a través de una red neuronal. Esta reconstrucción es posible gracias a las influencias recíprocas entre la entrada actual y la historia de la red, donde esta historia se sedimenta en consonancia a las conexiones entre las unidades. Las huellas de la memoria no están almacenadas estáticamente entre la experiencia y el recuerdo, sino que se amontonan juntas o ‘superpuestas’ en el mismo nivel de importancia. En las reproducciones que surgen, los mismos recursos o vehículos se utilizan para producir multitud de contenidos diferentes”.

SUTTON, John, “Memory”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Invierno 2012, Edward N. Zalta (ed.).

Disponibles en: <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/memory/>

imágenes que elaboran otros artistas, las combinaciones de éstas, que en el caso de Baldessari se acompañan de textos y otras imágenes de los medios de comunicación, permiten al espectador realizar su propia lectura y construir su visión o interpretación de la historia que el artista pretende contar. En la práctica del montaje de imágenes, y generalmente también en la del archivo, lo característico es que los artistas no imponen un orden de lectura de los documentos, sino que dejan que las relaciones entre ellos fluyan para crear interpretaciones dispares en las que la imaginación y la memoria juegan un papel esencial. La visualización simultánea de las imágenes conlleva una lectura rizomática donde la información está contiguamente reconfigurándose y reinterpretándose. Y así ocurre en los proyectos de Baldessari, cuya finalidad no reside en proponer una presentación de la historia en sí misma o del pasado, sino la manera en la que ésta se puede elaborar, leer y contar a través de la fragmentación, la selección, la combinación y visualización simultánea tanto de imágenes de todo tipo como de textos.



66. John Baldessari, *Concerning Diachronic/Synchronic Time: Above, On, Under (with Mermaid)*, 1976.

Como señalábamos anteriormente, Benjamin Buchloh realizó unos de los análisis más exhaustivos de la práctica del archivo en el arte, identificando un cambio en la tendencia de dicha práctica en un grupo de artistas europeos de mediados de los sesenta que utilizaban como soporte esencial para su obra el medio fotográfico. Dicho análisis surge a partir de la ambiciosa exposición sobre artistas que basan su trabajo en la idea de archivo, celebrada en Nueva York y Seattle en 1998, titulada *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*⁴⁴⁰. Para su catálogo Buchloh escribe un artículo centrado en autores como Christian Boltanski, Marcel Broodthaers y Gerhard Richter, estudiando una serie de trabajos

⁴⁴⁰ *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, (cat. exp.), op. cit.

formalmente similares en artistas europeos después de los años sesenta, los cuales habían coleccionado y archivado fotografías de diferentes medios que respondían a una ordenación discontinua y heterogénea, y que, por lo tanto, no se podrían encasillar dentro de los discursos o los términos propios de las vanguardias. La fotografía que utilizan estos artistas son aquellas reproducciones rápidas y de bajo coste que distan de la fotografía de estudio producidas por los artistas fotógrafos, es decir, de aquellas fotografías entendidas como una pieza única y como obra artística en sí misma. Por otro lado, tampoco responden a los usos tradicionales de la fotografía en el documentalismo o el fotoperiodismo, ni siquiera a la utilización de la imagen fotográfica en la práctica del *collage* o del fotomontaje.

Otra de las exposiciones más destacadas que se han realizado en referencia a la práctica del archivo y con referencias a un revisionismo histórico y a la memoria es la que tuvo lugar en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York en 2008, titulada *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*⁴⁴¹. En ella, su comisario Okui Enwezor presenta trabajos de artistas que usaban documentos de archivo para repensar el significado de identidad, historia, memoria y pérdida. Para ellos, las obras toman formas muy dispares, incluyendo archivos físicos organizados en peculiares métodos de catalogación, biografías imaginarias de personajes ficticios, colecciones de fotografías encontradas y anónimas, versiones de películas de álbumes fotográficos y fotomontajes a partir de fotografías históricas. Para su comisario, en esta exposición el artista actuaba como un agente histórico de la memoria que se oponía (aunque también podría pensarse que se suman) a las formas contemporáneas de amnesia que produce el enorme aumento del archivo. Así pues, las obras constituyen una suerte de resistencia ante la manera hegemónica de entender la memoria que conduce hacia la destrucción y la catástrofe. Lo destacado de esta exposición, en palabras de Guasch, es que “los artistas mostraban como [...] lo verdaderamente importante era el establecimiento de un contexto epistemológico que garantizara un uso del archivo no simplemente para salvaguardar el pasado o actuar contra las formas contemporáneas de amnesia sino como un lugar donde la sutura entre pasado y presente se localiza en una indeterminada zona entre acción e imagen, documento y monumento”⁴⁴².

Aun así, la autora sostiene que en las dos últimas décadas el pasado ha dejado de ser un modelo para recuperarlo o citarlo fragmentariamente y

441 En dicha exposición, celebrada del 18 de enero al 4 de mayo de 2008, se muestran trabajos de reconocidos artistas como Christian Boltanski, Tacita Dean, Stan Douglas, Hans-Peter Feldmann, Felix Gonzalez-Torres, Zoe Leonard, Sherrie Levine, Glenn Ligon, Robert Morris, Walid Raad, Thomas Ruff, Anri Sala, Lorna Simpson, Vivan Sundaram o Andy Warhol, entre otros.

Para la exposición se publica el catálogo: *Archive fever : uses of the document in contemporary art*, [organizada por Okwui Enwezor]. New York, International Center of Photography, Göttingen, Steidl, 2008.

442 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010, op. cit.*, p. 178.

crear a partir de él conocimientos azarosos. Comenta que “el pasado está ahí en estado bruto y el artista puede acudir a su encuentro de un modo directo, compulsivo, con la pasión de un coleccionista. En este renovado interés actual por el pasado, la memoria y la historia, la estrategia del archivo es la que mejor representa las principales aspiraciones del ‘proyecto inacabado de la posmodernidad’⁴⁴³.

Hal Foster nos hablaba de un “impulso archivístico”⁴⁴⁴ en el arte contemporáneo, destacando la importancia del azar en la práctica del archivo de las últimas décadas así como la construcción de una memoria histórica a través de éste, donde se parte de lo privado para hablar de lo público. Pero el autor señala que quizás sea más apropiado utilizar la expresión “impulso anarquivístico” para referirse a estos artistas, pues el *anarchivo*, que surge de la unión de “archivo” y “anarquía”, muestra aparentemente un desorden o caos en la selección y presentación de los elementos que componen el archivo. De esta forma, los artistas recurren a la práctica del archivo, pero realmente rechazan las particularidades que tradicionalmente lo han definido. Se establece así como un soporte donde sus componentes trazan numerosas directrices de sentido mnemotécnico, producen relaciones dinámicas donde los orígenes a los que aluden son revisados y reconfigurados para narrar la historia de nuevo a partir de ellos. Según las palabras del propio autor, “el arte del archivo es tanto preproducción como postproducción: menos preocupado con los orígenes absolutos que con las huellas oscuras (quizás “impulso anarquivístico” es la expresión más apropiada), estos artistas están a menudo atraídos por inicios no consumados o proyectos incompletos –en el arte e igualmente en la historia- que pueden suponer puntos de partida de nuevo”⁴⁴⁵.

En este proceso, la memoria juega un papel esencial, pues ocupa ese lugar de enlace entre el presente y la historia. Guasch toma la diferenciación que hace Andreas Huyssen entre las memorias universales (como las que surgen del Holocausto) y las locales y desterritorizadas para afirmar que son éstas últimas las que explican que artistas pertenecientes a diferentes países o zonas recurran a la práctica del archivo como memoria, en el objetivo de llevar lo privado a lo público y de dar presencia a sus memorias locales dentro de un contexto global.

Un ejemplo más del uso del archivo y el montaje como soporte para las preocupaciones por la realidad y el tiempo es la producción del artista Hans-Peter Feldman. Lo característico en su estrategia archivística es el tratamiento que hace de la misma como un proceso mental, como un agente para la activación del imaginario donde el sujeto individual entra en relación con el mundo exterior que le rodea. Su objetivo es promover vínculos entre las imágenes que colecciona, unas relaciones que están

443 *Ibidem*, p. 179.

444 FOSTER, Hal, «An Archival Impulse», *October* 110, Otoño 2004, pp. 3 - 22.

445 FOSTER, Hal, «An Archival Impulse», *op. cit.*, p. 5. (Traducción propia de la cita).

constantemente activas y que se producen gracias a la memoria. A la hora de superponer o montar simultáneamente imágenes, da significado a sus álbumes como un ejercicio de lectura no lineal, donde el orden se establece en el mismo momento en el que las imágenes son visualizadas. “Su obra narra un juego de historias sin fin y funciona como un álbum biográfico en el sentido de que engloba la memoria y las experiencias de una realidad que se percibe a través de sus contactos con el mundo exterior y de sus procesos mentales”⁴⁴⁶.



67. Hans-Peter Feldmann, *Helena Jadwiga Janczeska*, 2005.



68. Hans-Peter Feldmann, *9/12*, 2001.

El paso del tiempo y su desvanecimiento son definidos en los archivos fotográficos y montajes de Hans Peter Feldmann, algo evidente tanto en la serie *Zeitlaufe* (“Serie de tiempo”) como en *Bilder* (“Imagen”), en las que registra aspectos y acontecimientos de la vida cotidiana, destacando sus cualidades como momentos que se repiten una y otra vez en el día a día y a lo largo de toda una vida. De esta forma, al registrar esa sucesión de fracciones y repeticiones, lo que está haciendo es

446 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010, op. cit.*, p. 123.

materializar el tiempo, registrarlo, no como una imagen en movimiento, sino como una secuencia de imágenes que intentan atrapar la evanescencia del tiempo⁴⁴⁷.

El artista contemporáneo James Coleman (Irlanda, 1941) plantea en sus obras esta secuencialidad de imágenes que evocan diferentes tiempos, con la diferencia de que sus montajes no conforman atlas o archivos, sino montajes y proyecciones audiovisuales en las que utiliza diapositivas, fotografías apropiadas, sonidos, textos e imágenes filmadas por él mismo. Con ellas aborda cuestiones como la representación, la memoria, el olvido, la percepción o la identidad, y se opone a crear una narración lineal y coherente de la realidad para proponer en su lugar ciertas reflexiones sobre cómo ésta se construye y es experimentada por los individuos. Los escenarios visuales que crea destacan por sus cualidades temporales, las cuales surgen al utilizar recursos como imágenes dobles, repeticiones, diferentes tiempos narrativos, ralentizaciones, alternancia entre registros pertenecientes a múltiples épocas o yuxtaposiciones de textos, imágenes y sonidos. Recupera y relaciona historias existentes que activan la memoria y se mueven en el intersticio del pasado y el presente para reconstruir la realidad. Uno de sus propósitos es indagar en el carácter temporal de la imagen en movimiento para transformar otra relación temporal, concretamente la que se produce entre las imágenes y los espectadores. De esta forma, sus obras realmente no son narraciones al uso, sino más bien un recitado que agrupa elementos de orígenes diferentes para proponer puntos de vistas alternativos sobre un mismo tema, dejando así la obra abierta a la interpretación del público.

Uno de sus trabajos más recientes, presentado por primera vez en la Documenta XII de Kassel (2007), es *Retaking with evidence*, donde aparece el actor Harvey Keitel vestido con ropa actual y recitando un texto mientras deambula por un espacio monocromo y diáfano en el que se sitúan restos de elementos arquitectónicos y escultóricos clásicos que crean un ambiente teatral. El video gira en torno a la idea de evidencia para aludir a la manera en que se establecen juicios desde la perspectiva de los individuos en occidente, retomando para ello las primeras manifestaciones desde el pensamiento griego, tanto en la estética como en la mitología o la filosofía. El espectador se ve inducido a desarrollar un ejercicio mnemónico sobre la repercusión y la transformación de ciertas nociones del pasado a través de los fragmentos que aún podemos recuperar de él. Como mantiene Manuela Ammer, “al reinsertar conceptos del pasado en el pensamiento contemporáneo, la obra nos induce a

447 Esta misma intención de materializar el tiempo o de atraparlo, y de registrar lo que nos rodea es la base del libro de George Perec *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino* (Barcelona, Gustavo Gili, 2012 [1975]). Escrita en 1974, la obra relata de forma minuciosa el entorno de una plaza de París donde el artista se instaló durante tres días. Mientras el día a día se desarrollaba, Perec observó y relató todo lo que sucedía ante sus ojos, captaba la realidad más tangible, la historia del ciudadano anónimo, el recuerdo mismo, alejándose de los grandes relatos. Realiza un acto de introspección cuyo objetivo final es una captura de la evanescencia del tiempo.

buscar la historicidad de las definiciones. Nos pide que extraigamos las sucesivas capas hasta llegar a comprender la naturaleza contingente, a la manera de un palimpsesto, de lo que parece evidente”⁴⁴⁸.



69. Paul Coleman, *Retaking with evidence*, 2007.

Las propuestas de los artistas citados ponen en evidencia la importancia del tratamiento de la temporalidad en la obra de arte para tratar sobre la memoria, una temporalidad que experimenta el espectador y a través de la cual se hace posible la activación de su imaginación y memoria, produciendo la configuración de nuevos significados surgidos de la simultaneidad de las imágenes. En esta línea, Didi-Huberman hace un comentario que resume lo que conlleva visualizar un montaje de imágenes, así como la incidencia en el mismo en la memoria y la imaginación. En sus propias palabras, “a menudo nos encontramos enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difíciles de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables. Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner los unos juntos a los otros, trozos de cosas supervivientes necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje”⁴⁴⁹.

Dentro de la propuesta de modelo analítico sobre las obras que son caracterizadas por su utilización de la temporalidad estudiaremos los trabajos de Walid Raad (*The Atlas Group*), Pedro G. Romero y los *Atlas* de Gerhard Richter. La práctica del montaje es una herramienta que promueve el tratamiento de la temporalidad en sus obra. Aunque se podría hacer una catalogación en la que se incluyeran otros muchos

448 AMMER, Manuela, «Retake with evidence», en: *James Coleman* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 271.

449 DIDI-HUBERMAN, George, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*, op. cit., p. 4.

artistas, son los anteriormente citados los que entendemos como claros ejemplos de la utilización de la temporalidad en la obra de arte, estudiados a partir del concepto de contramonumento.

The Atlas Group es una imaginaria fundación de investigación, establecida en 1999 en Beirut, que se interesa por indagar y documentar la historia contemporánea del Líbano, con particular énfasis en las guerras entre 1975 y 1991. Raad trata sobre la representación de eventos traumáticos de la historia colectiva de su país, y la forma en que el video, el cine y la fotografía funcionan como documento de la violencia física y psicológica. Una de sus señas de identidad es su postura entre realidad y ficción a la hora de abordar los acontecimientos, a lo que se le añade el tratamiento de esta historia de la guerra civil libanesa desde la ausencia de linealidad cronológica, donde los hechos se analizan y representan a partir de coincidencias, de solapamientos y por las influencias que se producen entre diferentes hechos anacrónicos.

Por otro lado, el artista y teórico Pedro G. Romero ha compilado el mayor archivo sobre la iconoclasia en España (1845-1945). Desde sus inicios, y a lo largo de toda su trayectoria artística, ha tratado cuestiones relacionadas con el tiempo tanto desde el punto de vista de la política como de la historia, la religión, la biografía o la psicología. Mediante sus montajes de imágenes y textos, desarrolla estrategias a través de las cuales pretende entender y explorar el tiempo y la historia, para después enfrentarse a ellos desde una posición tanto política como artística.

El *Atlas* que desarrolla Gerhard Richter, un proyecto en curso, está compuesto por aproximadamente 4.000 fotografías, reproducciones de detalles recortados de fotografías e ilustraciones agrupadas en unos 600 paneles separados. La configuración de su archivo de documentos y su posterior montaje en paneles a modo de atlas no es solamente la materialización del tiempo biográfico del artista, sino de su relación con el mundo que le rodea y la propia Historia. El rango enciclopédico del *Atlas* también se puede ver como un reflejo de la historia Alemana reciente, desde las fotografías de los campos de concentración a las imágenes de la Baader Meinhof.

En las premisas que definen el contramonumento destacábamos su carácter efímero, cuyo ejemplo más significativo sería la columna de Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz en Hamburgo, la cual se fue hundiendo progresivamente en el suelo hasta desaparecer completamente cinco años después. Esta fracción de tiempo en la que se desarrolla o se visita el monumento es una de las características principales, pues es el hecho mismo de que finalmente desaparezca lo que devuelve la memoria o la tarea de recordar a los ciudadanos que lo han visitado anteriormente, y no continúa impuesta por el contramonumento, como ocurría con los monumentos tradicionales. El carácter temporal y efímero se localiza de igual modo en las obras de arte de la memoria de muchos artistas contemporáneos, como es el caso de los artistas Shimon Attie, Miroslaw

Balka o Tania Bruguera.

Shimon Attie (Los Ángeles, 1957) trabaja en su obra con una constante preocupación por la memoria, el lugar y la identidad. Mediante proyecciones de videos y fotografías antiguas o de archivo en lugares públicos, muchas veces en el mismo lugar donde tales fotografías fueron tomadas, el artista da forma visual a la memoria personal y colectiva introduciendo historias de las comunidades marginadas y olvidadas en el paisaje físico del presente. Sus proyecciones suturan un sujeto histórico ausente con un presente urbano amnésico. El espectador, al visualizar la obra, señala la memoria de ese lugar y de los personajes que lo ocuparon en el pasado. Durante el tiempo que la obra permanece instalada en el espacio, la memoria de alguna forma se impone a los viandantes pero, una vez desmontada la obra, los recuerdos del lugar y las personas que lo habitaron pasan a la mente y al imaginario de los vecinos actuales, convirtiéndose así en un ritual colectivo.

Por otro lado, las obras del artista polaco Miroslaw Balka suelen constituir espacios en los que sitúa objetos cotidianos, lo cual lleva al espectador a trazar un recorrido a través de ellos. Los trabajos de Balka destacan por la colocación cuidadosa y minimalista de los objetos, así como por las lagunas y las pausas que surgen entre ellos. Tratan sobre la memoria personal y colectiva, especialmente a lo que se refiere su educación católica y la experiencia colectiva de la historia fracturada de Polonia. Preocupado por la memoria doméstica y la catástrofe pública, el autor explora la forma en la que los traumas subjetivos se trasladan dentro de las historias colectivas y viceversa. En el caso de Balka, el fragmento temporal de duración de la obra corresponde al recorrido del espectador que la visita, a través de los diferentes objetos cotidianos, marcadores de pequeñas pausas que atrapan su atención para insertar en él la memoria que tienen incorporada.

Ese mismo proceso de duración de la obra que sirve para activar la memoria del espectador lo encontramos en Tania Bruguera, artista cubana que realiza instalaciones y sobre todo performances de gran contenido social y político. En muchas de sus obras trata sobre conceptos como el dolor y la forma en la que algunas personas tratan de traerlo al presente y otras, por el contrario, de olvidarlo.

Las obras de arte que promueven una revisión de la historia a través de la memoria activan una relación entre el cuerpo del espectador, el espacio que ocupa la obra y la experiencia de la temporalidad frente a ella, donde además se produce un encuentro entre la presencia y la ausencia, y sobre todo entre los hechos y la imaginación. Podemos entender entonces que la memoria es un estado temporal que contiene tanto el pasado como el presente, y que reside en imágenes. Así pues, las obras que nos incumben en este estudio producen en el espectador mediante el tratamiento de la temporalidad esa zona de indeterminación que permite activar el recuerdo y la imaginación para producir conocimiento o, al

menos, para cuestionar las nociones que ya teníamos sobre el pasado. Algo que se podría explicar con la siguiente frase de Benjamin: “al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad”⁴⁵⁰.

En las obras de la memoria, según afirma Huyssen, la memoria “no aparece como parte de un mensaje político directo ni el arte como un ejercicio de resistencia, sino como la traducción exitosa de un lenguaje visual de una sensibilidad temporal y espacial transformadora”⁴⁵¹.

450 BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, *op. cit.*, p. 180.

451 Andreas Huyssen en: DORIA, Sergi, «Entrevista con Andreas Huyssen», *op. cit.*

3. OBJETOS Y ESPACIOS DE LA MEMORIA COMO MATERIA PRIMA

El potencial de los objetos descartados como portadores de las huellas del pasado y de sus antiguos poseedores los convierte en materiales idóneos para conformar obras de arte y tratar sobre la memoria. Aunque pueda parecer contradictorio, la materialidad de estos objetos banales es un aliciente a través del cual se evoca la ausencia y algo tan inmaterial y efímero como es la memoria. Pero los artistas contemporáneos no sólo recurren al vacío que dejan las personas al morir y que se retiene en estos elementos, sino que también representan o recrean ese vacío directamente en sus obras. En este apartado analizaremos aquellos trabajos que toman el concepto de ausencia como su base esencial, y en las que la desmaterialización y lo banal se utilizan como estrategias para aludir a esa ausencia y despertar la memoria en los espectadores. Teniendo en cuenta que el tratamiento de la ausencia y el vacío es también una característica clave en los denominados contramonumentos, veremos cómo estas obras de arte de la memoria dispuestas en salas de arte y museos podrían entenderse como una modalidad de los citados contramonumentos.

Nos referíamos a estas cuestiones en el apartado *La desmaterialización y lo banal* en la propuesta de modelo analítico de la presente Tesis, explicando la utilización de material preexistentes en el arte, como pueden ser fotografías, prendas de vestir, objetos personales e incluso mobiliario del hogar. A partir de este enfoque dentro de la propuesta del modelo analítico, estudiaremos a continuación artistas y obras concretas en las que se ponen en práctica los conceptos e ideas propuestas. Por un lado, se sitúan los trabajos que recurren a la apropiación de material descartado, en los cuales la memoria está incorporada y sirve como índice de la ausencia de sus antiguos portadores. Aunque los artistas contemporáneos afines a este análisis podrían ser muchos, nos centraremos solamente en algunos que consideramos más representativos de dicho enfoque y forma de trabajar, concretamente en Christian Boltanski, Doris Salcedo, Rosângela Rennó y Tacita Dean.

En un segundo conjunto se analizan los artistas que trabajan el tema de la memoria a partir del tratamiento del vacío y la ausencia en la obra de arte. Los trabajos de Rachel Whiteread, Glenn Ligon y Jane & Louise Wilson son claramente representativos de esta pulsión en la que el tratamiento de la memoria se basa en la ausencia o la recurrencia a evocar el vacío que dejan otras personas.

La intención del estudio exhaustivo de obras y artistas a partir de esta primera línea o sección en la propuesta del modelo analítico, al igual que una segunda sobre la revisión de la historia y una tercera sobre la temporalidad, es justificar un posible entendimiento de ciertas obras de arte contemporáneo como contramonumentos. Tales proyectos, expuestos en la sala de arte o la galería, tendrían una funcionalidad diferente a los contramonumentos que se construyen en el espacio público y que están dirigidos a la sociedad o la comunidad en general.

3.1. Utilización de materiales descartados. Lo banal y el afecto

La incorporación de objetos descartados, banales o encontrados en las obras de arte que tratan sobre la memoria es un recurso muy utilizado que sigue la trayectoria de los *ready-made* de Duchamp o los *object trouvé* surrealistas. En general, son objetos cotidianos de todo tipo que por su vejez y desgaste han sido desechados o han dejado de cumplir la función esencial para la que fueron creados, y que muchas veces son incorporados a la obra de arte casi en el mismo estado en el que fueron encontrados. La recuperación de la apariencia formal de los objetos, así como su sometimiento a una descontextualización semántica heredada de la práctica de Duchamp, provoca una cadena de significaciones y asociaciones. En este sentido, y al igual que sucede posteriormente en el arte objetual y en el conceptual, se defiende la permanencia física del objeto y se destaca la capacidad intelectual en su elección y metamorfosis.

Principalmente desde la década de los ochenta, la práctica apropiacionista ha marcado un quehacer artístico dentro del arte posmoderno al que han recurrido especialmente aquellos artistas que tratan sobre la memoria, no tanto en la forma de apropiación o la citación de obras anteriores de la historia del arte para modificar su lectura, sino más bien en el recurrir a objetos e imágenes preexistentes para crear significados nuevos, diferentes a los propios del objeto en su contexto habitual. Sin embargo, estos objetos mantienen siempre una relación de autenticidad con el entorno y las condiciones de donde fueron extraídos, algo que se manifiesta a partir de una especie de aura que emana de ellos y que atraen la atención del espectador. Según escribe Huyssen, “cuanto más viejo sea un objeto más presencia puede encarnar. [...] Ya eso solo puede bastar para prestarle un aura, para reencontrarlo más allá de las funciones instrumentales que pueden haber tenido en una época anterior”¹.

Sería preciso identificar en estas obras que utilizan objetos descartados y banales las propiedades o características que sirven para atraer al espectador y dinamizar en él un ejercicio de memoria. Es decir, la forma en que se “transfiere” la memoria y se traslada la experiencia subjetiva con el propósito de producir conocimiento crítico sobre el tema tratado. Con respecto a esta posible relación entre el espectador, el objeto en la obra de arte y el contexto histórico-social, Achille Bonito Oliva comentaba, refiriéndose concretamente al resurgimiento de la práctica objetivística en Europa a mediados de los ochenta, que “la obra de arte deviene en territorio de resistencia objetiva que el artista perpetra en las miradas del propio presente, intentando producir duración en un escenario que parece habitado por la intercambiabilidad del sujeto y el objeto. Estamos ante un objeto que lleva implícito un doble proceso de reconocimiento, uno específico que mira a la obra y, otro más general,

¹ HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 72.

que apunta a sus relaciones con el mundo”².

La disposición de estos elementos y objetos en la sala de arte no siempre responde a disciplinas concretas como la escultura, la pintura o el video, sino que encontramos una propensión general a la disposición de la obra como una instalación. Incluso en aquellos artistas cuyas obras podrían entenderse como meramente escultóricas, su montaje con diferentes piezas distribuidas en la sala, por las que deambula el espectador, establece relaciones no sólo entre los propios elementos de la obra, sino además con el espacio que ocupan. Una disposición de las obras que respondería a lo que Rosalind Krauss denominaba *escultura expandida*³ y que marca un recorrido diseñado para el espectador, donde se manifiesta el aquí y el ahora de la obra que se contrapone con los objetos que pertenecen o hacen referencia al pasado y a la memoria. Es en este espacio y en la relación del espectador con los objetos de la instalación donde se crea una situación de conflicto que posibilita la interacción emocional y la trasmisión de conocimiento. Boris Groys alude a este diálogo entre el espectador, los objetos en la instalación y el propio espacio que ocupan añadiendo que “la instalación formula estas condiciones creando un espacio finito y cerrado que se convierte en el espacio de conflicto abierto y una decisión inevitable entre el original y la reproducción, entre la presencia y la representación, entre lo no oculto y lo oculto”⁴.

Para las obras de arte de la memoria, las cuales se mueven en un terreno indefinido entre la ausencia y la presencia, el pasado y el presente, lo olvidado y lo recordado, y la representación y la abstracción, la instalación parece ser la práctica ideal en la cual se plasman dichas dialécticas. Por lo tanto, “la instalación es capaz de manifestar abiertamente el conflicto entre la presencia de imágenes y objetos dentro de un horizonte finito de nuestra experiencia inmediata y su circulación invisible, virtual y ‘ausente’ en el espacio exterior de este horizonte –un conflicto que define la práctica cultural contemporánea”⁵.

2 BONITO Oliva, Achille, *Superarte*, Fundación Federico Jorge Klemm Editora, Buenos Aires, 1996 [1988], p. 103.

3 Con *escultura expandida*, la autora hacía referencia a la forma en que las categorías o géneros como la escultura y la pintura habían sido transformadas, extendidas y descontextualizadas en una demostración extraordinaria de adaptabilidad, una muestra evidente de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa. De esta forma, sin dejar de ser escultura, pintura, fotografía u otros, lo que realmente se quebranta o desestima es el límite entre ellas.

Ver al respecto KRAUSS, Rosalind E., «Sculpture in the Expanded Field», *October* 8, primavera 1979, pp. 30 - 44. La versión española de este texto se puede encontrar como: KRAUSS, Rosalind E., «La escultura en el campo expandido», en: VV.AA., (Coordina Hal Foster), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1986 [1983], pp. 59 – 74.

4 GROYS, Boris, en: VV.AA., *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (Eds.), Durham; London: Duke University Press, 2008, p. 80. (Traducción propia de la cita).

5 *Ibidem*, p. 80. (Traducción propia de la cita).

Esta misma idea sobre la instalación ha sido sugerida por Julie H. Reiss, quien además señalaba la relevancia del papel del espectador para completar la obra. Una cualidad que en las obras de arte de la memoria se convierte en uno de los principales objetivos, a saber, el de conmover e involucrar directamente al público. Reiss escribe que “siempre hay una relación recíproca de algún tipo entre el espectador y la obra, la obra y el espacio, y el espacio y el espectador. [...] Se podría añadir que en la creación de una instalación el artista trata un espacio interior completo (lo suficientemente grande para que la gente entre) como una situación única [...] El espectador es de alguna manera considerado como parte integrante de la finalización de la obra”⁶.

Cabría preguntarse cuáles son las condiciones y características concretas en las obras de arte de la memoria que entendemos como una modalidad de contramonumento que posibilitan esa transmisión de experiencias y memorias antiheroicas, y que las diferencian de aquellos memoriales y contramonumentos que se construyen en el espacio público. Nuestra hipótesis es que son las huellas, e incluso los restos, que residen en la materialidad de los objetos encontrados los que transmiten las cualidades corporales, y por lo tanto humanas, de sus propietarios y antiguos portadores, que representan una suerte de afecto, sensaciones y sentimientos que atrapan e involucran al espectador.

Para explicar esta característica haremos referencia principalmente a las reflexiones de la historiadora de arte Jill Bennett en torno a las problemáticas culturales de la memoria y la manera en que éstas son tratadas en el arte contemporáneo mediante procesos empáticos y la idea de la memoria del otro (identificarse e involucrarse con los recuerdos de los demás)⁷. En su libro *Empathic Vision* (“Visión empática”), la autora parte de los discursos, debates y problemáticas teóricas de lo que se conoce como “*Memory Studies*”⁸ y “*Tauma Studies*”⁹ para analizar cómo

6 REISS, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. XIII, citado en: BAL, Mieke, «Arte para lo político», *Estudios visuales*, n° 7, 2010, p. 45.

7 Aunque sus publicaciones abordan ámbitos como la Cultura visual, el arte contemporáneo y los nuevos medios, podríamos destacar como el estudio más relevante en torno al tratamiento de eventos traumáticos en el arte contemporáneo el libro: BENNETT, Jill, *Empathic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, Standford, California, Standford University Press, 2005.

Pero también cabe mencionar el que escribe conjuntamente con Rosanne Kennedy, un estudio exhaustivo sobre la memoria en el contexto global y la importancia de construir la historia y la memoria colectiva desde las historias y recuerdos personales. Ver: BENNETT, Jill; KENNEDY, Rosanne, *World Memory. Personal Trajectories en Global Time*, New York, Pelgrave Macmillan, 2003.

8 Por *Memory studies* (Estudios de la Memoria) se entiende un nuevo campo de conocimiento que aborda el entendimiento de la memoria hoy en día, tanto desde el punto de vista teórico como empírico o metodológico. Su propósito es investigar los usos de la memoria que hacen los ciudadanos desde el ámbito privado, como una actividad colectiva o bien por las interconexiones entre ambos. Igualmente, estudian la repercusión de la memoria en los cambios sociales, culturales, políticos y tecnológicos.

9 Las investigaciones y discursos sobre las consecuencias psicológicas, culturales y

los artistas crean estrategias visuales con las que transmitir experiencias del pasado, recuerdos y la sensación de trauma, una tarea que llevan a cabo por procesos afectivos que originan la empatía del espectador¹⁰. Bennett se interesa por señalar, dentro de los Estudios Visuales, la interacciones que se pueden dar entre la obra, el mensaje y el receptor, destacando la creación de formas de conocimiento visuales que poseen sus bases en nociones y códigos corporales, no lingüísticos.

En este apartado haremos igualmente alusión a cuestiones sobre los signos que proponía Gilles Deleuze (entendidos como elementos que posibilitan la transmisión de sentimientos y conocimiento), así como a ciertos apuntes de Maurice Halbwachs sobre el funcionamiento de la memoria desde el plano personal y colectivo, y a ciertas nociones de Elżbieta Halas, quien entiende la memoria como acto comunicativo.

Para entender las estrategias que los artistas de la memoria utilizan para representar y transmitir la memoria y los sentimientos en torno a ella, es preciso traer a colación la idea de “signo encontrado” que propone Deleuze en su trabajo *Proust y los signos*¹¹, un signo que se percibe a través de los sentidos, que se experimenta y que se distingue de aquellos que reconocemos en las múltiples formas de conocimiento. El “signo encontrado” se diferencia así del objeto que el individuo puede reconocer directamente y que, por lo tanto, sólo sería percibido o detectado. Según ha argumentado Jill Bennett, Deleuze caracteriza este signo por su capacidad de estimular el pensamiento y un compromiso tanto emocional como psicológico o sensorial por parte del espectador, que sirve para que éste pueda llevar a cabo una revisión crítica sobre el pasado. En palabras de Bennett, “la importancia de esta concepción del signo reside en la forma en que enlaza las acciones afectivas de la imagen con un proceso

sociológicas del trauma que se produce a raíz de guerras, actos de violencia política, torturas o desastres naturales ha resultado en los conocidos como “Estudios del trauma” (*Trauma studies*). Este campo de estudio interdisciplinar pretende recoger aquellas reflexiones y problemáticas teóricas relacionadas con el trauma, las cuales son analizadas por profesionales con perfiles muy dispares, como pueden ser historiadores, críticos literarios, psiquiatras, abogados, artistas, cineastas, etc.

10 Sobre la emergencia del trauma en el arte visual contemporáneo véase la obra de Hal Foster *El retorno de lo real* (Madrid, Akal, 2001 [1996]), un análisis que parte de la noción lacaniana de “lo Real” para abordar el arte de los noventa (sobre todo el que se produce en Norteamérica, donde destacan nombres como Cindy Sherman, Kiki Smith, Andrés Serrano, Robert Gober, Paul McCarthy o Mike Kelley), destacando la emergencia una serie de preocupaciones comunes marcadas por un realismo traumático, donde lo real se concibe como el resultado de la misma representación de lo real. El propio Foster escribe: “en Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida. Aquí yo propongo que la significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de un modo análogo mediante una compleja alternancia de anticipación y reconstrucción”. FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, op. cit., p. X.

11 DELEUZE, Gilles, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972 [1964]. En este libro, Deleuze distingue cuatro tipos de signos en la obra de Proust: los signos mundanos, los signos del amor, los signos sensibles y los signos del arte. Todos ellos se corresponden en cierta medida con los cuatro grandes temas de la obra de Proust, los cuales a su vez se incluyen el ese gran tema que para él lo abarca todo: el tiempo.

de pensamiento sin defender la primacía ni de la experiencia afectiva (memoria sensorial) ni de la representación (memoria común)”¹².

Teniendo en cuenta que las huellas e improntas de los individuos se encuentran incrustadas en las obras de arte de la memoria, el “signo encontrado” (activador del pensamiento) se une a la acción afectiva que promueve la imagen y el objeto. Por lo tanto, estaríamos hablando de un afecto que podría entenderse no sólo como un sentimiento de simpatía hacia una persona o cosa, sino también como un reconocimiento e identificación con lo representado que emociona y conmueve al espectador, llegando incluso a involucrarlo en la obra.

Maurice Halbwachs ponía un ejemplo para demostrar esta interrelación entre sentimientos y recuerdos que se activan en el reencuentro con objetos o espacios concretos: “al entrar por primer a vez en una habitación al caer la noche, vimos las paredes, los muebles y todos los objetos sumidos en la penumbra; aquellas formas fantásticas o misteriosas siguen en nuestra memoria como el marco apenas real del sentimiento de inquietud, sorpresa o tristeza que nos acompañaba en el momento en que llamaban nuestra atención. Para recordarlo no bastaría con que viésemos la habitación a la luz del día: tendríamos que pensar a la vez en nuestra tristeza, nuestra sorpresa o nuestra inquietud”¹³. Halbwachs demuestra así que los recuerdos no se manifiestan solamente en imágenes o impresiones mentales, sino que también es necesario recuperar o revivir ciertos sentimientos y emociones. En esta tarea, la percepción de los objetos, arquitecturas y espacios por parte del individuo juega un papel esencial, pues ellos son los estímulos que traen el pasado al presente.

Igualmente Peter Schwenger ha señalado los vínculos tan estrechos que mantenemos con los objetos de nuestra vida cotidiana, que albergan nuestros recuerdos y también juegan un papel esencial en nuestro auto-conocimiento y en la construcción de nuestro pasado. Él ha afirmado que “para muchos, la presencia familiar de las cosas es un consuelo. Las cosas se valoran no sólo por su antigüedad o coste, o su aura histórico, sino porque parecen ser partícipe de nuestra vida; son domesticados, parten de nuestra rutina y por lo tanto de nosotros. Su larga asociación con nosotros parece hacerlos guardianes de nuestra memoria; así es que a veces, como en Proust, las cosas nos revelan a nosotros mismos en profundidad y de manera inesperada”¹⁴.

La afectividad que se transmite en la obra de arte de la memoria es una característica que, al igual que en la imagen o el objeto como

12 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, op. cit., p. 37. (Traducción propia de la cita).

13 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1952], p. 36.

14 SCHWENGER, Peter, *The tears of things: Melancholy And Physical Objects*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006, p. 3. (Traducción propia de la cita).

“signo encontrado”, diferencia la obra de arte como memorial o contramonumento dirigido al espectador individual frente a aquellos otros monumentos que se disponen en el espacio público y que repercuten en una comunidad más amplia o una nación. Desde un punto de vista práctico, los conocimientos y la memoria concreta de los personajes “representados” en la obra de arte son imposibles de transmitir al público, pero, sin embargo, encuentran una salida a través de los rastros y del afecto incorporados en los materiales, que les posibilita atrapar la atención del espectador individual y activar su memoria. Estaríamos hablando entonces de una memoria que se mueve más bien en el terreno emocional, es decir, de una *memoria sensorial*¹⁵, la cual comunica formas de conocimiento corporales y no lingüísticas, y se manifiestan a través de los sentidos. Podría entenderse como el registro de emociones y afectos que renacen con posterioridad gracias a la acción de estímulos concretos, no sólo en la persona que los ha experimentado en el pasado, sino también, y de forma empática, en aquellas que muestran una actitud comprometida con sus huellas en el momento presente. La memoria sensorial en relación a la práctica artística, según lo entiende Jill Bennett, es “radicalmente diferente del expresionismo sin tiempo o transhistórico, y aspira a construir un lenguaje de proceso subjetivo (especialmente, de proceso afectivo y emocional) para complementar la historia y trabajar en una relación dialéctica con la memoria común”¹⁶.

Miguel Ángel Navarro-Hernández también a hecho alusión a esta recurrencia a los sentimientos y al afecto en las obras del arte contemporáneo que tratan sobre la memoria. Mantiene que su objetivo es recuperar lo oprimido del pasado, las injusticias o lo olvidado, y otorgarle su debido lugar en el presente, pero también hacer que nos conmueva, que sintamos la energía materializada en sus objetos. Él mismo afirma que “hacer Historia tiene que ver, para estos artistas, con rescatar y hacer revivir el pasado, hacerlo efectivo -y también afectivo-, conectar ese pasado que se encontraba olvidado, desconectado, pensar

15 Por el término “memoria sensorial” se entiende la habilidad de retener impresiones de información percibida por los sentidos después de que el estímulo original haya cesado, es decir, recuerdos de impresiones físicas que están alrededor de eventos emocionales. La memoria sensorial retiene temporalmente en los registros de los sentidos aquellos objetos que son detectados por sus receptores. Uno de los primeros investigadores que se preocuparon por ella fue el físico y matemático alemán Johann Andreas Segner, quien en 1740 demuestra, a partir de ciertos experimentos, la capacidad de retener en la memoria estímulos visuales. Pero fue el psicólogo cognitivo americano George Sperling el que, allá por 1960, documentó la memoria sensorial, centrándose sobre todo en la memoria icónica (un subtipo de la primera) y demostrando que el ser humano almacena una imagen perfecta del mundo visual por un corto periodo de tiempo antes de que ésta sea descartada por la memoria. Jill Bennett utiliza el término “memoria sensorial” para analizar la transmisión de sentimientos y el afecto mediante las obras de arte contemporáneo. Según escribe, “la memoria sensorial opera a través del cuerpo para producir un tipo de ‘verdad vista’, más que ‘verdad pensada’, registrando el dolor de la memoria tal y como se experimenta, y comunicando un tipo de afecto corporal”. BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, op. cit., p. 29. (Traducción propia de la cita).

16 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, op. cit., p. 26. (Traducción propia de la cita).

en contracorriente -literalmente: ofrecer corriente a las energías que quedaron varadas en el pasado-¹⁷.

El autor, en su estudio de las obras de arte sobre la memoria a partir de las reflexiones y la noción de historia de Walter Benjamin, señala la recordación (Benjamin se refería a ella como *Eingendenken*) como el término más apropiado que define la manera en que se ejecuta el recuerdo en las propuestas de los artistas contemporáneos. La recordación sería, según Hernández-Navarro, “un recuerdo que cumple y activa. Este es el sentido del término *Eingendenken*, que no es sólo el recuerdo visual, sino la experiencia de revivir lo recordado”¹⁸. Señala además que Reyes Mate, en su libro sobre Benjamin *Medianoche en la historia*¹⁹, ha defendido la traducción del término benjaminiano como “recordación”, concretamente por diferenciarse de lo que normalmente se entiende por rememoración, que sería recuperar los acontecimientos del pasado tal y como han sucedido en el pasado. Recordación, de este modo, tendría más que ver con la forma en que volvemos a experimentar el pasado, la forma en que lo percibimos, un “pensamiento sentido”²⁰ que nos conmueve y nos emociona.

Frente a la dificultad que puede presentar para los artistas el hecho de involucrar al espectador identificándolo con personajes concretos representados en las obras, las cualidades afectivas inherentes en los elementos que la configuran suponen una alternativa idónea para conseguir el propósito de (re)encuentro del espectador con el pasado representado. De este modo, “las respuestas afectivas engendradas por las obras de arte no nacen de la identificación emocional o la simpatía, sino que, más bien, emergen desde un compromiso directo con la sensación según está registrada en la obra”²¹. Entendemos entonces que no es realmente el relato de la memoria o de ciertos hechos tal y como supuestamente han sucedido lo que produce una identificación del público con la obra de arte, sino que es algo más profundo, como las sensaciones, los sentimientos y el afecto que se transcriben en ellas, lo que verdaderamente involucra al espectador y posibilita la transmisión de conocimiento.

Algunos autores han hablado de una vuelta de la experiencia en el arte contemporáneo, donde muchas veces lo realmente importante no es la obra de arte como objeto, sino las experiencias que se suscitan a partir

17 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012, p. 42.

18 *Ibidem*, p. 53. Haciendo referencia a: BENJAMIN, Walter y TIEDEMANN, Rolf (ed.), *Libro de los pasajes*, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2005 [1982], pp. 473-474.

19 MATES, Reyes, *Medianoche en la historia, comentarios a la tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid, Trotta, 2006.

20 *Ibidem*, p. 237. Citado en: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 53.

21 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 7. (Traducción propia de la cita).

de ellas. Un claro ejemplo es la publicación *Contemporary Practices. Art as experience*²², en la que se plantea que esta vuelta a la experiencia surge como alternativa a otro tipo de experiencias que son consecuencia de las formas de vida que produce la sociedad capitalista. Para los autores del libro, la experiencia en el arte supera la obra de arte como objeto, e incluso muchas veces supone que la obra se configure como situaciones para ser vividas, bien colectiva o individualmente. Es decir, serían propuestas artísticas que originan unas formas de narración con gran potencial estético y que promueven tipos de experiencia donde el contacto con otros individuos, la cercanía y la transmisión de la afectividad y de los sentimientos se convierten en el objetivo final del arte.

Sin embargo, Sarah Bassnett ha defendido que estas cualidades afectivas también pueden ser transmitidas mediante en las fotografías en la práctica del archivo que llevan a cabo muchos artistas contemporáneos. En su artículo *Archive and Affect in Contemporary Photography*²³ (“Archivo y afecto en la fotografía contemporánea”) parte de las reflexiones de Jill Bennett sobre la memoria sensorial en el arte actual para analizar la obra de los artistas Greg Staats y Arnaud Maggs, los cuales basan su producción en el medio fotográfico y en la práctica del archivo. De esta forma, defiende que la memoria sensorial que percibe el espectador frente a estos trabajos sirven como un enlace a la memoria común, es decir, para tratar cuestiones que tienen que ver con la manera en que recordamos acontecimientos que forman parte de la historia colectiva.

Como hemos visto, el afecto en el arte posee una fuerza propia y tiene como finalidad impactar en el espectador, a pesar de que éste no haya experimentado directamente los acontecimientos que se circunscriben en la obra. Pero lo característico de la memoria sensorial y de su potencial para transmitir el afecto es que crea un compromiso moral en el público, imprescindible para poder elaborar una re-lectura crítica del pasado y dar respuesta a cuestiones de la memoria común, es decir, de la memoria recogida en un marco discursivo que se entiende social o popularmente. Así, es en esa interconexión donde se sitúa el arte, y con él el espectador, experimentando dicha interacción mediante el proceso de la memoria.

Se distinguen dos factores principales en las obras de arte de la memoria: por un lado, la representación o el relato de un acontecimientos o experiencias en el pasado y, por otro, la transmisión de las emociones y sensaciones que fueron vividas y que continúan existiendo en el presente a través de la memoria sensorial. Según Bennett, es en el signo encontrado que define Deleuze donde se produce un encuentro e interconexión entre estas dos partes, es decir, entre la experiencia afectiva

22 ARDENE, Paul; BEAUSSE, Pascal y GOUMARRE, Laurent, *Contemporary Practices. Art as Experience*, París, Dis Voir, 1999.

23 BASSNET, Sarah, «Archive and Affect in Contemporary Photography», *Photography & Culture*, Vol. 2, Issue 3, Noviembre 2009, pp. 241 - 252.

y la representación. Entonces, en palabras de Bennett, “la memoria no se puede entender como algo que posee el individuo, ni algo que reside en el interior (como se mantiene en la expresión común), ni tampoco como aquello que es representacional o representable (el exterior); es más bien el contacto dinámico entre ellos”²⁴.

Estas consideraciones facilitan el entendimiento de cómo se pueden expresar sentimientos del pasado a través de la memoria en la obra de arte, así como el proceso de abordar acontecimientos colectivos y eventos traumáticos de la historia desde relatos y memorias personales que son transmitidas a un espectador individual en la sala de arte o el museo. Unas cuestiones que se deducen si aludimos a la definición que el propio Deleuze aporta sobre la memoria, la cual la entiende como una “membrana que pone en contacto un afuera y un adentro, los hace presentes el uno al otro, los confronta o los afronta. El adentro es la psicología, el pasado, la involución, toda una psicología de las profundidades que mina al cerebro. El afuera es la cosmología de las galaxias, el futuro, la evolución, todo un sobrenatural que hace explorar al mundo”²⁵.

Como señalábamos anteriormente, las obras de arte de la memoria promueven el afecto y los sentimientos como medio para involucrar al espectador, tanto física como afectiva o moralmente. Constituye así un estímulo que desemboca en una participación afectiva y que nos fuerza a pensar. Así lo entiende Deleuze cuando escribe que “lo esencial está fuera del pensamiento, está en lo que fuerza pensar. El *leit motiv* del Tiempo reencontrado, es la palabra forzar: impresiones que nos fuerzan a mirar, encuentros que nos fuerzan a interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar”²⁶.

Por lo tanto, una vez se produce ese vínculo afectivo entre el espectador y las huellas de la experiencia en la obra de arte, la memoria nos llevaría a una conexión que agita nuestros sentimientos y emociones, promoviendo un pensamiento crítico en el que la memoria juega un papel básico. En otras palabras, nos lleva a reconstruir y repensar la información que ya poseemos del pasado. Deducimos entonces que el afecto y el conocimiento permanecen unidos en la experiencia del espectador frente a la obra de arte de la memoria.

La problemática dificultad que plantea la representación de la memoria, y sobre todo aquella ligada a procesos traumáticos, encuentra una salida en estas obras de arte que promueven la activación del afecto en el espectador. La transmisión de la memoria traumática se hace posible porque las obras no pretenden meramente representar acontecimientos

24 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, op. cit., p. 44. (Traducción propia de la cita).

25 DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós, 1987 [1985], p. 272.

26 DELEUZE, Gilles, *Proust y los signos*, op. cit., p. 179.

pasados, sino que van más allá y aspiran a detonar un ejercicio de memoria, en el que el espectador toma conciencia de su estar en el presente.

La transmisión del conocimiento y del afecto a través de estas propuestas es posible gracias a que en el ámbito de la representación cultural del trauma se localiza una dimensión afectiva, mientras que la emoción se mueve dentro de un lenguaje sociocultural compartido. Y este lenguaje facilita la transmisión de los sentimientos traumáticos en su finalidad de transferir tanto la experiencia como sus significados. Elżbieta Halas, en el texto *Tiempo y memoria*²⁷, (en el cual afirma que la memoria consiste en actos comunicativos que transmiten conocimiento reflexivo sobre el pasado), comenta que “el vocabulario cultural de las emociones es característico para procesos comunicativos que constituyen el trauma como un fenómeno cultural. Las representaciones culturales llenas de afecto –las simbolizaciones afectivas del trauma- no están restringidas a los individuos, las experiencias psicológicas, ya que ellas pertenecen a modelos axionormativos que dotan la experiencia con significados”²⁸.

Por otro lado, Vicente Huici recurre a Durkheim para mostrar la forma en la que se producen las representaciones colectivas del pasado en estrecha relación con los sentimientos personales. Aunque las emociones y sentimientos se experimentan individualmente, el hecho de que éstos tengan lugar junto a otras personas promueve una identificación de los individuos como parte de un grupo, estableciendo además relaciones entre ellos. Si las representaciones individuales “se han generado por las asociaciones y reacciones a los elementos nerviosos, las colectivas podrían entenderse como ‘producidas por las acciones y por las reacciones intercambiadas entre las conciencias elementales de que está constituida la sociedad’”²⁹. Estas cuestiones corroboran la idea de la obra de arte de la memoria como un memorial dirigido al individuo y no a una comunidad, precisamente por su capacidad para activar una implicación afectiva y empática, aunque, como hemos visto, esto no significa que estas historias individuales no tengan una motivación y repercusión social.

Del mismo modo, Maurice Halbwachs señalaba una relación entre las experiencias sensoriales y afectivas personales y las representaciones de acontecimientos o memorias colectivas. Según el autor, esto se produce porque las experiencias personales derivan o se enmarcan dentro de hechos más amplios vividos por una sociedad o un grupo. En sus propias palabras “las impresiones afectivas tienden a desarrollarse en imágenes y representaciones colectivas. En todo caso, si con las

27 HALAS, Elżbieta, «Time and Memory: a cultural perspective», *Trames*, 2010, 14 (64/59), 4, University of Warsaw.

28 *Ibidem*, p. 18. (Traducción propia de la cita).

29 HUICI Urmentea, Vicente, *Espacio, tiempo y sociedad. Variaciones sobre Durkheim, Halbwachs, Gurvitch, Foucault y Bourdieu*, Madrid, Akal, 2007, p. 15. Citando a: DURKHEIM, É., *Educación como socialización*, Salamanca, Sígueme, 1976 [1898], p. 73,

duraciones individuales podemos recomponer una duración mayor e impersonal en que se incluyan, es porque, en el fondo, ellas mismas se desprenden de un tiempo colectivo del que toman toda su sustancia”³⁰.

Los trabajos de los artistas de la memoria no plantean un relato del pasado, sino más bien dan constancia de la persistencias de los sentimientos en la memoria a través del tiempo, sobre todo aquellos que derivan del trauma y de procesos históricos truculentos. En este sentido, “no hay imágenes didácticas, mediando un mensaje, sino que se inclinan hacia lo expresivo en la forma en que juegan una cierta cualidad afectiva de espacio y objetos para evocar modos de experiencia subjetiva, y específicamente de pérdida”³¹.

Podríamos entender entonces que las memorias personales y subjetivas materializadas en la obra de arte se oponen al historicismo y a sus versiones hegemónicas sobre la Historia. La memoria, activa, presente y cargada de sentimientos personales, despliega contra-historias y contra-memorias que reconfiguran las versiones oficiales de la historia, proponiendo además nuevos métodos para la construcción de sus relatos. Como defiende Jill Bennett, la obra de arte debe “hacer la experiencia del trauma presente. En otras palabras, más que llevar la experiencia al campo de análisis ‘histórico’, debería confrontar esa experiencia en el ámbito de los sentidos”³².

En la obra de artistas como Christian Boltanski, Doris Salcedo, Rosângela Rennó y Tacita Dean, la impronta de la memoria es más que evidente, y en los materiales que utilizan para la configuración de sus trabajos la memoria se presenta como una recuperación y revisión del pasado. Este tipo de propuestas en las que se utilizan objetos banales hace que el ejercicio de memoria que tiene lugar en ellas no sea igual al que se produce frente a los memoriales o monumento convencionales en el espacio público, los cuales, en cierta manera, resultan insuficientes en la tarea de conmemorar la memoria traumática y antiheroica de la historia. Los artistas citados anteriormente son seleccionados como claros ejemplos en esta tendencia en la que, sin embargo, se podrían incluir otros muchos artistas contemporáneos, como Walid Raad, William Kentridge, Louise Bourgeois, Gabriela Golder, Pero G. Romero o Marcelo Brodsky. En sus obras se entreteje lo personal y lo colectivo, lo subjetivo y lo oficial, en un mismo espacio (el de la obra de arte) que almacena las huellas del pasado (muchas de ellas corporales) e incluso los sentimientos, permitiendo así desplegar discursos en torno a cuestiones de más calado sobre la repercusión de ciertos eventos históricos en los ciudadanos. Las obras de arte de memoria de Boltanski, Salcedo, Rennó y Tacita Dean tienen la capacidad de involucrar al espectador

30 HALBWACHS, Maurice, *op. cit.*, p. 99.

31 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 151. (Traducción propia de la cita).

32 *Ibidem*, p. 57. (Traducción propia de la cita).

mediante experiencias afectivas, algo que resulta difícil de cumplir frente a los monumentos tradicionales dispuestos en el espacio público, que permanecen estáticos y cosificados. La utilización de objetos banales en los que se conserva la impronta o huellas de los antiguos portadores, la evocación de su ausencia y la activación de la memoria del espectador a partir de la participación afectiva que promueven dichos objetos, son las características principales que definen las piezas de estos artistas y por las que se podrían entender como una modalidad de contramonumento en la sala de arte o el museo.

Los objetos y elementos utilizados adquieren propiedades humanas y, gracias a eso, son capaces de transmitir afectos. Ellos funcionan como índice de sus antiguos portadores y, al ser descontextualizados de su entorno habitual para construir la obra de arte, adquieren nuevas connotaciones que atrapan la atención del público. Como comenta Hernández-Navarro, “se trata al final de una creencia en el potencial inmanente en los objetos y de las imágenes. Y esa misma creencia es la que está en la gran parte de la querencia del arte contemporáneo por los objetos del pasado, por el uso de estéticas anacrónicas y de objetos obsoletos: la convicción de que en el objeto hay una presencia real. Y que la descontextualización puede activar esa energía”³³.

33 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 127.

3.1.1. Christian Boltanski

La obra del artista francés Christian Boltanski (París, 1944) ha estado siempre influenciada por sus condiciones biográficas. Su situación como hijo de madre cristiana y padre judío marcará su memoria más íntima al igual que toda su obra. La huella del Holocausto y la muerte le provocará una vida cargada de recuerdos intensos y heridas profundas.

Pionero en la utilización de materiales descartados para tratar cuestiones de la memoria y la historia, tanto personal como colectiva, Boltanski elabora trabajos pos-conceptuales donde los objetos tienen una gran carga simbólica y metafórica. Se diferencia por ejemplo de otras prácticas como el *process art* o *antiforma* que defendían un tipo de escultura en la que la naturaleza de los materiales estaba en consonancia con el estado psíquico del creador y con el devenir de la naturaleza, enfatizando las fases de concepción y realización de la obra. Pero también se contrapone a otras prácticas de vanguardia como el *arte povera* en las que el objeto se convertía en un simple epílogo de la obra que había desarrollado ya plenamente el concepto, y que no mostraban una preocupación por la memoria o la revisión del pasado. Sin embargo, Boltanski consigue, mediante la manipulación y tratamiento del objeto, tratar temas tan difíciles como la representación del trauma, la historia y el exterminio judío en la segunda Guerra Mundial, moviéndose entre lo monumental y lo específico.



70. Christian Boltanski, *Reference Vitrines*, 1971.

La primera etapa de su carrera, en la década de los setenta, se caracteriza por el tratamiento de la memoria desde un punto de vista autobiográfico, deambulando entre lo ficticio y lo real, y utilizando objetos descartados como huella del paso del tiempo. Pero a finales de los ochenta, el artista pasa de la memoria individual a la colectiva, sobre todo aquella que atañe al Holocausto y su representación, cuyo inicio fueron instalaciones como *Chases High School* (1988), *Canada* (1988) y *The Purim Holdiday* (1989), las cuales se diferencian por la incorporación de fotografías, proyecciones, esculturas y un uso dramático y escenográfico

de la luz.

A partir de los noventa, el artista retoma las vitrinas y los libros de sus inicios para conforma archivos, pero en esta etapa su preocupación se dirige más al tratamiento de la memoria colectiva y no tanto la individual. Aun así, es cierto que el artista defiende que ambas memorias están siempre inmersas en el trabajo, pues la memoria individual siempre lleva implícita la colectiva, y viceversa, lo cual permite pasar constantemente de lo particular a lo general. De esta forma, la obra del artista francés contribuye a la conmemoración de la historia reciente, sobre todo la referente al Holocausto nazi, que estaba en auge en los debates políticos y sociales. Pero sus proyectos no se disponen en el espacio público, sino que generalmente se construyen desde la esfera del arte contemporáneo y se instalan en los museos y galerías de arte que albergan sus exposiciones. Construye por lo tanto memoriales a las víctimas y a sus historias antiheroicas, contramonumentos conformados a partir de materiales descartados y banales que, sin embargo, poseen un rico potencial para atraer a los espectadores y activar sus emociones.

Una de las series más conocidas en su primera etapa son las que desarrolla bajo el nombre de *Reference Vitrines* (“Vitrinas de referencia”), de 1970, en las que, bajo una pulsión que puede parecer descontrolada por recopilar toda clase de objetos como una forma de detener el paso del tiempo y luchar contra la fuerza del olvido, sitúa pequeños objetos banales y cotidianos junto con otros que han sido construidos compulsivamente, como bolas de tierra, pequeños cuchillos, azúcar tallada, etc. En ellos, etiquetados y ordenados a modo de inventario, no sólo se encuentran huellas perceptibles del uso de sus antiguos propietarios y la impronta del artista al manipularlos con sus propias manos, sino que también dan presencia material a las personas que los utilizaron. Es como si construyera un inventario de todo lo que le rodeaba en su vida como artista, de ahí el título de *Vitrinas referencia*.

La obra de Boltanski surge entre los artistas en la expansión europea del neo-objetivismo³⁴, que plantean una reconsideración y

34 A finales de los setenta se empieza a percibir un cambio en la práctica objetivística en el arte, cuando aparece una serie de artistas que, con el minimalismo norteamericano como principal referente, trasladan la metáfora lingüística y la retórica de carácter narrativo al espacio de la escultura, explorando así la relación entre la forma y el lenguaje. Según Brandon Taylor, “el cambio crucial, desde materiales a objetos reales, se hace visible tanto en Europa como en Norte América entre 1977 o 1978: ocurrió primero en Europa y apareció después en América del Norte como resultado de una relación con el nuevo mercado de los artículos de consumo. El cambio vital se puede describir como una reinversión de las formas del arte conceptual con significados narrativos y sociales”. TAYLOR, Brandon, *Art Today*, Laurence King Publishing, Londres, 2005, p. 106. (Traducción propia de la cita). Anna Maria Guasch añade al respecto que en esta práctica neo-objetivística “el objeto aparece como un derivado de la sociedad industrial, consumista y tecnológica y, a la vez, de la estenografía pobre. Metamorfosados, alterados, reproducidos, reciclados y ensamblados, estos nuevos objetos obedecen a la matriz lingüística de Marcel Duchamp, matriz que los artistas norteamericanos intersectan con las poéticas minimalistas y warholianas, y los europeos con las de Joseph Beuys”. GUASCH, Anna Maria, *El arte*

recontextualización del *ready-made* de Duchamp y el *object trouvé* surrealista, con nuevas metamorfosis del objeto derivadas del *collage-assemblage* y dotándolos de una dimensión metafórica ajena a la estricta esencia material del objeto. Alejados de las prácticas de vanguardistas de principios del siglo XX, las obras de Boltanski funcionan como un almacén del tiempo con objetos ya inservibles, cuyas huellas y desgaste producido por su uso se convierten en cualidades con valor simbólico y metafórico. La apropiación de estos objetos, el rescatarlos del pasado, se convierte en un acto de lucha contra el olvido y en una negación de la muerte, sobre todo porque estos objetos realmente son la materialización de la ausencia de sus antiguos portadores. Esas marcas, muchas veces corporales, son las que incrustan en los objetos las propiedades de la experiencia subjetiva de los individuos, sus propios recuerdos y sus emociones. Los objetos de Boltanski son, de esta forma, huellas físicas de los que ya no están, pero que, en un sentido metafórico, nos transmiten cualidades humanas como el afecto, el trauma o el miedo; en definitiva, nos proporcionan una memoria sensorial con la cual el espectador se identifica y se involucra, y en las que reconoce a personajes individuales, aunque sean anónimos. Estas condiciones proporcionan un tipo de conmemoración que es casi imposible conseguir en aquellos monumentos que podemos encontrar en los espacios públicos. Se establecen relaciones y vínculos casi personales entre espectador y los individuos representados en las obras, de los cuales se extraen aquellas cualidades más humanas, como son los sentimientos o el miedo.



71. Christian Boltanski, *Monument: Enfants de Dijon*, 1986.

El papel del museo como contenedor de la memoria y al mismo

último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, Madrid, Alianza, 2000, p. 419.

tiempo como un lugar de conmemoración se proyecta en sus *Inventarios*, que siguen la línea de las *Vitrinas de Referencia*. En palabras del propio artista: “si meto toda la vida en un museo es que voy a existir. Para mí un inventario es como un retrato, el retrato de alguien. Y todos los objetos de alguien son como su retrato. Hay entonces esa idea de conservar a alguien por sus objetos pero, en ese caso, obligatoriamente es un fracaso”³⁵.

Esta idea de fracaso se percibe en esa pulsión de los *Inventarios* a recopilar todos los restos del pasado y catalogarlos, como una forma de evitar el olvido, algo que desde el punto de vista humano es imposible en su totalidad. De ahí que el artista disponga objetos con nombres, destinados a marcar una identidad propia, es decir, aquello que lo hace diferente del resto y que da constancia de que algo o alguien existe o ha existido. Unos nombres propios que, por ejemplo, los esclavos o la gente en los campos de concentración no poseían, ya que solamente se les asignaban números. El fracaso es, por lo tanto, el de la memoria total, pero también el de la vida eterna, el de contrarrestar la muerte y el de mantener viva la identidad de los individuos víctimas de acontecimientos traumáticos de la historia.

La obra *Monument: Enfants de Dijon*, (“Monumento: Niños de Dijon”) de 1986, fue creada específicamente para la capilla de una iglesia medieval de París, un lugar normalmente oscuro, con sombras y envuelto por los susurros de los oradores. La instalación está basada en fotografías escolares de clase de su propia infancia. En ella monta imágenes viejas enmarcadas de caras de niños, re-fotografiadas para la ocasión, lo cual les da una patina y las convierte en más memorables y remotas en el tiempo. Cada una de ellas es alumbrada por una bombilla pequeña de las que cuelgan cables negros, creando, en palabras de Didier Semin, “un efecto a la vez lúgubre y teatral, mórbido y ceremonial, sencillo y ostentoso, intimista y descarnado; la instalación era intelectualmente rigurosa pero también emocionalmente juguetona, más todavía por el hecho de colocar las fotografías de una forma aparentemente caprichosa. (No como las placas de un memorial sobre un muro de lamentaciones. Relieves cuya falta de ritmo y lógica parecía hacer eco del trauma que simbolizaban)”³⁶.

El trabajo versa sobre la infancia y sobre cómo estos niños que fueron una vez tan importantes para el artista ya están muertos al haberse hecho adultos. Hace un duelo a la muerte de su propia infancia. Por otro lado, el trabajo también hace referencia al genocidio de los niños judíos a manos de los nazis en la Segunda Guerra Mundial. Las fotografías apagadas y casi anónimas de niños de un tiempo pasado que son colocadas en una iglesia y con una disposición a modo de altar

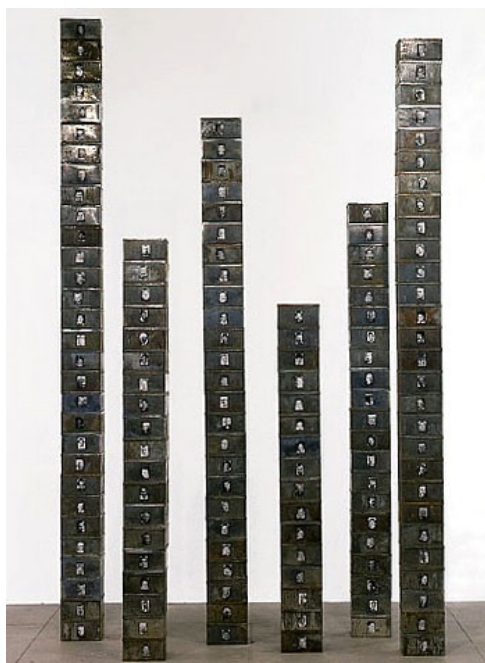
35 RAMOS, M^a Elena, *Diálogos con el arte. Entrevistas 1976 – 2007*, Caracas, Venezuela, Equinoccio, 2005, p. 74.

36 SEMIN, Didier, en: SEMIN, Didier; KUSPIT, Donald y GARB, Tamar, *Christian Boltanski*, Phaidon, London, 1997, p. 97.

La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo

sugieren un monumento. De esta forma, Boltanski muestra la naturaleza sacra de cada niño individual asesinado en el Holocausto y el hecho de que esos niños no fueran reconocidos como individuos humanos, sino que más bien fueron vistos como parte de una especie que había que catalogar para su exterminio. El trabajo, como otros en su trayectoria, es enigmático y paradójico por el hecho de ser visualmente atrayente, aunque en su contenido son perturbadores.

En la instalación plantea una de la problemática e incluso paradoja de representar la muerte teniendo en cuenta que esos individuos podrían seguir con vida, una cuestión que se percibe igualmente en la práctica de los monumentos. Didier Semin hace referencia a esta cuestión cuando escribe que estas obras comparten “el problema del arte del monumento: uno hace el duelo a la muerte porque se han ido pero (aún) no están olvidados, pero también porque uno cree que el mismo duelo los puede traer a la vida”³⁷.



Christian Boltanski, *Les suisses morts*, 1990.

La estrategia visual de Boltanski pasa por un desafío a la cualidad documental de la fotografía, a su utilización como un registro auténtico de la realidad. Pero, sin embargo, ve en ella un gran potencial para, a través de la reconfiguración y tratamiento de la imagen, exponer el antes y el después que marca el Holocausto en la práctica fotográfica. Es decir, si la fotografía antes de Auschwitz había sido utilizada para preservar y dar cuenta de la existencia de los individuos y el público mostraba en ellas una confianza inocente, después adquieren otras connotaciones que

³⁷ *Ibidem*, p. 98.

marcan el terror, el trauma y la imagen deshumanizada en la que, a pesar de representar individuos, éstos han perdido su identidad y su propia razón de ser. De esta forma, “representando a la gente como (casi) muertos, Boltanski pone en primer plano la idea de que las fotografías no tienen referente; y representando esos seres humanos a la ‘manera nazi’, es decir, sin identificar rasgos, niega la ‘presencia’ en el retrato de un individuo. Todos los retratos son intercambiables: el retrato se ha convertido en anónimo”³⁸.

Aunque sus instalaciones se presentan como memoriales que pretenden recordar, conmemorar y dar constancia del paso por la vida de los personajes retratados, las fotografías que las configuran desafían esta intención, pues lo que realmente muestran es la ausencia y la muerte de dichos sujetos. Andrea Liss ha comentado al respecto que “sus memoriales fotográficos negocian el estatus dual de lo documental, convirtiendo su mandato enigmático en el centro de atención de su trabajo. Es decir, su trabajo interviene la capacidad de la fotografía para documentar un pasado auténtico y de funcionar como documentos veraces. Una de las estrategias para crear desconfianza entre estas dos funciones entrelazadas de las tareas asignadas a la fotografía documental consiste en crear un tipo de sugestión por la cual el espectador es atrapado inconscientemente”³⁹.

Les suisses morts (“Los suizos muertos”), de 1990, es un claro ejemplo del paso que hace el artista desde la memoria individual a la colectiva a finales de los ochenta, una obra en la que recurre a grandes columnas de cajas metálicas oxidadas para tratar el Holocausto. En estas cajas de galletas ha guardado unas tres mil fotografías apropiadas de las páginas necrológicas de periódicos suizos publicados en las fechas que tuvo lugar el Holocausto, fotografías que no son más que una pequeña muestra de todas aquellas personas que desaparecieron y fueron asesinadas durante la Segunda Guerra Mundial. La instalación se compone de latas de galletas apiladas y conformando columnas, en cuya parte frontal coloca de forma simétrica fotografías de retratos que el artista a recopilado, una disposición que evidencia la influencia de anteriores artistas minimalistas como pueden ser Donald Judd o Carl Andre.

La importancia de este trabajo reside en su contraposición entre la unidad y el gran número. Boltanski presenta cajas de metal como las que se utilizan para conservar las fotografías de álbum familiar en los hogares, marcando el frente de cada una de ellas con una fotografía del rostro de una persona, como si se tratara de pequeñas urnas funerarias. Las cajas de galletas imitan así la función de la memoria como un

38 Van ALPHEN, Ernst, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 106. (Traducción propia de la cita).

39 LISS, Andrea, *Trespassing through shadows: memory, photography, and the Holocaust*, Minneapolis; London, University of Minnesota Press, 1998, p. 49. (Traducción propia de la cita).

almacén. De hecho, podemos ver de forma individual a quién pertenecen, diferenciando a los individuos como tales, con sus rostros sonrientes que destacan sus cualidades humanas. Sin embargo, esas cualidades se pierden al apilarse todos juntos en un número tan masivo que elimina esa individualidad y se convierte en la muerte del mismo; refleja así el proceso de exterminio llevado a cabo en el Holocausto.

Aunque Boltanski generalmente hace referencia en sus obras a grandes acontecimientos traumáticos de la historia, donde los individuos implicados se reconocen como una gran masa, como conjunto social, la forma de tratarlos parte de las cualidades más íntimas e individuales de cada uno, destacando la importancia de una persona como tal, con sus propias memorias, sentimientos y emociones. Sus creaciones, en palabras de Anna Maria Guasch, “no pretenden hacer una reconstrucción de un evento del pasado, sino la recuperación y constatación de la memoria como un hecho cultural, antropológico y existencial”⁴⁰. Y la forma de hacer esto posible para Boltanski es atrapando al espectador a través de sus propias emociones y de su memoria, como un proceso que desemboca en el pensamiento a través del arte. Las huellas y rastros casi corpóreos que se reflejan en esos objetos cotidianos, con su particular disposición en la sala y el tratamiento de la luz, hacen de las obras de Boltanski unos lugares de memoria que podríamos entender como contramonumentos. Son así esas cualidades emocionales y esa participación afectiva la que los diferencian de memoriales y monumentos tradicionales. “Boltanski estimula dos campos de riesgo: lo sentimental y lo no auténtico -precisamente para implicar la facilidad con la que el espectador es atrapado en una nostalgia casi eterna y casi sombría universalizada”⁴¹.

El reconocimiento de los espectadores con los viejos objetos cotidianos e incluso con los olores es una de las herramientas de Boltanski para evocar la memoria en el espectador, pues realmente no deja de ser algo común que le ocurre a todo ser humano, y encuentra su lenguaje en el arte. En sus propias palabras: “todos tenemos la experiencia con los padres o los abuelos que han muerto, y de haber encontrado luego un objeto, una ropa, y nos emocionamos porque todavía había un pliegue en la ropa, un olor. Esta es una experiencia general, común. Yo trato de hacer sentir eso. Cuando muestro eso, el espectador va a acordarse de esa sensación que estaba en su mente, pero que era tan pequeña. Va a integrar mejor esa sensación del olor de alguien que murió, su huella”⁴².

Deducimos entonces que sus obras responden a la necesidad social y personal de hacer un duelo, de no olvidar a los muertos y mucho menos

40 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010*, Madrid: Akal, 2011, p. 58.

41 LISS, Andrea, *Trespassing through shadows: memory, photography, and the Holocaust*, op. cit., p. 49. (Traducción propia de la cita).

42 RAMOS, M^a Elena, *Diálogos con el arte. Entrevistas 1976 – 2007*, op. cit., p. 59.

a todas aquellas víctimas a las que se les arrebató la vida injustamente en procesos traumáticos de la historia.

En resumen, podemos observar en la evolución artística de Boltanski un desplazamiento progresivo de la investigación bidimensional a las tres dimensiones. Esta evolución responde a la necesidad de construir propuestas que redefinan la relación del espectador con la obra y que provoquen emociones más próximas a la vida. Lo que busca en sus instalaciones es generar un contexto en el que el espectador se sienta involucrado, no sólo intelectualmente, sino también corporal y emotivamente. El tratamiento de sus objetos y fotografías conmueven al asistente para alcanzar así sus cualidades afectivas más íntimas. Además, al disponer sus obras en el museo de arte, cuestiona los usos documentales de los museos, al igual que su función como institución en la que se construye y almacena la historia oficial. Andrea Liss ha señalado que el hecho de que Boltanski exhiba su obra en un museo “subraya su desafío ambiguo a las divisiones tradicionalmente establecidas entre la documentación y la estética. Su trabajo crea ansiedad sobre la necesidad de formular nuevos tipos de documentos, las dificultades de documentar las víctimas del Holocausto y de hablar en el nombre de los otros”⁴³.

Así pues, la obra de Boltanski se sitúa entre lo documental y lo artístico, entre el museo y el monumento, y constituye una nueva forma de memorial, un tipo de contramonumento, que utiliza materiales banales y descartados para transmitir el dolor, el afecto y la memoria sensorial del pasado a los espectadores, para que así éstos puedan realizar una revisión crítica de la historia y del pasado.

43 LISS, Andrea, *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography and the Holocaust*, op. cit., p. 52. (Traducción propia de la cita).

3.1.2. Doris Salcedo

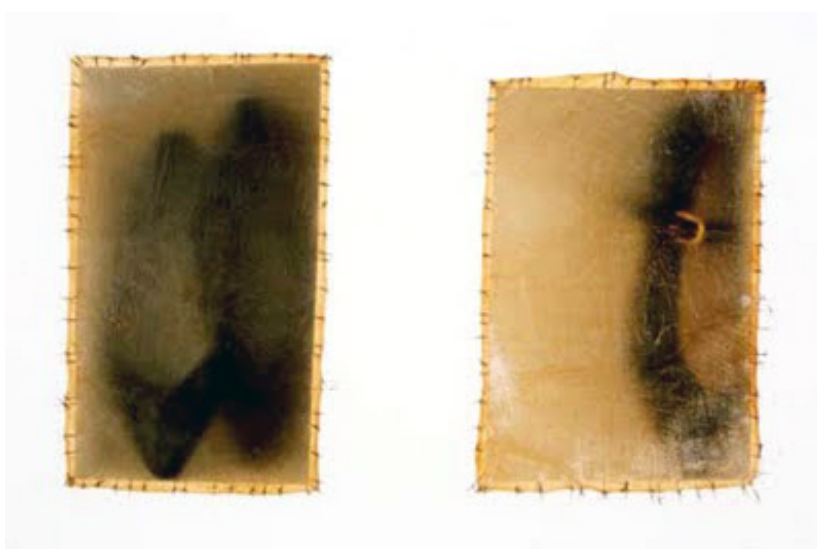
La escultora colombiana Doris Salcedo (Bogotá, 1958) ha adquirido prestigio internacional principalmente a partir de su primera exposición individual *Atrabiliarios* (1991), en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston. Comprometida con la práctica de arte politizado, su producción se ha caracterizado por utilizar objetos domésticos que se han cargado de significado tras años de uso. Al inicio de su carrera, la artista utiliza ropas y muebles de su Colombia natal para transmitir las experiencias de personas que viven en turbulentas condiciones sociales, políticas y económicas. La finalidad de la artista mediante su obra es representar la violencia sin hacer referencia explícita a ella, para lo cual se sirve de objetos cotidianos y del hogar. Suele combinar materiales duros y blandos para mostrar la fragilidad y la vulnerabilidad humana. Los elementos blandos que incorpora, como suelen ser ropas, pieles, sedas e incluso cabello humano, aluden a lo corpóreo y manifiestan la delicadeza del propio cuerpo. Con ellos se funden componentes más duros como la madera o el hormigón, los cuales además presentan un deseo de salvaguardar los recuerdos. En parte como reacción a las desapariciones de personas que practicaba el Ejército colombiano, Salcedo en otras series de obras habla directamente de la conservación de una conciencia colectiva.

Generalmente, la artista se inspira en las experiencias personales de víctimas específicas, con las que suele tener conversaciones directas. El relato de esas vivencias individuales le sirven de puente para aludir a cuestiones con un calado más colectivo como la violencia, e incluso la misma condición humana. De ahí que recurra a objetos cotidianos y materiales primarios que mantienen una relación directa con el cuerpo, ya que en ellos se perciben las huellas que se han producido por su uso. Es decir, son objetos y materiales que funcionan como índice o huella física de los referentes a los que representan. Además, su escultura se plantea como un objeto físico en formas novedosas, esquivando los temas tan debatidos de la abstracción *versus* la figuración y la objetividad *versus* la teatralización, la acción plástica o la instalación.

La exposición *Atrabiliarios*⁴⁴ (1992) consiste en una serie de nichos pequeños construidos en la pared de la sala de exposiciones, los cuales son cubiertos de vejiga de vaca con los bordes cosidos con hilo quirúrgico y en cuyo interior sitúa zapatos usados de mujeres. Utilizando este artículo de vestir hace alusión a la despersonalización de la violencia en Colombia, donde es sabido que la mayoría de las mujeres desaparecidas eran normalmente sometidas a largos periodos de cautividad antes de

44 La crítica de arte Nancy Princenthal sitúa el origen de la palabra *Atrabiliarios* en el término latino para la “melancolía” asociada al duelo: *atra bilis*. Por su etimología, debería ser sinónimo de melancólico, pero por alguna razón, su sentido también evolucionó para definir a un sujeto destemplado y violento. Ver al respecto: PRINCENTHAL, Nancy, «Survey» en: BASUALDI, Carlos; HUYSSSEN, Andreas; PRINCENTHAL, Nancy (eds.), *Doris Salcedo*, Londres, Phaidon, 2000, p. 55.

ser ejecutadas. Así, cuando muchas de las fosas comunes en las que son enterradas se exhuman, los restos de las prendas de vestir son muchas veces los únicos elementos que pueden desvelar la identidad de las desaparecidas. Salcedo repite, de un modo metafórico, este dramático proceso de enterrar a las mujeres de forma violenta. Los zapatos insertados en los nichos (unas veces el par y otras veces sólo uno de ellos) se perciben vagamente a través de la fibra de animal translúcida que posteriormente cose toscamente con un hilo quirúrgico negro que contrasta con la pared blanca de la sala. Así, si los zapatos evocan a las personas que los habían calzado, las pantallas de tejido animal podrían recordar a las pantallas de lámparas mandadas a realizar por los nazis con piel humana.



72. Doris Salcedo, *Atrabilarios*, 1991.

Los zapatos, que contienen claras marcas de rozaduras y de haber sido usados, sugieren el cuerpo de unas mujeres y la violencia a la que fueron sometidas, más que intentar representar directamente el sufrimiento. Si en Boltanski las huellas corporales sobre los objetos cotidianos son más bien alegóricas, en la obra de Salcedo esas huellas son mucho más directas, llegando a parecer restos del propio cuerpo o la propia piel de los individuos. Según Mieke Bal, “el estatus paradigmático de la huella del pie en la teoría semiótica sobredetermina la presencia del pasado. La huella es ejemplo clave del trazo”⁴⁵. Estos objetos sirven, por lo tanto, como unas huellas casi corpóreas de la memoria de esos acontecimientos traumáticos, donde los sentimientos y sensaciones profundas son transmitidos al espectador. Jill Bennett comenta que Salcedo “no nos ofrece imágenes que son en sí mismas traumatizantes; sino más bien, una imagen de la fuerza del trauma -de su capacidad de

45 BAL, Mieke, «Arte para lo político», *op. cit.*, p. 56.

infundir y transformar los cuerpos, objetos y espacios”⁴⁶.

La desaparición de las víctimas las deja en el anonimato pero, gracias a las prendas y los objetos que utilizaban, su ausencia siempre está presente, aunque realmente se convierte en una presencia angustiada. Así es como se refleja en las consideraciones que realiza la propia artista: “Colombia es un país lleno de viudas. Había una viuda, la viuda de un líder político, que me contó lo difícil que era continuar viviendo con los objetos que son recuerdos de su marido. Cada mañana abres un cajón y la ropa está ahí. Cada día te sientes en la mesa del salón y la silla vacía está ahí, gritando la ausencia de esa persona. Se puede convertir en un objeto muy difícil con el que vivir”⁴⁷. Al respecto, Miguel Ángel Hernández-Navarro mantiene que “su realidad modificada –objetos, ropa, muebles y estructuras- introduce siempre una presencia del cuerpo como ausencia que dota a su obra de una latencia contenida nunca evidente”⁴⁸.

En exposiciones como *La casa viuda* (1994) o *Unland* (1998), Salcedo continúa tratando las experiencias y memorias de la violencia política que sufren las mujeres de su país, aunque en esta ocasión aborda el tema haciendo referencia a la repercusión de la pérdida en dimensiones espaciales y temporales. Para ello recurre a muebles del hogar que ensambla unos con otros y muchas veces los rellena de hormigón, incorporando también prendas de vestir, sedas e incluso cabello humano.



74. Doris Salcedo, *La casa viuda*, 1994.

Las instalaciones de *La casa viuda* consisten en una serie de

46 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, op. cit., p. 69.

47 BIRKHOFER, Denise, «Trace Memories. Clothing as Metaphor in the Work of Doris Salcedo», *Anamesa, an interdisciplinary journal*, The Violence Issue, volume 6, issue 1, Spring 2008, New York University, p. 50. (Traducción propia de la cita).

48 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, op. cit., p. 22.

puertas encontradas, unas veces dispuestas por separado y otras veces en pares, pero siempre ensambladas con partes extraídas de otros muebles de madera muy desgastados. En su conjunto, crean la impresión de ser pasadizos bloqueados o deseos, relaciones y hábitos que han sido congelados en un lugar concreto, o incluso asuntos domésticos destrozados y que ahora aparecen unidos bruscamente como si hubiera sido por la fuerza de una explosión. Frente a ellas, el espectador se posiciona como un testigo directo de la violencia que ha dado resultado a esos ensamblajes, una violencia que ha quebrado la estabilidad del hogar. De hecho, muchas de las obras se disponen de tal modo que bloquean accesos de la galería, como es el caso de *La casa viuda*. Según comenta Edlie L. Wong, “al situar el arte como un obstáculo al movimiento, la percepción y la cognición, Salcedo estimula al espectador a que tenga conocimiento de los límites de la audiencia para percibir aquello que la obra no puede decir. [...] Salcedo trabaja en la proximidad del mobiliario, el cuerpo y la intimidad vivida de la violencia. Al destruir las falsas divisiones entre lo privado y lo público, lo interior y lo exterior, su obra revela las formas particulares en las que el poder represivo del estado penetra y desfigura los espacios íntimos del hogar”⁴⁹.



75. Doris Salcedo, *Unland: the Orphan's tunic*, 1998. (Detalle).



76. Doris Salcedo, *Unland: the Orphan's tunic*, 1998.

La obra que titula como *Unland* también se construye con mobiliario del hogar. En este caso, consiste en tres esculturas fruto del ensamblaje de mesas de diferentes tamaños, en cuya unión taladra pequeños agujeros sobre la madera que simulan los poros de la epidermis y sobre los cuales inserta pelo humano recreando una especie de cuero cabelludo. Estos pequeños detalles incitan al espectador a acercarse a la obra y a observarla detenidamente, ya que muchas veces no son perceptibles a simple vista o desde una distancia determinada. Esta cercanía física con la obra también genera una cercanía afectiva y moral con las personas a las que se alude y cuyos restos corporales parecen impregnarse en la

49 WONG, Edlie L., «Haunting Absences: Witnessing Loss in Doris Salcedo's *Arbilarios* and Beyond», en: GUERIN, Frances and HALLAS, Roger (ed.), *The Image and the witness: trauma, memory and visual culture*, New York; London, Wallflower Press, 2007, p. 176. (Traducción propia de la cita).

obra. Así se consigue que el espectador se involucre y perciba la memoria sensorial encarnada sobre la superficie de la escultura.

Del mismo modo, se hace patente una dimensión temporal en la obra gracias a estos detalles de rastros humanos imperceptibles a simple vista y que atraen el propio cuerpo del espectador. Se produce una conexión afectiva en el momento en que, al examinar las huellas, el tiempo parece congelado, pues esos detalles minúsculos sólo emergen después de un periodo de examen cercano y riguroso. Jill Bennett comenta al respecto que “nosotros, como espectadores, habitamos ese espacio, no a través de una identificación con los primeros testigos, (ya que su identidad no se especifica, en ningún caso), sino porque nuestros cuerpos nos permiten responder a ‘estar en el lugar’, un lugar donde nuestras condiciones de percepción son en sí mismas desafiadas”⁵⁰.

Este tratamiento del espacio y la sensación de cercanía se desarrolla manteniendo una interconexión con la temporalidad, que juega una función relevante en las propuestas de la artista colombiana, ya que supone una herramienta que permite, junto a las huellas corporales inmanentes en los materiales, atraer a los visitantes y activar su memoria. La relevancia de la temporalidad se debe a que se desencadena un retardo temporal del público frente a la obra, ejemplificando la forma en la que la violencia rompe la percepción de una estructura lineal de la temporalidad causada por la violencia y el trauma. Denise Birkhofer ha señalado que la clave está en el retardo o la desaceleración que se origina al observar a pocos centímetros las texturas y los elementos incrustados en las superficies de las escultura: “esta desaceleración de la visión es el indicador de un componente integral del trabajo de Salcedo: el retardo. Este retardo es necesario por la forma en la que la violencia acelera la percepción propia del paso del tiempo. [...] las esculturas de Salcedo graban las rupturas en el tiempo que resultan de la violencia, que aplastan las cosas en instantes”⁵¹.

Andreas Huyssen apunta igualmente a esta cualidad temporal inmersa en las obras de la artista, comparándola con la escultura clásica y señalando que la propia escultura es materialización de un tiempo que no está estancado, sino que transcurre, que se percibe y que está vivo: “si la escultura clásica captura el momento de más importancia o cristaliza la idea o la forma ideal del fluir del tiempo, la escultura de la memoria de Salcedo se abre en sí misma dentro del transcurrir del tiempo, porque la propia temporalidad se inscribe en la obra”⁵².

Aunque Salcedo trata a la violencia de Estado que tiene lugar en

50 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, op. cit., p. 68. (Traducción propia de la cita).

51 BIRKHOFFER, Denise, op. cit., p. 60. (Traducción propia de la cita).

52 HUYSEN, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Standord, California, Stanford University Press, 2003, p. 113. (Traducción propia de la cita).

Colombia en general, en ciertas obras centra su atención concretamente en la condición de las mujeres que han quedado viudas. Para ello, recurre a tareas y elementos que se asocian a la mujer y sobre todo a las amas de casa, acciones que poseen además una gran carga simbólica. Un ejemplo es el hecho de que la artista cosa con pelo humano o incruste prendas femeninas de seda desgarradas sobre la superficie de los muebles que utiliza, lo cual alude a la labor de coser y enmendar la ropa rasgada de sus maridos e hijos, aunque del mismo modo podría entenderse como una metáfora sobre la acepción y la necesidad de superar el dolor que ha provocado la pérdida de sus seres queridos. En *Unland*, la serie de mesas que son ensambladas y en cuyas uniones teje cabello humano y seda, se manifiesta, según Edlie L. Wong, “la profunda fragmentación y personificación de la experiencia de la pérdida de los individuos a través de la re-presentación de objetos básicos del hogar, para así tratar la violencia epistémica de la desaparición. [...] La violencia política deforma el hogar en un no-lugar, un espacio imposible de habitar porque se transforma en un signo de la desaparición de los amados”⁵³.

Como señalábamos anteriormente, Salcedo se entrevista con las víctimas de la violencia de estado para posteriormente traducir sus experiencias traumáticas y su memoria en esculturas, en imágenes materiales. Al igual que sucedía en las propuestas de Boltanski, Salcedo no pretende relatar las memorias de los testigos, sino actuar como testigo de un testigo y materializar la forma en la que sienten ese trauma en el momento presente, es decir, representar la repercusión de esos acontecimientos en la memoria y en la vida cotidiana de las víctimas. Pero va incluso más allá, pues gracias a la transmisión del afecto y de los sentimientos incrustados como forma de memoria, la artista consigue que el espectador se convierta a su vez en un testigo más del pasado trágico y del sufrimiento de muchos colombianos. Una tarea que se hace posible gracias al potencial de la memoria para albergar y transferir emociones que activan de forma empática el pensamiento de los demás.

La obra de Salcedo sobrepasa las funciones y repercusión de los memoriales tradicionales. Por la forma en la que atrapa al espectador y dinamiza en él un ejercicio de memoria, sus trabajos alcanzan una profundidad de conmemoración que el monumento tradicional en el espacio público no puede, de ahí que podamos entenderla como una modalidad de contramonumento. Registrando y presentando la memoria sensorial y traumática en base a objetos cotidianos y mobiliario del hogar, la autora podría incluirse entre aquellos artistas que están preocupados por transmitir sensaciones y conocimientos a los espectadores. En este proceso, los dispositivos artísticos juegan un papel básico por su potencial como registros de la memoria incorporando emociones y afectos que sobrepasan las cosificaciones y sentencias del documento común. Sus

53 WONG, Edlie L., «Haunting Absences: Witnessing Loss in Doris Salcedo's *Arbilarios* and *Beyond*», en: GUERIN, Frances and HALLAS, Roger (ed.), *The Image and the witness: trauma, memory and visual culture, op. cit.*, p. 178. (Traducción propia de la cita).

propuestas narran y construyen, a través de lo visual, la historia y la memoria colectiva partiendo de experiencias subjetivas, es decir, desde los relatos personales de aquellos individuos que han vivido los eventos traumáticos. Se convierten en “una forma de transmisión cultural que media la experiencia subjetiva a través del objeto artístico”⁵⁴. A esta misma cuestión alude Bennett cuando escribe que Salcedo “se dirige a una cuestión normalmente fuera del ámbito de artistas motivados por trabajar siguiendo un estilo expresivo o subjetivo: ese de la interrelación entre el artista y los otros, aportando consideraciones sobre las formas en que los segundos testigos – y por extensión, un espectador– se posiciona en relación a ese trauma, y también a la forma en la que una respuesta afectiva podría activarse a través del imaginario visual”⁵⁵.

Por lo tanto, en la línea de los planteamientos de Pierre Nora y su concepto de *Lieu de mémoire*, la construcción de la memoria y de la historia a día de hoy no podría realizarse sin atender a los testimonios personales de los individuos sobre acontecimientos pasados, al igual que a formas de transmisión individualizada de la memoria por medio de dispositivos que no se sitúan en enclaves públicos permanentemente y que no van dirigidos a percibirse por la colectividad. De ahí el sentido de la producción de la artista, que parte del tratamiento de la memoria individual para abordar cuestiones sociales más amplias, llevándolas al terreno de lo público. En otras palabras, “el trabajo de Salcedo también ejemplifica los lugares de memoria de Nora en su habilidad para ‘capturar un máximo de significado en los menores signos posibles’ y su ‘capacidad para metamorfosis’, resultando en un número infinito de interpretaciones de relevancia duradera”⁵⁶.

El desarrollo del ejercicio de memoria frente a sus esculturas conlleva una interconexión entre la memoria de la víctima, la experiencia directa de la artista con ella (a través de entrevistas previas) y la presencia del espectador con su atención exhaustiva de las huellas corpóreas inscritas en la materialidad de la obra. Como comenta Salcedo, “el silencio de la víctima de la violencia en Colombia, mi silencio como una artista, y el silencio del espectador se unen durante el momento preciso de la contemplación y sólo en el espacio concreto donde esa contemplación tiene lugar”⁵⁷. Ese silencio se convierte en una especie de empatía por parte del espectador con la víctima, en un acercamiento tanto físico como emocional que conlleva un compromiso moral por mantener vivos esos relatos en la memoria colectiva.

54 *Ibidem*, p. 179. (Traducción propia de la cita).

55 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, *op. cit.*, p. 52. (Traducción propia de la cita).

56 BIRKHOFER, Denise *op. cit.*, p. 62. Citando a NORA, Pierre, «Between History and Memory: Les Lieux de Mémoire», *Representations* 26, Spring, 1989, p. 50. (Traducción propia de la cita).

57 GUERIN, Frances and HALLAS, Roger (ed.), *op. cit.*, p. 179. (Traducción propia de la cita).

Para Huyssen, la obra de Salcedo supone un desafío a “una cultura cada vez más espectacularizada de la memoria y de su obsesión por los lugares públicos de la conmemoración, de los monumentos y de los memoriales. Salcedo sabe que los monumentos y memoriales públicos son proclives a servir de símbolos del olvido, por culpa de la estetización o el comentario político directo. La obra de Salcedo no confía en los mecanismos de la memoria pública, pero al mismo tiempo ansía desesperadamente nutrir esa memoria”⁵⁸.

58 HUYSEN, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2010, p. 88.

3.1.3. Rosângela Rennó

La artista visual Rosângela Rennó (Belo Horizonte, 1962) trata, desde el comienzo de su trayectoria en la década de los ochenta, la cuestión de la extinción de la identidad personal y colectiva a partir del retrato, explorando con sus instalaciones nuevas dimensiones de la imagen fotográfica.

Su producción artística parte de la recolección de elementos como fotografías de álbumes familiares, negativos, diapositivas, artículos de prensa o documentos de bibliotecas y archivos oficiales, los cuales generalmente hacen referencia a la historia reciente de su país, sobre todo a la Dictadura Militar que tuvo lugar entre los años 1964 y 1985. La artista conforma sus obras manipulando dicho material para construir nuevos discursos que difieren de sus connotaciones significativas originales, es decir, atribuye nuevos significados a las imágenes preexistentes, descartando la posibilidad de producir nuevas fotografías.

Después de trasladarse a Río de Janeiro a principio de los noventa, comienza a trabajar con negativos de retratos, continuando su proceso de reducción de la imagen, lo cual le lleva a enfatizar aún más el contenido político de su obra. A este periodo corresponden series como *Imemorial* (1994), sobre los trabajadores y niños que construyeron Brasilia; *Cicatriz* (1996), compuesta por fotografías de prisioneros tatuados tomadas a principios del siglo XX; *Vulgo* (1999-2001), una investigación sobre el archivo penitenciario de Sao Paulo; o *Serie Roja* (2000-2003), personajes vestidos con trajes militares. En todos estos trabajos se establece un debate que cuestiona el papel documental de la fotografía y remite al olvido sobre los hechos, hábitos y costumbres sociales a partir de los cuales hemos construido nuestras identidades presentes y nos disponemos a edificar nuestro futuro.

La producción de Rosângela Rennó podría incluirse perfectamente en el discurso de apropiación *versus* (pura) creación de las prácticas apropiacionistas que concurren en la escena artística contemporánea desde los primeros ochenta, creando imágenes a partir de otras ya existentes. Su método de trabajo consiste en someter las imágenes fotográficas a una operación de retoque y manipulación que tiene que ver tanto con cuestiones éticas como estéticas.

Mediante este proceso de tratamiento y recuperación de fotografías e imágenes encontradas y al ser mostradas posteriormente en una galería o museo de arte, éstas adquieren más relevancia, al igual que los datos y personajes que aparecen representados en ellas. De alguna forma, recuperan la identidad y la notabilidad que habían perdido cuando fueron descartadas, convirtiéndose así en elementos que ahora nos sirven para construir la memoria de las personas y de los acontecimientos a los que hacen referencia, muchos de los cuales habían sido reprimidos, olvidados

o incluso encubiertos.

Rennó trata la fotografía como una imagen cargada de significados, pero, sobre todo, como un objeto encontrado sobre el que se han marcado las huellas del paso del tiempo para convertirse, en su doble carácter de imagen y objeto, en un artefacto capaz de transmitir las cualidades humanas de los ciudadanos de a pié, tales como sentimientos, emociones y afectos. Su fotografía sería lo que Deleuze entiende como un “signo encontrado”, capaz de estimular el pensamiento mediante la acción afectiva de la imagen. Esta característica es la que relaciona su producción con la de otros artistas de la memoria, como pueden ser Boltanski, Doris Salcedo o Tacita Dean, quienes están interesados en tratar y presentar la memoria y la ausencia de personas que han muerto pero, sobre todo, incorporan los objetos encontrados por la carga emocional que ellos encarnan. Estos artistas ven en la materialidad de objetos encontrados un soporte cuyo potencial no sólo reside en la capacidad de atracción estética, como una imagen, sino sobre todo por sus cualidades antropológicas y como portadores de los rastros y sentimientos que sus dueños han incrustado en ellos a través del uso.

Para Rennó la fotografía funciona como un almacén visual y conceptual de la memoria. Su objetivo es abordar de forma creativa su carga icónica para, a partir de ella, poder hacer una revisión del pasado y de la historia. La mayoría de sus fotografías, particularmente aquellas tomadas de los archivos públicos, encajan con la idea común posmoderna de que la representación nunca es neutral. En su caso, está interesada en examinar la historia de los oprimidos y olvidados, la memoria antiheroica como opuesta a la historia de los ganadores.

Una de las obras que más ha contribuido a su fama internacional es la instalación *Bibliotheca* (que también conforma un libro⁵⁹), una archivo de cientos de fotografías que había ido adquiriendo durante varios años en rastros de diferentes ciudades del mundo y que pertenecían a álbumes familiares y a fotógrafos amateurs. Para construir la obra, seleccionó algunas de estas imágenes y las volvió a fotografiar para formar con ellas un nuevo archivo que recupera sus historias y memorias del olvido. Fotografías de bodas, bautizos, fiestas de cumpleaños, vacaciones y otras tomadas en estudios profesionales, en resumen, fotografías con propuestas de identificación, conforman un nuevo álbum fotográfico de imágenes familiares e historias ajenas que con las que el espectador se siente fácilmente identificado. Para la artista, este deseo de coleccionar

59 El libro de artista que lleva por título “Bibliotheca” se realiza como complemento a las vitrinas que se muestran en la exposición. Con un formato apaisado, el libro contiene cerca de 350 fotografías extraídas de los álbumes, consideradas por la artista como las mejores imágenes, según sus propios criterios. La intención al imprimirlo en dimensiones reducidas y conformarlo con tapas duras como si de un álbum fotográfico se tratase, reside en asociarlo con los álbumes convencionales y preservar el carácter intimista de la relación entre el espectador y la imagen particular. Ver: RENNÓ, Rosângela, *Bibliotheca*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

fotografías y objetos se fundamenta en su creencia de que son pruebas, testimonios y documentos fieles que preservan nuestros recuerdos y dan fe de la existencia de las personas representadas. Como escribe Anna Maria Guasch, “la naturaleza de las imágenes fotográficas que se acumulan en *Bibliotheca*, [...] siempre recuerdos personales de gente desconocida, destacan por su carácter ‘indicial’, capaz de testimoniar la existencia de su referente”⁶⁰.



77. Rosângela Rennó, Vista de la instalación *Bibliotheca*, 2002.

Muchas de las instantáneas en *Bibliotheca* son sacadas de circulación juntas, encasilladas en montajes más allá del alcance del espectador. Contra la idea de las imágenes permanentemente selladas y perdidas, Rennó crea la idea de un archivo universal desde la intimidad de la familia y del día a día, donde todas las fotografías perdidas y descartadas del mundo podrían finalmente encontrar un hogar. Esta enorme colección de instantáneas trabaja contra el sentido tradicional del archivo, entendido como una colección de fotografías significativas bajo el dominio y utilización de la ciencia o el Estado. Sugiere que todas las fotografías son igualmente valiosas para preservarse, tanto por su valor antropológico como político.

Aunque la *Serie Roja (Militares)* también es creada a partir de la apropiación de álbumes domésticos, esta vez Rennó no utiliza las fotografías familiares del día a día. Las dieciséis instantáneas de hombres y niños uniformados que posan para la cámara fueron compradas en mercadillos de segunda mano y donadas a la artista por miembros de su familia y amigos de diferentes lugares como Rusia, Argentina o Brasil. Sin embargo, una característica que todas comparten es que muestran la postura rígida y disciplinada de lo militar. Una vez más, Rennó re-

60 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010*, op. cit., p. 295.

fotografía las imágenes, las amplía a escala humana y las cubre con un velo rojo, haciéndolas totalmente monocromas. Con este gesto que tiñe a los militares de rojo, la artista enfatiza el aspecto grasiento y bélico de las fuerzas armadas, pero también elimina el color de los trajes y casi su presencia al superponerle un color rojo profundo. Por lo tanto, estas fotografías pierden su función de afirmar las identidades sociales de estos hombres y niños para dotarlas de nuevas lecturas.



78. Rosángela Rennó, *Serie Roja (Militares)*, 2000-2003.

Es importante apreciar que, a pesar de que Rennó utiliza el término militar en el título del trabajo, los retratos también son de niños que visten uniformes militares. Al colocar a los niños y los hombres conjuntamente, dirige la atención sobre la forma en la que las ideas y prácticas de lo militar se extienden más allá de los límites de las fuerzas armadas, insertándose incluso en la educación de niños muy jóvenes, como sucede en muchos países. La imagen fotográfica aquí es contraria a su función intencionada original: el retrato ya no funciona como tal, pues el sujeto desaparece como individuo singular, quedando ocultado y encubierto tras los uniformes, una clara metáfora de la influencia del Estado en la vida social y privada de los ciudadanos.

El contexto de esta obra, al igual que la trayectoria general en la producción de Rennó, está marcada por el largo periodo de dictaduras militares que Brasil, junto con otros países de Latino América como Chile, Argentina, Nicaragua, etc., experimentó en la segunda mitad del siglo

XX⁶¹. Fueron unos años marcados por crueles muertes y fuertes censuras que transformaron la naturaleza de las políticas, la sociedad y la cultura brasileñas. Esto supuso que, por más de dos décadas, las caras del poder fuesen consideradas por muchos como las caras del horror. La *Serie Roja (Militares)* hace referencia a este aspecto de la historia reciente de Brasil, en la que Rennó crea una cierta ambigüedad cuando vela las identidades de esas fotografías de hombres y niños, rescatando las imágenes desde el olvido y, al mismo tiempo, devolviéndolas al estado de lo olvidado. En otras palabras, devuelve a los retratos una cierta visibilidad sin glorificar la reaparición de sus identidades.



79. Rosângela Rennó, *Imemorial*, 1994.

En 1994 crea para la exposición colectiva titulada *Reverendo Barsília* (Volviendo a mirar Brasilia) la obra *Imemorial*, compuesta por una serie de cincuenta fotografías manipuladas que fueron apropiadas del Archivo Público del Distrito Federal de Brasil. Para la creación de la obra, Rennó optó por dar visibilidad al lado negativo de la historia de la capital, mientras la mayoría de artistas en la muestra, como por ejemplo Mário Cravo Neto, crearon obras que celebraban la capital del país, su gente y especialmente

61 Es preciso señalar que Brasil, junto con otros países como Chile, Argentina y Paraguay, fue el laboratorio de EE.UU. para aplicar doctrinas económicas ultra liberales. En el capitalismo del siglo XX se perciben fuertes elementos de continuidad (aunque también de discontinuidad) respecto a los elementos del período de desarrollo económico y social posteriores a la II Guerra Mundial (los llamados gloriosos treinta años), cuando surge en muchos países la presencia reguladora del estado en la economía y en la vida social. La continuidad reside tanto en el Estado de Bienestar como en una relación de dominación de algunos países fuertes respecto de otros países "débiles", que eran utilizados como laboratorios de experimentación de políticas económicas desprejuiciadas.

Naomi Klein conforma su libro *La doctrina del shock* centrándose en las discontinuidades de este proceso. Lo característico del texto, que podría entenderse como una contra-historia del neoliberalismo contemporáneo, es que defiende que las crisis, tanto económicas como políticas o sociales, al igual que las catástrofes ambientales, son utilizadas para implantar reformas neoliberales que han llevado a la demolición del Estado de Bienestar. Ver al respecto: KLEIN, Naomi, *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.

su arquitectura de renombre.

La historia no escrita de la construcción de la capital está marcada por muchos crímenes. Uno de ellos es el haber ignorado a los ciudadanos que trabajaron para el estado y a quienes se les negó un entierro digno, a lo que se puede añadir la mano de obra infantil que utilizaron en la construcción de la capital entre los años 1957-1960. Este periodo, marcado por la muerte y la crueldad y el posterior silencio sobre esos incidentes, es el tema que Rennó eligió examinar en su trabajo *Imemorial*.

La ciudad utópica⁶² fue construida con negligencia y sin cuidados sobre la seguridad de los trabajadores. Mucha gente (la mayoría negros, mestizos, pobres y desdichados) cayeron de los andamios de los edificios que se estaban construyendo sin regulaciones de seguridad. De media, tres cuerpos al día caerían de los edificios y desaparecerían rápidamente sin que nadie lo notificara, aparte de algunos ingenieros y arquitectos. Los cuerpos eran entonces enterrados justo en el lugar donde cayeron, sin que nadie les diera unas palabras de gratitud y compasión a su muerte. En *Imemorial*, estos individuos que ayudaron a construir la historia del país, entre los que se encuentran también niños y adolescentes, ahora se hacen visibles, después de haber sido consignados al olvido durante tanto tiempo en un archivo oculto. Al igual que en los contramonumentos, se toman las memorias reprimidas, las contra-memorias y las memorias antiheroicas como el eje central a partir de las cuales se conmemoran las víctimas y cuestionar las versiones oficiales y hegemónicas de la historia.

Para crear la obra, Rennó recurrió al almacén de la compañía NOVACAP (constructora del Gobierno y responsable de la ejecución del proyecto de la nueva capital), donde encontró maletas que contenían más de quince mil archivos sobre los trabajadores y niños empleados. De estos archivos, seleccionó cuarenta fotografías de identificación de los trabajadores que murieron durante la construcción de la capital y diez fotografías de niños y adolescentes empleados por NOVACAP para trabajar en la construcción de Brasilia, retratos que la artista manipuló posteriormente. El montaje de las imágenes en la sala recuerda a la disposición de las tumbas en los cementerios: algunas de las caras nos miran como lápidas desde las paredes, y otras desde el suelo como si fueran tumbas enterradas. Las que cuelgan en la pared son retratos de niños y adolescentes que trabajaron en la construcción, mientras que las situadas en el suelo son retratos de adultos que murieron durante la construcción.

62 El proyecto de ciudad utópica hace referencia a una ciudad ideal y perfecta, cuyo eje central es el equilibrio, la equidad y el racionalismo. Así la entiende el humanista inglés Tomás Moro (1478 –1535) en su libro, publicado en 1516 *La utopía* (Versión en español: MORO, Tomás, *Utopía*, Editorial Planeta, 2003), en el que describe una comunidad organizada racionalmente. En ella se establece la propiedad común de los recursos existentes con buena planificación, y donde además predomina el orden, la belleza y no existe el caos ni la guerra. Este modelo de ciudad es el que se diseñó para Brasilia, donde se pretendía sobre todo eliminar las clases sociales, aunque en la actualidad dicho objetivo no se ha cumplido.

Una vez más, Rennó vela las caras colocando un vidrio de color gris oscuro sobre las imágenes, concretamente sobre aquellas que están en el suelo. Sin embargo, los retratos que cuelgan del muro mantienen su color original, aparentemente con la única manipulación de la ampliación de su tamaño. Siguiendo la misma línea de los retratos de militares en *Serie roja*, las caras oscuras son perceptibles a primera vista, descubriendo el rostro y, por lo tanto, la identidad de los sujetos representados. Al oscurecer los retratos “enterrados” en el suelo confirma su estado sin vida, mientras que los de la pared, de niños y adolescentes que no murieron en la construcción, mantienen su color original y se disponen además en posiciones que les dotan de un grado de visibilidad que los retratos del suelo no poseen.

Con las pequeñas intervenciones de ampliación y oscurecimiento de las fotografías apropiadas, Rennó mantiene la noción de documento original intacto: no transforma la identificación de las fotografías de *Imemorial* en algo que no se pueda reconocer. Por el contrario, la instalación refuerza los atributos originales de las imágenes, enfatizando con su manipulación algunos aspectos que no se perciben en el momento de mirar las fotografías originales, para así revelar y cuestionar los valores sociales y políticos inmersos en ellas.

Las historias antiheroicas de estas personas, presentadas mediante sus retratos como individuos singulares que acentúan sus muertes y sus trabajos, evidencian los silencios de la historia y, sobre todo, el poder de las instituciones del Estado para controlar la historia de una nación. Unas cuestiones que podrían recordar a la cita de Walter Benjamin en la que decía que “*tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza*”⁶³.

La instalación *Imemorial* es un memorial que resiste a la amnesia, en el que Rennó dota de una segunda visibilidad a las fotografías de identificación olvidadas e inexpresivas, para sacar a la luz las injusticias del pasado. Ella resiste la tendencia hacia una amnesia social inducida por la saturación de la imagen, aportando un interés hacia lo banal y las fotografías olvidadas. El trabajo final son más que fotografías de identificación triviales de gente anónima; es un memorial de la historia oculta de la capital que se dispone durante un espacio de tiempo limitado en el museo de arte.

Rennó aboga por una concepción del arte que no pretende reproducir el mundo a través de las imágenes, siguiendo esa noción renacentista que defendía el arte como representación, sino que lo entiende como un medio mediante el cual se pueden transmitir sensaciones y emociones del pasado, es decir, como un dispositivo con códigos y estructuras que permiten tanto registrar como promover la memoria y el afecto adherido

63 BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982 [Escritos entre 1921 y 1940], p. 181.

a ella. Se trata de una memoria que desencadena un compromiso por parte de los espectadores, que sirve para transmitir un conocimiento crítico sobre las historias que las obras albergan, así como a los valores antropológicos y políticos inherentes a sus elementos.

En conclusión, es preciso señalar que, al rescatar materiales descartados que tienen su origen en las huellas de la memoria, Rennó sirve a la memoria histórica, pero no añade simplemente más información al mundo. Interfiriendo en una acumulación sin fin de imágenes, ella convierte información y sentimientos descartados en comunicación para construir lo que podríamos entender como una modalidad de contramonumento.

3.1.4. Tacita Dean

La artista visual Tacita Dean, nacida en 1965 en Canterbury, Inglaterra, y perteneciente al grupo de los llamados *Young British Artists*⁶⁴, basa su producción artística en películas, dibujos, fotografías, grabaciones de audio e instalaciones. En sus obras examina las relaciones entre diferentes sucesos que tienen lugar en tiempos y espacios diferentes, construyendo narrativas que suponen un punto de encuentro entre el pasado y el presente, lo real y la ficción, o las historias personales y los grandes acontecimientos. Dean utiliza los objetos banales para explorar los temas profundos de la vida, la muerte, la historia y la memoria. La mayoría de su trabajo está basado, por lo tanto, en investigaciones históricas o autobiográficas en las que el desafío a la linealidad del tiempo se convierten en un *leitmotiv*. En relación a la exposición *Archive Fever: uses of the Document in Contemporary Art*⁶⁵, el historiador y crítico de arte Hal Foster la incluye en los que él denomina “artista como archivista”, es decir, una serie de “artistas que trabajan tanto dentro como fuera de la lógica del museo y del sistema institucional del arte”⁶⁶.

En dicha exposición se incluían artistas como Christian Boltanski, Stan Douglas, Félix González-Torres, Glenn Ligon, Walid Raad o Andy Warhol, los cuales establecen relaciones entre archivo, documento y fotografía para convertir los diferentes tipos de archivos documentales en consideraciones sobre la condición histórica. Estos artistas utilizaban el archivo “no simplemente para salvaguardar el pasado o actuar contra las formas contemporáneas de amnesia sino como un ‘lugar’ donde la sutura entre pasado y presente se localiza en una indeterminada zona entre acción e imagen, documento y monumento”⁶⁷.

Entre la gran cantidad de técnicas que Tacita Dean utiliza en sus obras, quizás la que más utiliza y define su producción artística sea la película en 16mm, cuyo potencial formal como medio es también una de sus inquietudes. Sus películas exploran la frontera entre ficción y realidad, y entre pasado y presente, al igual que sus trabajos iniciales,

64 La expresión “*Young British Artists*” (Jóvenes artistas británicos) procede de las exposiciones que se celebraron con el mismo nombre en la galería Saatchi de Londres a partir de 1992, las cuales lanzaron a la fama a un grupo de artistas contemporáneos ingleses que provenían, casi todos, de la *Goldsmith College of Arts* de Londres. Lo característico de este grupo de artistas, y lo que les dotó de reconocimiento internacional durante toda la década de los noventa, fue su “táctica de coche”, así como la utilización de materiales inusuales y de animales. Entre ellos se pueden destacar nombres como Damien Hirst (considerado como el más emblemático y conocido de ellos), Steven Adamson, Angela Bulloch, Jake and Dinos Chapman, Tacita Dean, Trace Emin, Gary Hume, Sarah Lucas o Cornelia Parker, entre otros.

65 *Archive fever: uses of the document in contemporary art*, (cat. exp), organizada por Okwui Enwezor, New York, International Center of Photography, Göttingen, Steidl, 2008. 18/01/2008 - 4/05/2008.

66 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010, op. cit.*, p. 171. Ver al respecto: FOSTER, Hal, «An Archive Impulse», *October* 110, Otoño 2004, p. 4.

67 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010, op. cit.*, p. 178.

en los que recurría con frecuencia a la fotografía *amateur*. Para ella, una imagen o un encuentro al azar con algún resto del pasado se convierte en un palimpsesto mnemónico.



80. Tacita Dean, *Floh*, 2001.

Una de sus obras más importantes es *Floh* (2001), la cual consiste en un álbum de fotografías encontradas, muy en la línea de la *Bibliotheca* de Rosângela Rennó, aunque en el caso de Dean solamente conformó un álbum de edición limitada y no una exposición. *Floh* es el cuarto libro de artista que produjo Tacita Dean, el cual formaba una edición de cuatro mil ejemplares firmados. En su interior figuran 163 fotografías encontradas por la artista en rastros de varias ciudades de Europa y América en un periodo de siete años, cada una reproducida con cuidado extremo y claridad, pero sin realizar ninguna modificación sobre ellas, solamente el montaje y la maquetación del libro. Las 163 imágenes pueden catalogarse como *amateurs*, y con ellas pretende analizar y entender la forma en que se desarrolla y produce la práctica fotográfica en el ámbito doméstico. Así, las imágenes registran momentos de la vida diaria, muchos aparentemente banales, como por ejemplo retratos individuales y de grupos, instantáneas de objetos del hogar y mascotas o fotografías de viajes, momentos que la artista rescata del olvido. Para Hal Foster, "Tacita Dean recuerda las almas perdidas en su obra archivística, y lo hace en una variedad de medios –fotografías, dibujos de pizarra, piezas de sonido, y pequeñas películas y videos a menudo acompañados por partes narrativas. A menudo atraída por personas, cosas y lugares que están

varados, pasados de moda, o si no al margen, Dean traza un caso según se ramifica en un archivo con un registro aleatorio⁶⁸.

Pero para Dean lo realmente importante no es dar cuenta del origen de esas imágenes que recoge en el álbum, sino la lectura que el espectador puede hacer de ellas desde su propia experiencia y su propia memoria. Además, *Floh* se configura como un desafío a los usos tradicionales de la fotografía, de su cualidad matérica y tangible al aparecer impresa sobre papel o en películas para diapositivas, en contra de los medios actuales de digitalización que sirven de soporte a las imágenes. Su propósito es destacar las propiedades del medio, de ahí que la selección de Dean incluya fotografías de baja calidad, totalmente desenfocadas, mal cortadas y pobremente impresas, aunque también aparecen otras bien compuestas, bien enfocadas y con una exposición elegante. Como comenta la artista: “Yo quiero que las imágenes mantengan el silencio del mercadillo de segunda mano, el silencio que tenían cuando las encontré, el silencio del objeto perdido⁶⁹.”

Las inscripciones que se realizaron en esas fotografías *amateur* con la finalidad de ser archivadas y catalogadas con información sobre las imágenes, al igual que las rozaduras o rasgados producidos por el almacenamiento, constituyen huellas que nos hablan del momento en el que fueron tomadas y del transcurso del tiempo que ha quedado materializado en ellas. Aparte de mostrar lo que en un momento dado “ha sido”, una realidad que ya ha pasado, la materialidad de la fotografía la convierte, como afirma Mark Godfrey, en “testigo de una temporalidad expandida –no sólo el instante de exposición, sino el tiempo de impresión, almacenaje y de acumular el polvo⁷⁰.”

Floh conforma un libro sin texto basado en una selección de fotografías extraídas de un fluido de imágenes de todos los tiempos modernos, desde la invención de la fotografía hasta su final en los mercadillos de segunda mano, “un océano de recuerdos privados, los que nos recuerdan la multiplicidad de las vidas, la gente de todas las edades de todos los periodos, y siempre capturadas en un entorno específico⁷¹.”

Siguiendo la ontología de Roland Barthes en *La cámara lúcida*, donde entiende que lo representado en la fotografía ha existido⁷², las

68 FOSTER, Hal, «An Archival Impulse», *op. cit.*, p. 12. (Traducción propia de la cita).

69 GODFREY, Mark, «Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh», *October* 114, Fall 2005, p. 92. (Traducción propia de la cita).

70 *Ibidem*, p. 109. (Traducción propia de la cita).

71 VV.AA., ROYOUX, Jean; WARNER, Marina; GREER, Germaine; *Tacita Dean*, Londres, Phaidon, 2006, p. 95. (Traducción propia de la cita).

72 Esta idea se percibe cuando Barthes comenta: “La Fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*. Tal sutileza es decisiva. Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo (cuantas fotografías se encuentran fuera del tiempo individual), sino, para toda la foto existe en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella

fotografías de Dean mantienen esa cualidad de dar testimonio de un pasado y documentar aquello que aparentemente es auténtico. A esto se le suma la emanación afectiva que se experimenta en las fotografías de retratos, frente a las cuales el espectador siente más intensamente que la persona imaginada “ha estado”, pero que, sin embargo, es irrecuperable. Viva o muerta, la persona que aparece en la imagen ya no está. Desde este punto de vista y, teniendo en cuenta la distancia entre la persona como espectador y la persona en la imagen, la fotografía funciona como *memento mori*⁷³, en tanto en cuanto confronta la muerte de la persona en la imagen y la inevitabilidad de la propia muerte del espectador.

Otras series de obras de Tacita Dean son las que parten de la historia del aficionado a la navegación Donald Crowhurst, la cual captó la atención de la artista y le sirvió para elaborar una serie de trabajos fílmicos, entre ellos *Disappearance at Sea* (1996), *Bubble House* (1999) o *Teignmouth Electron* (2000). El regatista participó en 1968 en una carrera a la vuelta al mundo, con la mala suerte de quedar a la deriva en el medio del océano. Ante dramática situación y fruto de la desesperación, Crowhurst transmite ciertas marcas inventadas sobre su posicionamiento a través de la radio del barco y, con el paso de los días, llega a sufrir lo que se denomina como “locura del tiempo”, un conocido problema entre los navegantes cuyo único modo de localizar su posición es a través de un riguroso y complejo cronometraje. Donald Crowhurst filmó una película de 16mm, grabó varias cintas y escribió un diario de a bordo. Estaba en medio del Atlántico cuando se dio cuenta de que no sobreviviría ni un sólo día en la zona de fuertes vientos que hay entre los 40° y los 50° de latitud, y que aún menos podría pretender dar la vuelta al mundo. Pero en ese momento, en lugar de abandonar, empezó a falsear su viaje. Lo que realmente llama la atención a la artista en esta historia es el hecho de que cuando Crowhurst de repente se suicida saltando por la borda llevaba consigo el cronómetro del barco. No tuvo ningún punto más lejano de referencia en la masa cambiante del océano gris después de haber perdido todo el rastro del tiempo. Casualmente, el 20 de julio de 1969, diez días después de que encontraran su barco vacío en el medio del océano, aterrizó en la luna el Apolo 8, lo que hace que el accidente o desastre Crowhurst funcione “como la alegoría de la transición a un nuevo régimen de historicidad”⁷⁴.

Por lo tanto, esta historia de un individuo particular no es tan importante para Tacita Dean en cuanto a la historia en sí misma, sino

misma representa”. En: BARTHES, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990 [1980], p. 98.

73 La frase latina *Memento mori* procede de una peculiar costumbre de la Roma antigua, que a su vez tiene origen sabino, y significa: “recuerda que morirás”. Con ella se advierte del destino inevitable de todo ser humano, la muerte, aunque en el arte y la literatura también se utiliza para destacar la fugacidad de la vida.

74 VV.AA., ROYOUX, Jean; WARNER, Marina; GREER, Germaine; *Tacita Dean, op. cit.*, p. 89. (Traducción propia de la cita).

en su poder alegórico como ejemplo claro de un cambio histórico. En otras palabras, “lo que se muestra alegóricamente en las dos películas de *Dissapearance at Sea* no es tanto la desaparición del regatista sino en lo que el mundo se habrá convertido cuando el tiempo haya sido totalmente absorbido por el espacio y el pasado enteramente absorbido en el presente”⁷⁵.



82. Tacita Dean, *Bubble House*, 1999.



81. Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, 2000.

Teignmouth Electron (2000) surge de la continuación en la investigación de la historia de Donald Crowhurst, que llevó a Dean a la isla de Cayman Bra, donde el barco abandonado había sido finalmente arrastrado. Tanto en esta película sobre el barco, como en *Bubble House* (la grabación de una casa abandonada que encontró en la playa de la misma isla), el vacío, las inundaciones y las estructuras en ruina son su centro de atención. El tratamiento que la artista hace sobre estos objetos vacíos y abandonados los dota de un carácter escultórico, con su cámara explorando en tomas lentas y estáticas las superficies, las texturas y las aperturas que la relacionan con el espacio exterior. Además, “Dean utiliza el mar como una rica unión metafórica para modelar la acción del tiempo sobre los objetos, y también para el trabajo de la película -el mar, como la obra en vídeo de Dean, caracterizado como un sistema para la

⁷⁵ *Ibidem*, p. 89. (Traducción propia de la cita).

preservación y la transformación de objetos, sus pérdidas y sus retornos ocasionales, crecidas ricas y extrañas, llena de corales y calcificadas⁷⁶.

La artista registra los objetos descartados y los espacios en ruinas (a través de medios analógicos que cada vez se utilizan menos debido a las ventajas que ofrecen sus sustitutos digitales, como por ejemplo el video o la fotografía) no sólo para mostrar la memoria, la nostalgia y las experiencias que evocan por su aspecto desgastado, sino, sobre todo, como símbolos del fracaso de unas expectativas de futuro, de unas ilusiones y esperanzas que nunca se hicieron realidad y cuya presencia nos ayuda a entender el tiempo actual en el que vivimos. En este sentido, el film constituye el soporte ideal para albergar el tiempo histórico y otro con un carácter más figurado, que además contrasta con el tiempo del desarrollo del propio vídeo. Este tratamiento de múltiples temporalidades en sus obras permite evocar acontecimientos que tuvieron lugar en un pasado lejano, así como reconsiderar y revisar ese pasado y el relato de historia que ahora se presenta como una yuxtaposición de fragmentos apropiados. Simbólicamente, los objetos y lugares están localizados en “alguna versión hipotética y ficticia de un futuro sin fecha, que nunca ocurrió, y sobre el cual el tiempo se ha construido de forma extraña⁷⁷”.

La estrategia post-duchampiana de elegir elementos alegóricos es lo realmente característico en la producción artística de Dean, algo que proporciona puntos claves para entender el mundo que habitamos hoy. En esta tarea, crea elementos de referencia histórica que son articulados, representados y revisados con la finalidad de concebir las formas de cambio y convenciones que caracterizan el presente.

Las obras e instalaciones de Dean se convierten en pequeños memoriales en los museos, en los que se hace una revisión de la historia a partir de las vidas y experiencias de personajes concretos cuyos sentimientos quedan grabados tanto en la materialidad de las fotografías, en el caso de *Floh*, como en los objetos y espacios que han dejado la huella de su experiencia, perceptible en la historia de Donald Crowhurst. Aunque estos personajes no han sido víctimas de etapas traumáticas de la historia, como es el caso de las personas que conmemoran las obras de Boltanski, Rennó o Salcedo, sí que reflejan una especie de trauma por el hecho de haber fracasado en las expectativas que tenían para el futuro. Además, los objetos cargados de emociones funcionan, al igual que en las obras de los artistas anteriores, como una materialización y un índice de la memoria, de la experiencia incrustada en los objetos y de la ausencia de sus dueños. En resumen, no forman sólo un memorial a esos personajes concretos que aparecen en las fotografías o que fueron los dueños de los objetos, sino que conmemoran una época de la historia con unas expectativas de futuro (no siempre alcanzadas) que no se

76 TRODD, Tamara, «Lack of fit: Tacita Dean, Modernism and the Sculptural Film», *Art History*, Vol. 31, nº 3, Junio 2008, p. 384. (Traducción propia de la cita).

77 *Ibidem*, p. 384. (Traducción propia de la cita).

corresponden con las del momento actual.

Las propuestas artísticas de los cuatro artistas que hemos analizado anteriormente (Christian Boltanski, Doris Salcedo, Rosângela Rennó y Tacita Dean) solicitan que el espectador participe y se involucre, para así convertir su experiencia estética frente a la obra en un ejercicio de memoria y de revisión crítica del pasado. Como comenta Vásquez Rocca, “la hostilidad al objeto artístico tradicional, la extensión del campo del arte, la des-estetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no sólo de un objeto para el sujeto, sino también de un sujeto para el objeto”⁷⁸. Los autores citados crean así una dialéctica entre la obra y el espectador necesaria para la transmisión de conocimiento. Son trabajos conceptuales que destacan por el tratamiento que los artistas hacen de los diferentes objetos banales que los conforman, ideales para la evocación del pasado, de experiencias subjetivas y de una memoria sensorial.

78 VÁSQUEZ Rocca, Adolfo, «Arte conceptual y post-conceptual», *Societarts. Revista de artes, ciencias sociales y humanidades*, Disponible en: <http://societarts.com/2009/02/16/arte-conceptual-y-post-conceptual>. Última visita 20 diciembre 2011.

3.2. La obra de arte como vacío, negación o ausencia

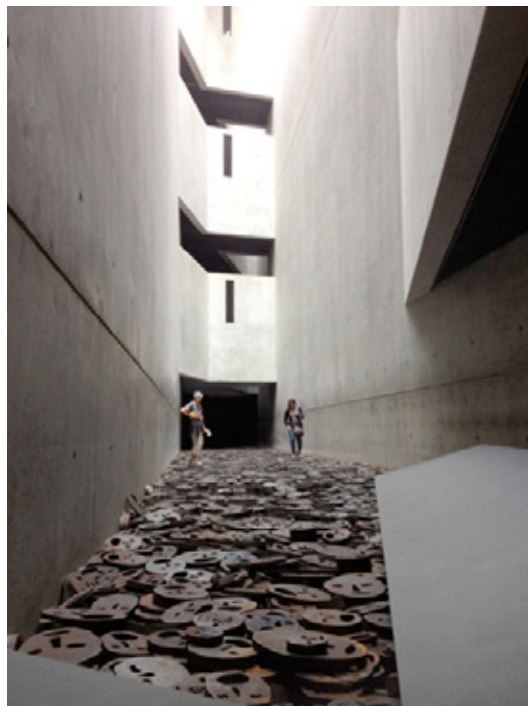
En las obras de artistas que trabajan sobre la memoria, la idea de vacío, ausencia o negación está siempre de alguna forma inmersa, algo evidente teniendo en cuenta que lo que se recuerda a través de la memoria se sitúa en el pasado, es algo intangible y, por lo tanto, está ausente. De hecho, en lo que se refiere al contramonumento, las ideas de vacío y negación (a veces de monumentos preexistentes) son algunas de las características principales que lo definen. Estas cualidades resultan idóneas para aludir a la memoria y crear en el espectador una sensación de carencia o falta de algo que sirven para solicitarle posteriormente un ejercicio de imaginación y de memoria. Mediante este proceso, los visitantes toman consciencia de su “estar en el tiempo”, así como de la importancia de realizar una reflexión sobre ese vacío, sobre su implicación frente a la obra y sobre su condición histórica.

Aunque son muchos los artistas que tratan la memoria en la obra de arte a partir de los conceptos de vacío, ausencia y negación, como pueden ser James Casebere, Do-Ho Suh, Cornelia Parker o Christian Boltanski, en este apartado analizaremos en profundidad la obra de aquellos que entendemos como claros ejemplos en esta temática, concretamente Rachel Whiteread, Glenn Ligon y Jane & Louise Wilson.

El vacío y la ausencia en la producción de estos artistas presenta similitudes con algunos contramonumentos, como pueden ser el *Monumento contra el fascismo* de Hamburgo de Jochen y Esther Gerz, el *Monumento contra el racismo* en Saarebrücken de Jochen Gerz, o el memorial que realiza Micha Ullman en la *Bebelplatz* de Berlín, el cual se encuentra bajo la superficie de la plaza y sólo puede verse a través de una ventana de vidrio de aproximadamente un metro cuadrado. Es meritorio señalar que esta preocupación también juega un papel más que relevante en el diseño dramático del interior del Museo Judío de Berlín (2000) que realiza el arquitecto polaco Daniel Libeskind. Con fachadas metálicas, ventanas con caprichosas formas y orientaciones, y una planta con forma de rayo, el edificio se construye con la idea principal de transmitir la ausencia que han dejado los judíos berlineses desaparecidos durante el Holocausto nazi. El arquitecto creó espacios vacíos en varias partes del edificio que se extienden verticalmente sobre todo el museo y que representan la ausencia de los judíos en la sociedad alemana. Unas de las salas recibe el nombre de *Memory Void* (“Vacío de la memoria”), en la que se puede encontrar una instalación que el artista israelí Menashe Kadishman realizó específicamente para el espacio. La obra, titulada *Fallen Leaves* (“Hojas caídas”), consiste en unas 10.000 planchas de acero con forma de cara esparcidas por el suelo y que producen un ruido que reverbera cuando el espectador camina sobre ellas, destacándose aún más el vacío de la estancia.

Sin embargo, en todos estos proyectos, el vacío se percibe como presencia, como una forma de dar constancia de la ausencia que han

dejado las víctimas del pasado, para que el espectador pueda ocupar dicho espacio, bien sea físicamente o mentalmente a la hora de contemplarlo.



83. Menashe Kadishman, *Fallen Leaves*, Instalación en la sala *Memory Void* del Museo Judío de Berlín, 2001.

Del mismo modo que en los contramonumentos, en muchas de las obras de la memoria que se exponen en galerías y museos de arte contemporáneo la revisión del pasado es posible gracias a la eliminación de elementos figurativos que podrían imponer una memoria hegemónica. Y para ello recurren al tratamiento de la ausencia, que permite dar fe de todo aquello que se ha perdido, aunque realmente ésta se refleje en la materialidad de objetos y espacios, o incluso en el propio tratamiento pictórico, como es el caso del artista Glenn Ligon.

Las obras de la memoria que se disponen en los espacios interiores del arte contemporáneo van dirigidas a un espectador individual para transmitir experiencias e impresiones del pasado, inseparables de las sensaciones y el afecto inmersas en ellas. Estos sentimientos se producen al dinamizar la memoria y la imaginación del espectador frente a la estética del vacío o la imagen en negativo que presenta la obra. Una cuestión que está en la línea del pensamiento del poeta romántico inglés William Wordsworth (1770 – 1850), quien entiende que a través de esa imagen mental que promueve el vacío y la ausencia se puede llegar a experimentar un sentimiento. Así lo afirma Mary Warnock cuando argumenta que “pensar en objetos y eventos en sus ausencias es experimentarlos de nuevo como imagen, no idéntica a la experiencia original, sino como ella misma, justo como las ‘ideas’ de Hume eran

tanto derivadas de 'impresiones', y como impresiones que a veces podían confundirse con otras. Para Wordsworth, la imagen, aunque indudablemente mental (como era, de alguna forma, la percepción original), podría a veces ser tan clara y viva que se acerca a la condición de sensación. [...] A través de la imagen viene el sentimiento, *casi* en su forma original"⁷⁹.

Por otro lado, se aprecia una pulsión a representar la ausencia y la memoria a través de formas negativas o bien por la propia negación de objetos y espacios preexistentes, tanto en la práctica de los contramonumentos como en muchas obras de artistas contemporáneos que tratan sobre la memoria. El mejor ejemplo de esta característica en los contramonumentos quizás sea la fuente invertida que ya comentábamos anteriormente de Horst Hoheisel en Kassel, la cual conmemora la fuente original de Aschrott y se concibe como el negativo o la inversión de la construcción primera. El resultado es un agujero en el suelo de 12 metros de profundidad que reproduce en vacío la fuente original, por la cual ahora cae el agua que la rodea en la superficie, creando un sonido que evidencia el vacío y su profundidad.

Para Rachel Whiteread, el vaciado o forma en negativo de objetos y espacios preexistentes es también una herramienta fundamental, con la peculiaridad de que ella no hace un vaciado del objeto en sí mismo, sino de los espacios y del propio aire que se encuentra dentro o alrededor de ellos. De esta forma, la materialización de ese aire le permite dotar de una presencia escultórica y visual tanto a la ausencia como a los rastros de las personas que habían utilizado los objetos y espacios, que han dejado su impronta en las superficies.

En los proyectos que se analizan en este apartado, el recurrir a la ausencia contrasta con los monumentos monolíticos permanentes que se han venido construyendo tradicionalmente para conmemorar las hazañas y proezas nacionales, desafiando así la idea de monumento, su rigidez y la memoria cosificada que pretenden transmitir. En otras palabras, rechazan imponer un objetivo específico de la memoria para albergar todas las memorias y respuestas de los espectadores, un factor que aparece igualmente en los contramonumentos. Como comentaba James E. Young sobre ellos, y que podría aplicarse a los proyectos de estos artistas contemporáneos, "invitando a los espectadores a conmemorarse a sí mismos, el contramonumento les recuerda que en cierta medida todo lo que cualquier monumento puede hacer es proveer una huella de sus marcas, no la memoria en sí misma"⁸⁰.

Estas obras se convierten en lugares para la conmemoración, los

79 WARNOCK, Mary, *Memory*, London, Faber and Faber, 1987, p. 83, (Traducción propia de la cita).

80 YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven & London, Yale University Press, 2000, p. 135. (Traducción propia de la cita).

cuales podrían relacionarse con aquellos lugares que han sido testigos de acontecimientos traumáticos o de violencia, espacios cargados de connotaciones históricas y mnemónicas a los que la gente suele acudir para hacer un duelo y conmemorar a las víctimas. En relación a estos últimos, Karen E. Till afirma que la gente los diferencia por “poseer una presencia diferente, que es material, sensual, espiritual y psíquica, e incluso estructurada por el espacio social”⁸¹, unas cuestiones que pueden aplicarse igualmente a las obras de arte de la memoria que, sin embargo, se disponen en los espacios del arte contemporáneo.

Por lo tanto, lo que se establece con estos proyectos es que el arte se convierte en un dispositivo ideal que permite a los cuerpos entrar en contacto directo con el espacio y con los diferentes elementos que se sitúan en él para crear un lugar de memoria y conmemoración. El espacio vacío y el tratamiento de la ausencia producen un encuentro visual en el espectador que desencadena múltiples lecturas sobre los narrativas inmersas en las obras. De esta forma, el carácter aparentemente banal del vacío, la ausencia y la negación fricciona con la magnitud de la narrativa traumática que se representa en tales proyectos. Unas cuestiones que se confirman en los argumentos de Jill Bennett cuando señala que muchos artistas, “más que abordar el trauma simplemente como un fenómeno físico o interior, lo tratan por poseer una extensión física en el mundo. Del mismo modo que es un fenómeno temporal, la memoria traumática se percibe como incrustada en el espacio dejando huellas manifiestas: no simplemente marcas que cuentan la historia del pasado, sino indicaciones de un presente vivido, de un modo de habitar tanto el lugar como la memoria”⁸².

El ejercicio de conmemoración que se experimenta frente a este tipo propuestas artísticas difiere al que se produce en el monumento o memorial tradicional, ya que aboga por una forma diferente y más drástica de ejercicio mnemónico. En esta tarea, la memoria se concibe como algo mutable y abierto, como un elemento imprescindible para revisar la historia, que evidencia la obsolescencia de la noción de memoria (cosificada y no delegada al visitante) que se ha mantenido en torno a las conmemoraciones, memoriales y monumentos tradicionales. Así, el espectador se convierte en parte del memorial, y el objeto de la conmemoración no consiste en recuperar el pasado, sino, más bien, en cumplir el deseo inevitable de reparar y rellenar el acontecimiento ahora ausente con los conocimientos que se poseen del mismo. Estarían en oposición a aquellos monumentos fijos que acaban con la memoria del evento representado. La idea de vacío quizás suponga el factor ideal en el que se pueda localizar la ética y la estética de estos trabajos, ya que

81 TILL, Karen E., «Artistic and activist memory-work: Approaching place-based practice», *Memory Studies*, University of Minnesota, USA, Los Angeles, London, New Delhi and Singapore, Vol. 1(1), 2008, p. 108. (Traducción propia de la cita).

82 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, op. cit., p. 70. (Traducción propia de la cita).

a través de él se proporciona una relación autoconsciente con el objeto histórico que las obras toman como principal preocupación.

3.2.1. Rachel Whiteread

Rachel Whiteread (Londres, 1963) estudió escultura en la escuela de Bellas Artes Slade de Londres. Su trabajo se caracteriza por un uso innovador de las técnicas del vaciado, convirtiendo los espacios vacíos o “espacios negativos” en objetos sólidos y exponiendo el material vaciado en sí mismo (yeso, hormigón, resina, caucho...) como la obra final. Al hacer aparecer las formas invisibles o las que rodean objetos del mundo doméstico, su trabajo alusivo transforma la ausencia, la pérdida y la memoria en una materialidad sólida.

En el inicio de su carrera, Rachel Whiteread suele trabajar con piezas de mobiliario doméstico, en obras como: *Untitled (Amber Bed)* 1991, *Untitled (Black Bed)* 1991, *Untitled (Amber Double Bed)* 1991, o *Untitled (Air Bed II)* 1992, que son vaciados de la cámara de aire dentro de colchones o del espacio debajo de la cama; *Untitled (Six Spaces)* 1994, el espacio en resina de debajo de seis sillas; *Valley* (1990) y *Ether* (1990), vaciados de bañeras; *Untitled (Wardrobe)* 1994, el espacio interior de un armario; o *Mantle* (1988), espacio de debajo y de los cajones de una mesa.



84. Rachel Whiteread, *Untitled (Amber Double Bed)*, 1991.

Pero a partir de mediados de los noventa empieza a preocuparse por el ambiente de lugares domésticos más amplios y arquitectónicos, llegando a instalar en las salas de arte los vaciados de habitaciones enteras, cuyo ejemplo son las obras *Ghost* 1990, *Untitled (Room)* 1993, *Untitled (Apartment)* 2000-01; el espacio de unas escaleras, como *Untitled (Stairs)* 2001, y *Untitled (Basement)* 2001; o los pasillos de una biblioteca, *Untitled (Book Corridors)* 1997-98.

Quizás la obra con la que más repercusión ha tenido, y la que la hizo merecedora el Premio Turner en 1993, sea *House* (1993-1994), el vaciado en yeso de una casa entera del este de Londres. En ella captura detalles íntimos del espacio en negativo (vetas de madera de los marcos

de puertas y ventanas, hollín de las chimeneas, etcétera), cuya apariencia final proyecta la solemnidad de una tumba minimalista.

Las esculturas de la artista investigan los signos de vida que han quedado en un espacio o las marcas del desgaste en un objeto después de años de uso. Sus esculturas son un medio para preservar los recuerdos personales y la historia de los objetos y los espacios habitados. Aunque, en general, trabaja a partir de los espacios domésticos, en el año 2000 realizó su *Holocaust Memorial* (“Monumento al Holocausto”) en la *Judenplatz* de Viena, Austria, con el que conmemora a los 65.000 judíos austríacos que murieron en el Holocausto, y que consiste en un molde de hormigón de múltiples filas de libros en estanterías. También se puede destacar como monumento no relacionado con lo doméstico su elusivo *Monument* (2001), que ocupó la peana vacía en la *Trafalgar Square* de Londres, reproduciendo el vacío de la misma peana de forma invertida.



85. Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990.



86. Rachel Whiteread, *House*, 1993-1994.

El carácter monumental de sus obras adquiere más relevancia en el encargo para el *Turbine Hall* (Sala de las turbinas) de la Tate Modern de Londres en 2005. Whiteread realizó más de catorce mil moldes del interior de cajas de cartón, realizados con polietileno claro y blanco. En la obra, titulada *Embarkment* (“Muro de contención”), las cajas apiladas unas sobre otras parecían un maravilloso mundo de fantasía hecho de terrones de azúcar. Sin embargo, como monumento a los espacios vacíos dentro de las cajas, la obra también sugiere el envasado, almacenamiento, pérdida y deterioro de los recuerdos personales.

En general, su obra está muy comprometida con la dimensión afectiva de la arquitectura y los objetos cotidianos. Materializando la negación de los mismos y registrando las huellas de su superficie, la artista consigue evocar memorias, vivencias y sensaciones de los individuos que antes habitaron esos espacios domésticos. De esta forma, su obra consigue materializar la ausencia, es decir, convertir en algo físico todo aquello que no era materia, el propio aire que esas personas ocuparon; transforman el vacío en volumen, el espacio en sustancia y la ausencia en arquitectura.

La obra *House* representa un amplio número de asociaciones y

memorias históricas, localizadas en una compleja interacción de conflictos frecuentes entre la memoria y el olvido colectivos. Además, en ningún lugar de su obra vemos objetos presentes, ni la información o comunicación tecnológica de radio, teléfono, televisión u ordenador personal que abre el espacio de lo doméstico a un mundo exterior. Vemos, sin embargo, parte de fregaderos y tuberías de desagües, mesas, sillas, colchones, etc. Su obra asiste y da fe de los objetos simples de una época más temprana, cuyos vaciados son testigos de un tiempo anterior, y donde la adversidad de lo doméstico era la situación difícil de muchas mujeres.

El trabajo funciona tanto para recordar al espectador el pasado como para liberar sus pensamientos y sentimientos en el presente. Para ello, Whiteread incorpora con minuciosos detalles las huellas en las superficies de los vaciados, que fueron una vez parte de la vida de alguien, pero que en la obra final, sin embargo, revelan sólo las huellas invertidas de esa vida. Ellas indican que hay una historia representada, pero todo se simplifica a los detalles y efectos de su superficie, que son sustraídos de la expresividad y especificidad de sus colores y materiales originales. Mediante este proceso de reducción se hace posible “un contra-proceso en el que el significado aditivo se puede construir a través de la propia memoria, imaginación y conocimiento del espectador sobre la historia social y cultural”⁸³.

En las obras con una referencia más arquitectónica, como los vaciados de habitaciones, escaleras o de la propia casa, pero especialmente en aquellas a partir de los objetos cotidianos, parece haber un gran interés en la relación con el cuerpo humano y con su escala, donde persiste la impronta del mismo sobre los objetos y que además sirven como poderosos recuerdos de su inevitable destino. En los vaciados está impregnado el residuo de la gente que los utilizó y los habitó, aludiendo así a su pérdida y a la memoria. La obra, como vaciado, plantea cuestiones sobre el desplazamiento del pasado hacia el presente, y del rastro de la ausencia; como escultura, establece una relación entre el espectador y el objeto en tres dimensiones, en un tiempo y en un espacio concretos: el aquí (museo) y el ahora (presente). Las obras funcionan así “como metáfora del cuerpo humano o como espacios vacíos de sus ocupantes que, en su ausencia, dejan sin embargo el rastro de una impronta de su presencia abandonada”⁸⁴.

En palabras de Lisa Saltzman, “Whiteread no nos da el vaciado como un tipo de doble arquitectura, sino que nos lleva dentro de la

83 GIBBONS, Joan, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, London, NY: I.B. Tauris, 2007, p. 34. (Traducción propia de la cita).

84 MALVERN, Sue, «Antibodies: Rachel Whiteread's Water Tower», *Art History*, Vol. 26, nº 3, Junio 2003, p. 392, citado en: OGILVIE, Daniel, «Rachel Whiteread's Nine Tables: Formalist Object, Feminist. Critique or Something In-Between?», *A841 – Project*, p. 3. (Traducción propia de la cita).

estructura, nos da algo de su inverso, su negación”⁸⁵.

Untitled (Yellow Bed, Two Parts) 1991, es un claro ejemplo de la impronta de la huella del cuerpo humano en la obra. La pieza consiste en un vaciado de la base del colchón de un sofá cama en yeso dental, un yeso molido muy fino que registra detalles con alta precisión. Este material le permite transcribir la textura y la forma del colchón, pero la verdadera intención en utilizarlo es porque posee la capacidad de absorber manchas y pequeños “restos” en su superficie, unos detalles que parecen ser rastros forenses de una vida pasada. De hecho, la muerte es algo que está siempre presente en su obra; se representan personas, objetos y espacios que ya no están. Las formas escultóricas casi monolíticas y su disposición en la sala (a veces también en los espacios públicos) aluden a formas cúbicas y robustas que están asociadas a los memoriales y los monumentos.



87. Rachel Whiteread, *Untitled (Yellow Bed, Two Parts)*, 1991.

La interacción del espectador con las esculturas es más que evidente en la trayectoria de Whiteread, al igual que la constante recurrencia a ciertas nociones que, desde la ausencia, invocan de forma satírica a lo monumental, como lo oculto, lo irrepresentable o lo que yace en el suelo, lo corpóreo o las experiencias subjetivas. Gracias al proceso

⁸⁵ SALTZMAN, Lisa, *Making memory matter: strategies of remembrance in Contemporary Art*, Chicago, University of Chicado Press, 2006, p. 13. (Traducción propia de la cita).

de vaciado se establece una réplica y se ejemplifica esa condición de no-representabilidad de lo otro que puede ser tanto traumático como misterioso.

Utilizando una gran variedad de objetos y espacios, Whiteread ha conformado un tipo de memoriales (que quizás podríamos entender como contramonumentos) en los que ha conmemorado la historia de los objetos domésticos británicos y la arquitectura vernácula. Un claro ejemplo de ello lo veíamos en la obra que explicábamos anteriormente y que lleva por título *House*. Con ella, hace un homenaje al día a día de los ciudadanos y los barrios de la clase trabajadora de Londres, las cuales se han visto transformadas por la llegada de inmigrantes y por la imposición de nuevas infraestructuras sociales y arquitectónicas movidas por intereses de renovación y aburguesamiento.

Aunque, como mantiene Rosalind Krauss, los materiales como goma, látex, plástico, yeso, cera, resina o cáñamo, pueden evocar los órganos y funciones corporales⁸⁶, en las obras de Whiteread se registran las huellas físicas de espacios domésticos y privados que posteriormente se muestran en los espacios del arte destinados al público y, por lo tanto, trata las memorias, experiencias y afectos personales para aludir a cuestiones que repercuten a una sociedad más amplia. Se desprende entonces que su último propósito es, en palabras de Lisa Saltzman, “recordar y (re)presentar los sujetos perdidos de una historia doméstica y específicamente urbana que desaparece”⁸⁷.

86 Ver: KRAUSS, Rosalind, *Bachelors*, The MIT Press, 2000, p. 55.

87 SALTZMAN, Lisa, *op. cit.*, p. 83. (Traducción propia de la cita).

3.2.2. Glenn Ligon

El artista conceptual americano Glenn Ligon (Nueva York, 1960) explora en su obra la raza, el lenguaje, el deseo, la sexualidad y la identidad, y en ella la memoria supone el medio a través del cual se pueden canalizar y revisar todas esas cuestiones. Él articula una intertextualidad con otros trabajos de las artes visuales, la literatura y la historia, al igual que con su propia vida y sus experiencias como afro-americano y como hombre homosexual que vive en los Estados Unidos. Por lo tanto, aspectos como las políticas normativas de identidad social y racial emergen en su obra.

Ligon trabaja en medios diferentes, entre los que se pueden encontrar pintura, neones, videos, fotografía y, más recientemente, medios digitales. Aun así, la pintura permanece como soporte principal a lo largo de toda su trayectoria desde sus inicios en los 80. El contexto artístico de esa misma década marca su producción artística, donde la apropiación se convierte en un *modus operandi* dominante, enmarcado en la crítica posmoderna por excelencia que trata temas como la autenticidad, la originalidad y la autoría. Es influenciado además por artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Barbara Kruger, Jenny Holzer o Cy Twombly, especialmente porque ellos (cada uno a su manera) incorporan texto en sus obras. Su preocupación en ese momento es la forma en que podría añadir los ensayos literarios de autores como James Baldwin, Zora Neale Hurston, Ralph Ellison, Walt Whitman o Jan Genet en sus obras, decidiendo finalmente, en sus propias palabras, “ponerlo simplemente ahí”⁸⁸.

La finalidad de citar literalmente frases de esos autores no es una mera intención de traer el pasado al presente, sino más bien hacer un ejercicio de memoria sobre las ideas de esos autores, revisarlas, cuestionarlas y plantearse el lugar que ocupan en su contexto actual, justo en ese momento marcado por la declaración de Francis Fukuyama de que la historia había terminado⁸⁹.

La metodología que utiliza Ligon en sus trabajos, concretamente en

88 BICKERS, Patricia, «I am a man: a body of work», (Entrevista con Glenn Ligon) *Art Monthly*, Junio, 2008, Issue 317, p. 2. (Traducción propia de la cita).

89 Cuando Fukuyama enuncia el “Fin de la Historia”, no se refiere a que la historia haya terminado como una sucesión de acontecimientos, sino a que ha llegado a su fin la “Historia” concebida como un proceso único, coherente y evolutivo. Para el autor, el “Fin de la historia” supone el fin de las guerras y de las revoluciones sangrientas, donde la actividad económica será la satisfacción de las necesidades de los hombres, teniendo como telón de fondo el inicio del desmoronamiento de los regímenes del socialismo real en Europa del Este. En el libro que publica con el mismo título, afirma que la caída del comunismo y el triunfo de las democracias liberales marcan el comienzo de la etapa final en la que no se producirían largas batallas ideológicas, comenzando así un mundo basado en la política y economía neoliberal, solapando las utopías después del final de la Guerra Fría. Ver: FUKUYAMA, Francis, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992 [1989].

sus pinturas, responden a un patrón más o menos constante. Normalmente son lienzos verticales aproximadamente de escala humana, cuyas superficies blancas son cubiertas con letras negras pintadas con plantillas que citan fragmentos de textos literarios de los autores anteriormente citados. Esos fragmentos de texto se repiten una y otra vez hacia la parte inferior del lienzo, a la vez que van adquiriendo empaste y se van emborronando unos caracteres con otros, hasta el punto de convertirse en una mancha negra ilegible. Pasan así de la claridad a una oscuridad absoluta, de una superficie pictórica legible a una forma abstracta, donde se puede apreciar una clara influencia del pionero del arte conceptual y del minimalismo Ad Reinhardt.



88. Glenn Ligon, *Black Like Me #2*, 1992.



89. Glenn Ligon, *I'm turning into a specter before your very eyes*, 1992.

Ligon incorpora hábilmente la escritura en el lienzo, creando un punto de encuentro entre ésta y la pintura, algo que consigue al repetir casi de forma compulsiva ciertos caracteres que acaban convirtiéndose en manchas de color negro, haciendo así de la palabra una imagen. En este proceso muestra la persistente opacidad de la palabras, aunque el medio pictórico con el que se producen no deshace realmente su reclamo hacia una transparencia semántica, es decir, hacia la creación de una referencia y un significado. Los fragmentos de textos se entierran en la superficie del lienzo, aludiendo a la condición social de los negros especialmente en América: “en cada pintura de Ligon, la experiencia del sujeto negro en un mundo de blancos permanece, por toda su ocultación

material y borrado eventual, tenazmente, vivamente presente”⁹⁰.

De esta forma, se pueden localizar dos preocupaciones principales en la obra de Glenn Ligon: la primera tendría que ver con su postura auto-reflexiva frente a los grandes legados de la historia. La segunda estaría basada en las formas de transmisión de esos legados a través de la memoria y la medida en que condiciona a los individuos en el presente. El artista encuentra en el lenguaje y la cultura visual americana los dispositivos idóneos para analizar la realidad sociopolítica actual y hacer frente tanto a las injusticias del pasado como las del presente.

En la obra “*Black Like Me #2*” (1992), Ligon cita el texto del autor blanco John Howard Griffin que versa sobre el movimiento inicial de los derechos civiles. La respuesta de Ligon al texto, tres décadas después del movimiento original, pone sobre la mesa la actual dificultad de reconocer y confrontar el tema no resuelto sobre el rostro negro en el libro de Griffin. El arte le sirve a Ligon de medio para representar una perspectiva crítica y tratar el texto del libro a través de lo visual, creando así nuevos puntos de vista en los que interfieren cuestiones subjetivas. En consecuencia, desafía la obviedad del lenguaje y sus sentencias proponiendo nuevas reinterpretaciones que desafían las versiones de la historia desde una perspectiva personal. En palabras de Ligon: “me estoy posicionando contra una cierta experiencia histórica e intentando encontrar las conexiones entre ella y quien yo soy”⁹¹.

La intención del artista en estos trabajos es activar la memoria de los espectadores, mostrarles la situación de los afroamericanos en un mundo de blancos, desde el pasado hasta nuestros días, revisando autores que han tratado el tema para otorgarles un nuevo significado. La memoria en su trabajo puede no ser tan evidente como en las propuestas de otros artistas, pero no por eso deja de constituir una cuestión esencial en ellos. La obra autobiográfica del artista, filtrada por el texto de otros autores, principalmente literarios, utiliza el método antiguo de la plantilla para registrar los caracteres, alejándose de los actuales métodos tecnológicos de impresión digital.

Por otro lado, la materialidad del propio cuerpo (concretamente del cuerpo negro) aparece metafóricamente en la obra cuando el autor realiza la impronta del texto con pintura negra muy empastada sobre la totalidad del lienzo blanco. Un cuerpo que, a medida que se repite una y otra vez la cita, se desintegra y pierde su legibilidad. Es decir, la representación pictórica de caracteres negros con plantilla contra el fondo blanco funciona como medio para representar de forma descarnada el tema de la diferencia racial, es decir, el negro colocado contra el blanco, haciendo

90 SALTZMAN, Lisa, *op. cit.*, p. 48. (Traducción propia de la cita).

91 ERICKSON, Peter, «Black like me: reconfiguring blackface in the art of Glenn Ligon and Fred Wilson», *Nka Journal of Contemporary African Art*, 2009, 2007, Vol.2009(25), p. 37. (Traducción propia de la cita).

una clara alusión a la identidad afroamericana y, más concretamente, a la masculinidad afroamericana.

Ligon cuestiona el significado del texto al repetirlo y emborronarlo, dando respuesta a la memoria y a las historias heredadas, pero sobre todo a las diferentes categorías de identidad que todavía continúan estableciéndose. El encuentro literario y pictórico que se produce en las obras sirve para abordar cuestiones en torno a las experiencias sociales y culturales de la negritud. El emborronado del texto lo convierte en una negación de sus propios significados, hasta el punto de que en algunas de sus obras el texto negro se funde de tal forma que inunda todo el espacio blanco del fondo, convirtiéndolo en una gran masa de pintura negra, un vacío o una ausencia de significado que reclama la imaginación del espectador para construir un pensamiento crítico y un sentido.

Pero este vacío no sólo se consigue a través de las grandes manchas negras, sino que en el propio texto se citan palabras que aluden a ello. Tal es el caso de obras como *I am an invisible man* ("Soy un hombre invisible) o *I'm turning into a specter before your very eyes* ("Me estoy convirtiendo en un espectro delante de tus propios ojos"). Los sujetos a los que se refieren sus palabras (el "yo" como referencia al propio artista, pero también al autor del texto citado, o incluso el propio espectador que lo lee) son colocados en un lugar entre las categorías de lo visible y lo espectral; es una subjetividad a medio camino entre lo hablado y lo visible. Representa así esa negrura que hace a ciertos sujetos invisibles o los convierte en espectros, una presencia que atormenta la historia y la memoria social americana, así como el imaginario cultural blanco.

Las frases en sus lienzos hablan de la condición de la pintura y de la representación visual contemporánea en sí misma frente a la memoria y el trauma histórico. Las siluetas que conforman los caracteres, las grandes manchas negras y el espectro que crean sobre el lienzo evocan a los sujetos y las víctimas de una historia traumática con la que se establece un compromiso moral y ético desde el arte. Rechaza el relato de la historia a través de la representación directa y mimética de los acontecimientos para abogar por un tipo de transmisión de conocimiento con base en la activación de la memoria mediante el recurso de ausencia y la negación. De esta manera, el artista representa temas "no representables", históricos y mnemónicos que condicionan y obsesionan los tiempos presentes. Como apunta Lisa Saltzman sobre la obra de Ligon, "sus formas establecen una ética de la representación que se afirma en la lógica del espectro, señalando precisamente eso que no se puede representar, pero haciéndolo, de alguna manera, legible"⁹².

⁹² SALTZMAN, Lisa, *op. cit.*, p. 53. (Traducción propia de la cita).

Es necesario apuntar que Lisa Saltzman utiliza la idea de la "lógica del espectro" que Jacques Derrida articula en su obra, concretamente en el libro *Espectros de Marx*, donde entiende el espectro como algo ausente y a la vez presente, algo que aparece a intervalos, es decir, una presencia ausente. En las propias palabras de Derrida: "el espectro se convierte en cierta cosa difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro.

En resumen, podríamos entender los trabajos de Ligon, y sus exposiciones en general, como *lieux de memorie*, es decir, como contramonumentos que basan su estrategia de conmemoración en el cuestionamiento y revisión de la historia. Son memoriales donde se produce una relación dialéctica entre la historia, la memoria, la pintura, los textos originales de otros autores y sus significados, creando un proceso que resulta necesario para suscitar un ejercicio de memoria en el espectador.

Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro. Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido". DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx*, Valladolid, Trotta, 1995 [1993], p. 20.

3.2.3. Jane & Louise Wilson

Las artistas británicas y gemelas Jane Wilson y Louise Wilson (1967, Newcastle), nominadas en 1999 al Premio Turner, utilizan para sus trabajos medios como el vídeo, el cine, la fotografía y la instalación. La memoria histórica es una temática constante en su trayectoria artística, evocada generalmente a partir de lugares vacíos, áreas que han sido desalojadas y permanecen sin control, espacios ruinosos, disfuncionales, perdidos o abandonados. Una memoria histórica que, de alguna forma, se complementa con las experiencias y memorias de personas concretas y con la ocupación de tales espacios con el cuerpo (muchas veces de las propias artistas). La ocupación física de estos lugares supone una conexión entre lo psicológico y la arqueología, arrastrándonos a diferentes momentos del pasado que se sitúan en un periodo de tiempo que va desde la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad. En sus obras “urge una reflexión sobre cómo nos relacionamos con la memoria y el pasado reciente, especialmente con aquello que es traumático y que, por defensa psicológica, queremos olvidar que ha sucedido, que ha existido”⁹³.



90. Jane & Louise Wilson, *Crawl Space*, 1995.

Entre sus obras más destacadas se pueden nombrar *Hypnotic suggestion 505* (1993), filmada en la antigua fábrica de harinas Harmonia en la ciudad de Oporto; *Gamma* (1999), una videoinstalación con múltiples pantallas que fue filmada en la antigua base militar de Estados Unidos en Geenham Common (Berkshire), lugar utilizado como almacén de misiles nucleares durante la Guerra Fría; *A Free and Anonymous Monument* (2003), que incluye imágenes de una fábrica de microchips, juegos de

⁹³ *Tempo suspenso. Jane & Louise Wilson*, (cat. exp), CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 22/8/2010 – 2/3/2011, p. 3.

El catálogo pertenece a la exposición celebrada en las fechas señaladas, una retrospectiva de las artistas cuyo título remite especialmente al espacio de la modernidad, especialmente a sus referentes culturales (como las vanguardias rusas, el cine de Stanley Kubrick) y los hechos históricos y políticos de esas fechas, que años más tarde dieron lugar a los terribles acontecimientos del Holocausto.

niños, un lago, una plataforma petrolera oxidada y el Apollo Pavilion en Peterlee New Town, cerca de Gateshead; la serie fotográfica *Sealander* (2006), imágenes en blanco y negro de búnkeres de la Segunda Guerra mundial con huellas del conflicto; *Spiteful of Drea* (2008), rodado en el centro comunitario de Bosnia-Herzegovina, que reproduce voces de mujeres y hombres relatando las experiencias traumáticas de los emigrantes que buscan refugio en el Reino Unido; o la serie fotográfica *Oddments* (2008), sobre una de las mayores librerías de Londres, con salas en las que se almacenan libros valiosos y antiguos que han perdido la tapa o alguna página, que los hace disfuncionales.

Sin embargo, nos centraremos en dos obras concretas, *Crawl Space* y *Unfolding the Aryan Papers*, ya que en ellas trata con gran agudeza las interconexiones entre la memoria individual y la histórica, lo real y la ficción, el cuerpo y el espacio, pero sobre todo, por el tratamiento que hacen del vacío y la ausencia como agentes esenciales con los que evocar la memoria.

Al igual que Rachel Whiteread en su obra *House*, o Tacita Dean en *Burple House*, las hermanas Wilson se introducen en una casa abandonada para registrar las huellas, los recuerdos y el vacío que dejaron sus antiguos habitantes, conformando así su obra *Crawl Spaces* (1995). En esta casa victoriana abundan los signos de su abandono, como objetos del hogar que sobrevivieron desde el origen histórico de la casa, rastros de las generaciones de habitantes que la ocuparon, basura, escombros y utensilios desechados esparcidos por el suelo, pintura desconchada en las paredes, aislante en mal estado o papel de pared descolorido.

Con tomas repetidas, la cámara registra detalladamente el estado en ruina de la casa, documentando el tiempo incrustado en los objetos y las superficies de un espacio que ha dejado de ser un hogar para convertirse en una arquitectura encantada y a la vez inhabitable, tanto en el sentido psicológico como emocional. Mientras las hermanas deambulan por el espacio disfrazadas con trajes de gato, a modo de película de terror o de intriga se introducen en el vídeo sonidos como el latido de un corazón, golpes de puertas, pasos o ruidos de objetos que golpean la pared, lo cual demuestra que no están solas en la casa. Hay algo que habita y embruja el interior de ese lugar extraño del pasado doméstico, una ausencia que se hace presente. La mujer y su doble aparecen cada cierto tiempo en la película, confundándose de forma siniestra con la propia arquitectura, en las habitaciones, en las escaleras y en las paredes desconchadas de la casa victoriana.

El mecanismo de la aparición y de lo fantasmal, propio del cine de terror, permite a las hermanas Wilson representar y recordar esos cuerpos inmateriales y ausentes, consiguiendo de alguna forma devolverlos al campo de lo visible, de la presencia y de la representación.

En una escena aparece una mujer sumergida en una bañera llena de agua, expulsando burbujas de aire en las que se refleja el rostro de la otra mujer, su reflejo o su propia gemela. La cámara encuadra su abdomen, que lleva grabado en la piel el título de la película: *Crawl Space* ("Espacio rastreado"). El cuerpo, la propia carne humana, se convierte en un lugar de inscripción y de depósito de las huellas del pasado, al igual que la casa.

En una última toma se percibe un bulto que intenta escaparse del papel de pared pegado al muro, en el que puede adivinarse una figura humana que lucha por hacerse visible. Es un cuerpo incrustado en la arquitectura, una huella o una impronta que lucha por recuperar una presencia física. Las hermanas Wilson consiguen, gracias al recorrido de la cámara por el vacío de la casa y la aparición siniestra de las mujeres, hacer alusión a una situación histórica específica de represión corporal y psíquica de muchas mujeres en el ámbito doméstico.



91. Jane & Louise Wilson, *Unfolding the Aryan Papers*, 2009.

Además, Jane y Louise Wilson tienen en cuenta para su película el texto literario semi-autobiográfico de Charlotte Perkins Gilman, titulado *The Yellow Wallpaper* ("El papel de pared amarillo"), que escribió durante un brote severo de depresión posparto. Charlotte Perkins fue una de las primeras feministas defensoras de un nuevo tipo de arquitectura doméstica que rechazara la explotación de la labor doméstica de la mujer y que permitiera su reconocimiento y remuneración. Por lo tanto, la película no sólo muestra la estructura y los interiores que definen muchas casas de finales del siglo diecinueve de Londres, sino además la reclusión doméstica que definió esa era. "A través de estos escenarios e imágenes recurrentes, la película dramatiza el grado con el cual el material anticipado y las recompensas emocionales del matrimonio y la maternidad eran a menudo desplazadas por costes enormes para el cuerpo y la psique"⁹⁴.

94 SALTZMAN, Lisa, *op. cit.*, p. 79.

El vacío que inunda la casa victoriana abandonada y la ausencia de sus antiguos habitantes supone el aliciente ideal en la película para evocar una situación histórica, y especialmente los sentimientos, el trauma y la memoria de los personajes que deambulan por el espacio. El cuerpo y la materialidad de los objetos de la casa se funden en una misma cosa para registrar el paso del tiempo y el afecto humano. La mujer atrapada en los muros de esa prisión doméstica y el cuento feminista que estructura la narrativa e iconografía visual de la película hablan de la reclusión y la liberación, de leer y malinterpretar, del doble y del reflejo, de la ausencia y la presencia.

Al igual que en *Crawl*, en la obra *Unfolding the Aryan Papers* (2009) se entrelazan varias historias que van desde los recuerdos íntimos y subjetivos a una memoria histórica colectiva. Para la realización de este proyecto las hermanas Wilson obtienen una comisión de *Animate Projects* y el *British Film Institute* (Instituto de Cine Británico), y tienen acceso para investigar de forma exhaustiva los archivos de Stanley Kubrick en el *London College of Communication* (Facultad de Comunicación de Londres). Concretamente, las artistas se centran en el proyecto inacabado de Kubrick *Aryan Papers*, una película basada en el libro de Louis Begley de 1991 *Wartime Lies*, que trata sobre la tentativa de los judíos del gueto de Varsovia. En él se cuenta concretamente la historia de una mujer polaca judía, Tania, y su sobrino, que fingió ser católico para escapar de la persecución durante la ocupación nazi de su país. A pesar de que la investigación de Kubrick llevó muchos años, habiendo incluso elegido los actores y las localizaciones, la película nunca llegó a realizarse. Entre las causas atribuidas, y aún debatiéndose, a la cancelación por parte de Kubrick de *Aryan Papers*, está el lanzamiento de *La Lista de Shindler*. Además, como otros muchos artistas de posguerra, y después de la enunciación de Adorno de que “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema”⁹⁵, Kubrick se enfrenta a la problemática que conlleva representar lo irrepresentable o hablar de lo innombrable, es decir, al tratamiento en imágenes de los terribles sacrilegios acometidos por los nazis. Fue en ese momento en el que finalmente toma la decisión de abandonar el proyecto, a diferencia del director y guionista de cine Alain Resnais, quien sí conforma una película, titulada *Noche y Niebla* (1958)⁹⁶, a partir de material visual realizado en las escenas de los acontecimientos montado con otras imágenes propias del director.

95 ADORNO, Theodor W., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962. p. 29.

96 La película *Nuit et Brouillard* (“Noche y niebla”) fue realizada en 1955 por Alain Resnais, para la cual utilizó material cinematográfico y fotográfico incautado a los nazis, así como sus propias filmaciones en color dentro del siniestro y solitario campo de Auschwitz, doce años después de la Liberación y del descubrimiento de los campos nazis. El documental muestra por primera vez el material sobre el exterminio organizado que había acumulado el ejército nazi, evidenciando la cruda realidad de responsabilidad colectiva a la que se enfrentaba no sólo la sociedad alemana, sino toda Europa e incluso la humanidad entera.

Por otro lado, aunque la preocupación principal de *Unfolding the Aryan Papers* es la exploración del cuerpo en relación a la arquitectura politizada, las hermanas Wilson cuentan para el personaje principal de la película con la holandesa Johanna Steege, a quien Kubrick eligió como actriz principal femenina para representar el papel de Tania, la mujer judía. Unas décadas más tarde de que Johanna Steege tuviera la gran experiencia de citarse con el director, discutir sobre el papel y llegar a hacer pruebas de cámara, la actriz vuelve a representar las pruebas originales de las tomas, reconstruyendo sus propios recuerdos y acciones y posando con treinta vestidos diferentes delante de la supuesta arquitectura neoclásica fascista. Con la mirada fija en algún lugar fuera del encuadre, Johanna recupera sus recuerdos de un momento tan importante para su carrera profesional, y más tarde, su voz en *off* narra de forma calmada los detalles de ese primer encuentro con el director. Son palabras cargadas de emoción que van desde el entusiasmo inicial a la decepción final del momento en el que fracasa el proyecto. Estas memorias personales de la actriz se mezclan con las frases del guión original de *Aryan Papers*, en el que Tania habla sobre su amor alemán y los planes que ambos tenían para abandonar el país.

Las hermanas Wilson tratan el Holocausto de forma indirecta en esta obra, rechazando la representación mimética o hacer referencia a los acontecimientos concretos que se produjeron, para expresar algo que realmente define el Holocausto y su memoria: la imposibilidad de representarlo. Como comenta Louise Wilson, “yo creo que refleja justo la imposibilidad de representar algo como el Holocausto, que es claramente con lo que Kubrick luchó y por lo que se sintió abrumado en términos de lo que él podría haber creado como director”⁹⁷.

La figura de la actriz Steege funciona como un elemento central de la obra y simboliza las dialécticas que se producen entre su rol como actriz y sus cualidades afectivas y emocionales como individuo que recuerda con añoranza el pasado, al igual que la noción de documento para la historia y de ficción a través del cine, es decir, una contraposición entre verdad y teatro. *Unfolding the Aryan Papers* elude la representación directa del Holocausto mediante imágenes de los acontecimientos y se inclina por abordar su tratamiento a través de la historia personal de Steege, sin dejar de lado el reconocimiento a la producción de Kubrick y su legado en el presente.

La memoria histórica y la personal, lo representable y lo no representable, la ausencia y la presencia, el trauma y las emociones afectivas, la narración ficticia y los relatos personales se funden en el ámbito del arte, una dialéctica conflictiva que sólo el arte puede abordar con plena conciencia. Las hermanas Wilson “han demostrado que esta es una generación privilegiada para contraponer al silencio adorniano

97 Louise Wilson en: VV.AA., *The BFI Gallery book: the British Film Institute's contemporary art gallery*, Londres, BFI Southbank Gallery, 2011, p. 143. (Traducción propia de la cita).

una posibilidad discursiva sobre la barbarie. Este hecho no se asienta apenas en una percepción de la modernidad como proceso en abierto sino también en una posición que acepta la duda, la inestabilidad de los sentidos y la capacidad del arte de articularse positivamente con otros discursos como factores de rememoración creativa del pasado y del presente”⁹⁸.

Las obras de los artistas Rachel Whiteread, Glenn Ligon y Jane & Louise Wilson que hemos analizado en este apartado demuestran el potencial del tratamiento de la ausencia y el vacío en la obra de arte para tratar la memoria y, concretamente, acontecimientos traumáticos de la historia. Son un claro ejemplo de que el pasado, la memoria y las sensaciones permanecen inherentes a los objetos que forman parte de nuestra vida cotidiana, pero también a las huellas que nuestros cuerpos depositan sobre ellos, unas cualidades que perduran en el tiempo y en el espacio. Especialmente en las obras sobre las casas abandonadas de Whiteread y las hermanas Wilson, se explora la relación de varias historias con el lugar que ocupan y de la forma en que se despliegan a través de la presencia y percepción corporal. El espacio que representa lo vacío y la ausencia se revela como un campo multidimensional donde las narrativas personales y colectivas se mezclan en un encuentro visual.

El rechazo a incorporar imágenes de los acontecimientos originales del pasado es una característica de relevancia y uno de los puntos de partida de estos artistas para conformar sus obras. Por su parte, el tratamiento de la ausencia e incluso la negación de objetos o espacios preexistentes proporcionan a la obra la posibilidad de que su significado se configure en el presente, a través del propio criterio y conocimiento del espectador. Esta característica, en la línea de los patrones que definen los contramonumentos, recuerdan además a los *lieux de mémoire* que define Pierre Nora, considerados como un contenedor de recuerdos, experiencias y sentimientos, pero al mismo tiempo disponibles para ser constantemente reinterpretados. En sus propias palabras: “el *lieu de mémoire* es doble: un lugar de exceso cerrado en sí mismo, centrado en su propio nombre, pero también abierto para siempre al alto rango de sus significaciones posibles”⁹⁹.

98 *Tempo suspenso. Jane & Louise Wilson*, (cat. exp), *op. cit.*, p. 2.

99 NORA, Pierre, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *op. cit.*, p. 23. (Traducción propia de la cita).

4. RELATO DEL PASADO Y CONFIGURACIÓN DE LA(S) HISTORIA(S)

Partiendo de la idea del contramonumento y de una de sus cualidades principales, la rememoración de las víctimas y de las etapas truculentas de la historia (lo antiheroico en un sentido general), analizaremos en este apartado una serie de artistas y obras que responden a las características planteadas en la propuesta de modelo analítico sobre las revisiones de la historia. Los artistas y obras que se presentan a continuación destacan por mostrar una tendencia a tratar, representar y valorar la historia no oficial, es decir, aquellos recuerdos, experiencias y testimonios de víctimas de acontecimientos históricos generalmente traumáticos, e incluso de sus generaciones posteriores. Estos artistas que pretenden construir o narrar la (otra) historia son a los que Miguel Ángel Hernández-Navarro denomina “artistas historiadores”, en sus propias palabras, “artistas que entienden la historia como algo abierto que aún puede ser modificado. Artistas que entienden que la historia se visualiza a través de las imágenes. Y artistas que construyen y transmiten la historia a través de lo material”¹.

Por lo tanto, su intención es sacar a la luz una versión de la historia que complete y a la vez cuestione los relatos oficiales y hegemónicos de la historia. Esta forma de hacer una revisión del pasado no se produce solamente mediante la memoria, sino principalmente por el potencial que estos artistas encuentran para tratarla e incorporarla a los discursos, prácticas, metodologías y soportes del arte contemporáneo.

Para entender esta pulsión a cuestionar y deconstruir el pasado, son aclaratorios los tres modelos de utilización de la historia que distingue Nietzsche, donde muestra la dependencia del individuo frente a la historia. James Meyer ha hecho referencia a esta clasificación, en la que se establecen los modelos de “historia monumental”, “historia como anticuario” e “historia crítica”². En primer lugar, Nietzsche señala la “historia monumental”, definiéndola como una “preocupación por lo poco común y lo clásico”³ y que nos crea perspectivas de alcanzar nuevos éxitos, pero que, sin embargo, a veces puede resultar en una tarea imposible de lograr. En segunda instancia sitúa a la “historia como anticuario”, que surge como respuesta a una necesidad obsesiva por recolectar y preservar los vestigios y huellas del pasado, pero que no consigue darle vida o utilizarla para las necesidades del presente. Y, en

1 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012, p. 77.

Ver al respecto el texto: GODFREY, Mark, «The Artist as Historian», *October* 120, primavera 2007, pp. 140 – 172. En él, su autor presenta artistas posteriores a los setenta preocupados por la historia y la memoria, centrados principalmente en la práctica del archivo. Godfrey los considera como artistas cuya producción se corresponde con la del historiador, pues proponen formas y estrategias diferentes de reflexionar la historia, es decir, nuevas formas de historiografía.

2 MEYER, James, «The return of the sixties in contemporary art and criticism», en: VV.AA., *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, Durham; London, Duke University Press, 2008, pp. 328 – 329.

3 NIETZSCHE, Friedrich, *The Use and Abuse of History*, 1873, p. 14. Citado en: *Ibidem*, p. 328. (Traducción propia de la cita).

tercer lugar, la “historia crítica”, que se plantea como un rechazo a las dos anteriores, la historia monumental y la historia anticuario, y aboga por un modelo que cuestiona el pasado y lo reconfigura atendiendo a su utilización en el presente. O lo que es lo mismo, una historia, en palabras de Nietzsche, “al servicio de la vida”⁴. Este modelo histórico que cuestiona, juzga y proporciona nuevas versiones del pasado y la historia es constante en los artistas que estudiaremos a continuación, cuyas obras responden a esos patrones que definen el contramonumento, pero son instaladas en la sala de arte, el museo y los espacios dedicados al arte contemporáneo. Ellos conforman proyectos que utilizan la historia para configurar y dar sentido al presente.

Junto a la gran cantidad de artistas surgidos en las últimas décadas que hacen de la revisión de la historia como su temática central, utilizando la memoria con un enlace entre el presente y el pasado, como una herramienta ideal para dicha tarea de relectura, son muchas las propuestas que han aparecido en la crítica del arte para organizarlos o encontrar estrategias comunes en todos ellos. Miguel Ángel Fernández-Navarro, en el libro *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*⁵, relaciona la concepción y práctica de la historia de los artistas contemporáneos de las dos últimas décadas con la concepción que mostraba Walter Benjamin sobre la historia a principios de siglo, principalmente la que defiende en su *Tesis de filosofía de la historia*⁶.

La noción de Benjamin en dicho texto, y en toda su obra en general, pasa por una historia atravesada por las pequeñas historias y memorias oprimidas, al igual que por el olvido. En su conformación rechaza los relatos lineales o cronológicos y recurre a lo fragmentado, al rescate de los recuerdos y memorias antiheroicas, creando así una historia en la que los sentimientos de los individuos en su condición del pasado recuperado son más que relevantes. Reyes Mate menciona esta influencia de la memoria en las reflexiones de Benjamin, apuntando que su tesis sobre la historia es “un tratado de la memoria. Si Benjamin no las titula *Tesis sobre el concepto de memoria* es porque entiende que está proponiendo una nueva teoría de la historia y no sólo algo reducido al ámbito de la ‘memoria’. Está pensando una historia animada por la memoria”⁷.

Hernández-Navarro identifica una serie de estrategias o aspectos

4 NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 21. Citado en: *Ibidem*. (Traducción propia de la cita).

5 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.* Según el propio autor, el objetivo del libro es “mostrar la relación de amistad entre esa noción de historia benjaminiana, entre su concepción del sentido de la historia, pero también de la tarea del historiador, y la práctica de una serie de artistas contemporáneos que poseen un sentido semejante de la historia, de la memoria, del paso del tiempo, y de la tarea del ‘hacedor’ de arte”. Ver la página 75 de dicha publicación.

6 BENJAMIN, Walter, «Tesis de filosofía de la historia», en: *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982 [Escritos entre 1921 y 1940], pp. 175 - 192.

7 MATE, Reyes, *La herencia del olvido. Ensayos en torno a la razón compasiva*, Madrid, Errata Naturae, 2008, p. 162.

comunes en estos “artistas historiadores”. En primer lugar, señala un presente preocupado por la historia que se manifiesta a través de las imágenes y de la materialidad de los objetos, como portadores de recuerdos, sentimientos y del tiempo mismo. Además, concibe las imágenes como el medio esencial que activa la imaginación sobre el pasado, un medio utilizado como registro tanto para conservar la historia como para reescribirla. Y, por último, destaca una concepción de la historia como un campo de conocimiento abierto, mutable, necesario para entender el presente y, por lo tanto, vinculado a los debates políticos⁸.

Joan Fontcuberta defiende igualmente estas interconexiones entre las imágenes y la historia, en su articulación mutua, que ya se percibían en las reflexiones de Benjamin, pero centrándose principalmente en el medio fotográfico. Así lo demuestra cuando escribe: “¿La historia hace a la fotografía o es la fotografía la que fabrica la historia? Walter Benjamin propuso que había que repensar juntas fotografía e historia porque lo que hacía historiable el acontecimiento era su reproductibilidad técnica (que aquí podemos entender como la presencia frente a la cámara). El lenguaje de la fotografía articula la historia, en la medida en que la historia da sentido a la fotografía. La fotografía no es sólo objeto histórico sino también agente articulador de historia”⁹.

Por otro lado, y en relación a los artistas contemporáneos que tratan sobre la historia y la memoria, el comisario, editor y escritor holandés Frank van der Stock diferencia tres estrategias o enfoques diferentes. Concretamente, mantiene que los artistas, en su interés por reconstruir o reconsiderar la historia y sus versiones oficiales, plantean historias paralelas, historias alternativas o bien de-construcciones de la historia. Con el planteamiento de historias paralelas, Frank van der Stock se refiere al tratamiento de aquellas historias que han sido ocultadas o ignoradas en los relatos oficiales, es decir, las historias antiheroicas que están formadas por los testimonios personales, autobiográficos y afectivos, generalmente de las víctimas de procesos truculentos del pasado. Son artistas, como Paul Graham o Matthew Buckingham, que “investigan la forma en la que el pasado se ha desplegado en el presente, sometiéndolo a un escrutinio y reconsiderando sus significados, su influencia y su papel en la memoria individual y colectiva”¹⁰.

En segundo lugar, habla de los artistas Joachim Koester, Melvin Moti, Sophie Calle y Adam Broomberg y Oliver Chanarin como claros ejemplos del tratamiento del pasado mediante historias alternativas, que se conforman generalmente a partir de una ficción o especulación que

8 Ver: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 10.

9 FONTCUBERTA, Joan, «La fotografía será narrativa o no será», *El Mundo*, suplemento *El cultural*. Publicado el 3/6/2004.

10 STOK, Frank Van Der, «Mental Images», en: STOK, Frank Van Der; GIERSTBERG, Frits y BOOL, Flip (eds.), *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, Rotterdam, Nai Publishers, 2008, p. 108. (Traducción propia de la cita).

lleva al espectador a cuestionarse la autenticidad real de los relatos y versiones oficiales de la historia. Según el autor, lo realmente característico de estas propuestas de historias alternativas es que “estas obras de arte nunca niegan ni tampoco ponen en cuestión su propia verdad, sino que dejan al público que reflexione y plantee preguntas”¹¹.

Por último, nos habla de artistas que deconstruyen la historia, es decir, artistas que desmenuzan las versiones que nos han sido impuestas, así como los medios y los sujetos (motivados por la defensa de sus principios) que han elaborado dichas interpretaciones. En otras palabras, “artistas que deconstruyen la forma en la que los medios visuales y de otro tipo de medios proporcionan información a nuestra memoria colectiva y personal”¹². Entre ellos destaca a Deimantas Narkevicius, Gert Jan Kocken, Michael Moore, David Claerbout y Thomas Demand.

Para la organización de los artistas que realizan una revisión de la historia con sus obras y que tratamos en la presente Tesis, nos hemos decantado por un análisis en el que se plantean tres líneas o modelos diferentes: una serie de artistas que se basan en sus memorias y experiencias autobiográficas, otros que trabajan sobre las memorias antiheroicas en el plano colectivo y aquellas propuestas que requieren una participación directa o indirecta del espectador. Aunque otras propuestas de organización podrían haber sido igualmente válidas, nos hemos decantado por esta estructura principalmente por la relación que se establece con los patrones que definen el contramonumento, concretamente por la tendencia a recurrir a las memorias antiheroicas (que en el terreno del arte se da tanto desde versiones autobiográficas como colectivas) y por el hecho de concebir la figura del espectador como el sujeto final de las obras, destinadas a promover un ejercicio reflexivo en la pretensión de cuestionar la historia y mantener su memoria viva en el presente.

En resumen, nos centraremos en tres directrices principales: aquellas obras que podrían entenderse como autobiográficas, configuradas a partir de testimonios, historias y memorias personales de los propios artistas, cuestiones que analizaremos a través de las obras de Louise Bourgeois, Gabriela Golder e Ilya Kabákov; otras obras que proponen una memoria antiheroica y elaboran su discurso a través de la revisión de la historia en un plano más colectivo, con especial interés en los grupos minoritarios o víctimas comunes de un determinado evento, como las de Francesc Torres, María Ruido o Kara Walker; y, por último, los artistas que, mediante sus obras, persiguen delegar en el espectador la tarea de recordar, es decir, de dinamizar en ellos un ejercicio de memoria o, mejor dicho, de contra-memoria, entre los que situamos a Krzysztof Wodiczko, Nada Shenaoui y Fernando Sánchez Castillo.

¹¹ *Ibidem*, p. 111. (Traducción propia de la cita).

¹² *Ibidem*, p. 113. (Traducción propia de la cita).

4.1. Historias individuales y autobiográficas

En la década de los setenta se percibe un creciente interés, especialmente en las artes visuales y la literatura¹³, de diferentes formas autobiográficas que se alejan de criterios como la consonancia estética de eventos, reflexiones, estilos y personajes que definían aquellos trabajos posteriores a los cincuenta. Este cambio se produce, en parte, por un aumento de la historia social, que aporta nuevos enfoques a las biografías de las personas pertenecientes a grupos minoritarios y marginados. En ellos, la importancia de cuestiones y contextos sociales es clave, teniendo en cuenta que su propósito básicamente reside en la búsqueda de la identidad personal.

La autobiografía en el arte reivindica una relación mutua entre el sujeto que construye la obra, la vida o los episodios de ésta que se representan, y la obra como tal, en la que se materializa el relato. Al recordar los episodios del pasado, el autor puede representarlos mediante una descripción personal, pero también puede entretener su narración estableciendo referencias a acontecimientos históricos concretos. De este modo, el relato de los fragmentos de vida pueden aparecer unidos a contextos históricos y sociales específicos, aunque igualmente cabe la posibilidad de que se configuren desde la intimidad personal, sin vincularse a modelos o contextos predominantes.

Estos artistas, al hacer pública su propia autobiografía y posicionarla en paralelo con eventos externos, tienen la capacidad tanto de hacer público lo privado, como de otorgarle a su historia (quizás en sentido metafórico) un significado universal. Y es en este punto donde el límite entre la memoria y la historia se desvanece, y donde las contra-memorias y contra-historias sirven para revisar y reconfigurar el pasado, sin olvidar las memorias que antes fueron oprimidas. Si la historia tradicionalmente se había entendido como un registro de datos y referencias cosificadas sobre el pasado, la memoria parece atravesarla e impregnarla de experiencias directas, afectos y sentimientos, llegando incluso a cuestionarla. Así lo entendía ya Maurice Halbwachs cuando diferenciaba la memoria personal o interior y la memoria exterior, social o colectiva. Según su criterio, se pueden distinguir dos memorias: “memoria autobiográfica y memoria

13 En el ámbito de la literatura se podría destacar la aparición de la denominada “poesía de la experiencia”, una nueva modalidad de poesía que crearon los jóvenes escritores a inicios de los ochenta y que tenía como propósito representar la experiencia vital del ser humano y acercarse más a los ciudadanos, es decir, ser más sencilla, clara, cotidiana y directa. Con raíces en el movimiento anglosajón denominado *The Movement*, esta nueva poesía se diferenciaría de la concepción culta y crítica que había tenido anteriormente (como por ejemplo la de los novísimos) y se constituye como una poesía que habría que sentirla más que entenderla, con la capacidad de integrar la memoria individual en la colectiva, y viceversa. Entre los autores más destacados en esta nueva modalidad de poesía se pueden citar nombres como Luís García Montero, Ángel González, Javier Egea y Álvaro Salvador.

histórica. La primera se apoya en la segunda, ya que al fin y al cabo la forma de nuestra vida forma parte de la historia en general. La segunda [...] sólo nos representaría el pasado de forma resumida y esquemática, mientras que la memoria de nuestra vida nos ofrecía una representación mucho más continua y densa”¹⁴.

Es significativo destacar la importancia que han adquirido en las últimas décadas las historias individuales, tanto de artistas como de personas anónimas, a la hora de configurar y revisar acontecimientos históricos, especialmente aquellos que, en menor o mayor medida, han sido calificados como traumáticos. De hecho, muchos han llegado a pensar que estas historias personales y subjetivas son las que realmente proporcionan una versión más fiel a los acontecimientos que ocurrieron, en su confrontación con aquellas explicaciones colectivas y hegemónicas. Tal es el caso del escritor turco Orhan Pamuk cuando defiende un cuerpo humano como museo, es decir, el museo como un lugar para recoger las historias de las personas en su dimensión individual, pues los grandes museos (con financiación estatal) tienen como objetivo representar al Estado. Para él, las historias de los individuos, a diferencias de los personajes e historias heroicas, son mucho más compatibles con la expresión de las profundidades de la humanidad. En sus propias palabras: “todos sabemos que las historias cotidianas y ordinarias de los individuos son más ricas, más humanas y mucho más gozosas que las historias de culturas colosales”¹⁵.

Como se ha confirmado en las últimas décadas, la autobiografía se ha convertido en una práctica esencial dentro de la cultura occidental. Utilizada en multitud de niveles, formas y disciplinas, desde las artes plásticas hasta el cine o la literatura, la autobiografía se ha establecido como el medio ideal a través del cual poder hacer público lo privado, y poder también trabajar en las múltiples relaciones que pueden surgir entre lo personal y lo colectivo. Los artistas que se presentan a continuación (Louise Bourgeois, Gabriela Golder e Ilya Kabákov) han tratado sus historias personales recorriendo ese camino delicado entre la esfera pública y privada, y han visto en la actual apertura de la expresión del arte contemporáneo un medio propicio con el que desplegar y probar nuevas formas y significantes de la práctica autobiográfica y la memoria.

Estos asuntos sobre las interconexiones e influencias mutuas entre lo privado y lo público, así como su tratamiento en la práctica artística por parte del individuo, se explica por el cambio de estatus del sujeto contemporáneo con respecto a la modernidad. Es decir, si durante la modernidad el sujeto es independiente de los grandes relatos y de las metanarrativas, y se limita a aceptar la “verdad” y los significados que

14 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1952], p. 55.

15 PAMUK, Orhan, «Modesto manifiesto por los museos», *El País*, Madrid, 2012/04/27.

se le imponen¹⁶, ahora esa centralidad ha sido destituida por narrativas dinámicas de significado y el sujeto participa en la elaboración de esos relatos y en la búsqueda de la “verdad”. Así lo entiende José Luis Gómez-Martínez cuando argumenta que “el lenguaje del escritor, como el de cualquier artista, surge siempre en tensión en el seno de una lengua; es decir, de una estructura externa convencional de signos que lo aprisiona, que en cierto modo lo determina, pero a la que también supera y modifica por el solo hecho de contextualizar en ella una práctica creadora. Todo acto de escribir supone, además, un proceso de codificación de un pensamiento: se trata de expresar, exteriorizar, pronunciar una idea a través de un sistema externo de signos, aun cuando convencional y por ello dinámico, es decir, en constante transformación”¹⁷.

Por lo tanto, los artistas que recurren a la práctica de la autobiografía dan cuenta de la relevancia de las historias y memorias personales en el cuestionamiento y recodificación de los relatos oficiales y hegemónicos sobre el pasado. En esta tarea, el proceso creativo y su utilización de diferentes documentos, materiales y estrategias por parte de los artistas, suponen una herramienta ideal con la que (re)construir la historia e incluso involucrar al espectador.

16 Según escribe José Luis Gómez-Martínez, “el error y la verdad en el discurso de la modernidad son algo tangibles e independientes del sujeto conocedor, o sea indiferente a su contextualización: la modernidad impone significado”. En: GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis, «El discurso antrópico y su hermenéutica», disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/gomez/gomez4.htm>. Última consulta: 22 julio 2013.

17 *Ibidem*.

4.1.1. Louise Bourgeois

Louise Bourgeois (París, Francia, 1911) es una de las artistas de la segunda mitad del siglo XX más reconocidas internacionalmente. En su carrera, que abarca casi siete décadas, ha forjado una figura rompedora e innovadora, participando en muchos de los principales movimientos artísticos que se produjeron en esas fechas.

El trabajo autobiográfico de Bourgeois está generalmente inspirado en la memoria de su propia infancia y algunos episodios traumáticos que tuvieron lugar en el ámbito de su familia. Ella revisa sus recuerdos una y otra vez con el fin de dominar sus temores del presente y encontrar su reafirmación. En este sentido, toda su producción gira en torno a las emociones provocadas por sus recuerdos, especialmente los de su infancia, los cuales localiza en los espacios domésticos llenos de objetos que funcionan al mismo tiempo como realidad y metáfora de aquello que no se puede nombrar. Aunque sus obras generalmente se construyen con formas más cercanas a lo abstracto, es decir, rechazando una reproducción realista y mimética de elementos existentes, realmente sugieren partes de la figura humana y expresan temas como la traición, la ansiedad la soledad, el trauma, la feminidad, la sexualidad y la alienación.

La función de la memoria en la obra de Bourgeois, al igual que en la de otros artistas preocupados por la historia, no es solamente recordar, recuperar o aludir al pasado, sino que se concibe como una reconstrucción y representación del presente muy influenciado por ciertos acontecimientos pretéritos. Así, esta influencia de sus recuerdos son una constante en el “ahora”, llegando incluso a obsesionarla. El tratamiento del pasado a través de la memoria y el arte se convierte en su mejor forma para hacer el duelo y superar el trauma. En palabras de la propia artista, “algunos estamos tan obsesionados con el pasado que morimos sepultados por él. Esta es la actitud del poeta que nunca encuentra el paraíso perdido y también es la del artista, que trabaja por motivos que nadie es capaz de comprender. Puede que lo que ambos intenten sea reconstruir algún elemento del pasado para así exorcizarlo, razón por la que el pasado tiene, para muchas personas, un enorme poder y belleza...”¹⁸.

Al inicio de su carrera artística utiliza medios como el dibujo, los grabados y la pintura con un tinte surrealista, como es el caso de las *Femme Maison* (“Mujeres Casa”), cuadros realizados después de exiliarse a Nueva York en los que aparecen cuerpos de mujeres con cabeza de casa, una estructura que va a ser una constante en su trabajo. En ellos se representa su condición y sus sentimientos en aquellos momentos

¹⁸ BOURGEOIS, Louise, *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 68. Cita perteneciente al proyecto *Abuso infantil* que Louise Bourgeois comienza a partir de la sugerencia de la editora Ingrid Sischy, que se publica por primera vez en diciembre de 1982 en *Artforum*, vol. 20, nº 4, pp. 40 - 74.

concretos, la condición de una artista exiliada soñando por un futuro mejor, de una madre luchadora y de una mujer que soporta la carga social y psíquica de su propia condición femenina, atada a su papel de madre y a las labores del hogar. Estando en el exilio, la artista conforma sus obras y sus esculturas como un reemplazamiento de todas aquellas cosas y personas que dejó en su país y que tanto añora, de todo aquello que había dejado en el pasado.

En esa época, Bourgeois es influenciada por las ideas de Freud, concretamente cuando éste propone en su ensayo *Aflicción y melancolía*¹⁹ la expresión “ejercicio de aflicción (o duelo)”²⁰, para hacer referencia al proceso que experimenta el individuo cuando llora la muerte de un familiar o una persona amada. Esta expresión define no sólo el trabajo que la artista había realizado hasta la fecha, sino toda su producción posterior, pues, según lo entiende Freud, el ejercicio de duelo tiene como objetivo tanto relacionar y unir a la propia persona con sus objetos o seres perdidos, como salvaguardar estos últimos para que sigan formando parte del mundo interior del individuo. El autor describía así la labor de la aflicción: “el examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado no existe ya y demanda que la líbico abandone todas sus relaciones con el mismo. Contra esta demanda surge una resistencia naturalísima, pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de su libido, aun cuando les haya encontrado ya una sustitución. Esta resistencia puede ser tan intensa que surjan apartamiento de la realidad y la conservación del objeto por medio de una psicosis optativa alucinatoria. Lo normal es que el respecto a la realidad obtenga la victoria. Pero su mandato no puede ser llevado a cabo inmediatamente, y solo es realizado de un modo paulatino, con gran gasto de tiempo y energía psíquica, continuando mientras tanto la existencia psíquica del objeto”²¹.

A mediados de la década de 1960 empieza a experimentar con materiales inusuales como yeso, látex, mármol y bronce, que le permiten crear formas más cercanas a lo corpóreo e incluso carnal, situándose así en línea con otros artistas que habían reaccionado contra el Minimalismo. De hecho, Lucy R. Lippard la incluye en la exposición colectiva *Eccentric Abstraction*²² (Abstracción excéntrica) celebrada en 1966, junto a artistas

19 FREUD, Sigmund, «Aflicción y melancolía», en: *Obras completas*, Vol. 1, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, pp. 1075 - 1082. En otras ediciones, el título del texto también se ha traducido como “Duelo y melancolía”.

20 Por “ejercicio de duelo” o “ejercicio de aflicción” Freud entiende un proceso psicológico de cierta duración que consiste en la asimilación de una pérdida y la superación de ciertos vínculos dolorosos que el individuo mantiene con el objeto, los cuales le apartan de la realidad y le producen inestabilidad emocional. Así, según escribe el autor, “al final de la labor de la aflicción vuelve a quedar el yo libre y exento de toda inhibición”. En: *Ibidem*, p. 1076.

21 *Ibidem*, pp. 1075 - 1076.

22 La exposición tuvo lugar en la *Fischbach Gallery* de Nueva York en 1966, en la que participaban los artistas Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier y Lincoln Viner. Sobre la exposición se publicó el

que, según Lippard, compartían en sus obras bases comunes con el Minimalismo, mantenían cierta perversidad del arte Pop y, sobre todo, promulgaban la preocupación del Surrealismo por llevar a cabo “una reconciliación de dos realidades muy distantes cuya relación se capta sólo por la mente”²³. Estos artistas seleccionados para la muestra proponían modos alternativos de trabajar la escultura, creada desde una nueva subjetividad que proporciona a sus trabajos cualidades sensoriales y afectivas con las que hacen alusión a lo excéntrico, a lo visceral e incluso a lo fetichista o exótico. Según escribe Lippard, “los materiales utilizados en abstracción excéntrica son obviamente de una importancia diferente. Las superficies inesperadas separan radicalmente a la obra de cualquier contexto escultórico, e incluso teniendo en cuenta que no pueden tocarse, aparentemente provocan una respuesta sensitiva. Las superficies familiares al sentido del tacto de uno mismo las hacen son muchísimo más efectivas”²⁴. De este modo, se podría afirmar que la abstracción excéntrica se basaba en la reconciliación de diferentes formas o efectos formales que anulan de la dicotomía forma-contenido. Y esto, según la autora, resultaría en una “completa aceptación por parte de los sentidos –visual, táctil y visceral” por la falta de una “interferencia emocional y asociaciones pictóricas literarias”²⁵.

Si Doris Salcedo y Rachel Whiteread hacen alusión en sus obras al cuerpo humano, concretamente a partir de las huellas que éste deja en las superficie de los objetos, Louise Bourgeois convierte el cuerpo en sí mismo en su base creativa, recreando con los materiales superficies y formas casi carnales, como cavidades bucales o vaginales, nalgas, pechos o penes en erección, e incluso materiales viscosos que fuerzan una relación sensitiva entre el espectador y la obra. “Bourgeois insistió en este tipo de piezas en las que partiendo de materiales líquidos, como el látex y el yeso, los dejaba solidificar consiguiendo una inquietante y sugerente mezcla de flexibilidad y rigidez, de blandura y dureza, de flacidez y tumefacción. En sus trabajos posteriores, Bourgeois continuó insistiendo en ese volcar en la materia la psique del artista”²⁶.

Los inicios de los setenta son una época decisiva en la vida y obra de la artista, marcadas por la muerte de su marido en 1973. La experiencia dolorosa del duelo y el recuerdo traumático de otros acontecimientos de su infancia le sirven de inspiración para dos obras claves en su trayectoria artística, la primera realizada en 1974 con el título *The destruction of the father* (“La destrucción del padre”) y la segunda,

artículo: LIPPARD, Lucy R., «Eccentric Abstraction», *Art International*, noviembre, 1966, pp. 28 y 34-40.

23 *Ibidem*, p. 28. (Traducción propia de la cita).

24 *Ibidem*, p. 36. (Traducción propia de la cita).

25 *Ibidem*, p. 39. (Traducción propia de la cita).

26 GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, op. cit., pp. 33 - 34.

The confrontation (“La confrontación”), formalizada cuatro años después. Ambas obras suponen un giro en su práctica escultórica, pues plasman concienzudamente la experiencia traumática del duelo, como un ritual a aquello que se ha perdido y dando rienda suelta a sus sentimientos y a su propio inconsciente.



92. Louise Bourgeois, *The destruction of the father*, 1974.

La destrucción del padre sitúa el contenido autobiográfico en el primer plano, una obra en la que hace referencia a un particular recuerdo de su infancia. En ella convierte una mesa de comedor familiar en una gran cavidad que recuerda a una cueva o incluso al interior de una boca. Bourgeois recupera sus recuerdos dolorosos y miedos de la infancia para, a modo de catarsis, eliminarlos o purificarlos a través de la obra. Los recuerdos a los que alude son los relacionados con situaciones incómodas y de violencia que vivía en torno a la mesa cuando su padre les sobreprotegía u ocultaba la infidelidad a su madre. La artista recuerda estos acontecimientos principalmente por una fantasía privada en la que ella y sus dos hermanos desmembraban y devoraban al padre. De esta forma, la creación artística se convierte en una revisión del pasado, de los recuerdos y de su propia memoria, pero, sobre todo, en un medio para la purificación y la catarsis.

Así es como Bourgeois relata dicho recuerdo: “cuando era pequeña, me daba miedo cuando estaba en la mesa del comedor y mi padre no dejaba de alardear de su persona, se jactaba una y otra vez de sus logros, y cuanto más grande pretendía hacer su figura, más diminutos nos hacía sentir al resto. De repente, se producía una tensión máxima, terrible, y lo agarrábamos y lo colocábamos encima de la mesa, y le arrancábamos los brazos y las piernas: lo desmembrábamos. Y éramos tan eficaces en esa labor que acabamos devorándolo. Asunto terminado. Esta es una fantasía, cierto, pero a veces vivimos nuestras propias fantasías. [...] con *La destrucción del padre*, el recuerdo que evocaba era tan poderoso, y tan duro el trabajo de proyectarlo hacia fuera, que en el proceso creativo me sentí como una persona diferente. Sentía como si efectivamente

hubiese sucedido”²⁷.

Lo que encontramos dentro de esa gran cavidad que conforma la obra es una especie de mesa en la que se colocan unos montículos redondos de látex, sobre los que resaltan dos medias esferas de gran tamaño situados en el centro; en general, formas alargadas y redondeadas que recuerdan a partes del cuerpo como falos, nalgas o mamas. Alrededor de la mesa y colgando del techo sitúa más formas esféricas similares pero de mayor tamaño, también con formas de pechos de mujer o incluso de nubes. A simple vista, la instalación recuerda a una caverna con recovecos y ranuras que crean un clima claustrofóbico, agresivo e incómodo, unos sentimientos que Bourgeois recupera de los recuerdos de su infancia en las situaciones que se creaban en las comidas familiares, así como de la difícil relación que mantenía con su padre.

A diferencia de Doris Salcedo o Rachel Whiteread, en cuyas obras la superficie de objetos descartados con las huellas de sus portadores funcionan como materiales rescatados y pistas arqueológicas de la memoria, Louise Bourgeois moldea sus esculturas directamente añadiendo material. Por lo tanto, simbólicamente en sus obras la memoria no es algo que se transporta desde el pasado, sino algo que ella misma “crea” y reconstruye en el presente. Bourgeois presta especial atención al hecho de construir sus obras escultóricas añadiendo materia, como metáfora de una configuración de su memoria y sus traumas. Así lo mantiene la propia artista cuando comenta que “las formas fueron obtenidas por adición más que sustrayendo. El modelado estaba implicado, y por lo tanto las intenciones son diferentes”²⁸.

La relación de su vida privada y esta obra es evidente principalmente por el hecho de haberla realizado justo después de la muerte de su marido, lo cual supuso un cambio en la condición de mujer del hogar, de madre y esposa que había desempeñado hasta entonces. La obra se concibe como una celebración y un ejercicio de liberación de la imagen y el rol que su padre y su marido le habían impuesto, materializando “un momento de revisión y reconstitución de la experiencia que revive de forma segura y conveniente como un proceso de curación, para reforzar el sentido del yo de Bourgeois en el presente”²⁹.

A partir de los 70, su obra continuamente se construye desde la experiencia personal, ya sea en formas más abstractas o a partir de objetos que incorporan una iconografía más específica de su pasado, como es el caso de la serie de instalaciones de las *Celdas*. Éstas están

27 BOURGEOIS, Louise, *op. cit.*, p. 85. La entrevista fue publicada por primera vez en «Random House», Inc., Nueva York, y Elizabeth Avedon Edition/vintage Contemporary Artists, en: *Louise Bourgeois*, de Donald Kuspit, pp. 19 - 82.

28 MORRIS, Frances; BERNADAC, Marie-Laure (ed.), *Louise Bourgeois*, Londres, Tate, 2007, p. 115. (Traducción propia de la cita).

29 GIBBONS, Joan, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, London; NY, I.B. Tauris, 2007, p. 16. (Traducción propia de la cita).

formadas por mobiliario y accesorios situados dentro de una especie de celda, que construye con mallas de alambre o puertas en espiral. Su intención es evocar el pasado y el dolor que está incrustado en ellos, como por ejemplo los de los objetos encontrados que hacen referencia a la infancia de Bourgeois en los trabajos de tapices de su madre. Desprenden así un sentimiento de vacío o ausencia que recrea un clima de intranquilidad y expectación en el espectador que la observa.



93. Louise Bourgeois, *Cell*, 2008.

Estas instalaciones, especialmente autobiográficas, evocan pequeñas habitaciones en las que los recuerdos están unidos a los objetos, una expresión física que Bourgeois encuentra para sus memorias, y que articulan tanto lo ocurrido y las sensaciones del pasado como lo soñado o imaginado.

El espacio reducido y el amontonamiento de objetos dentro de las celdas las convierte en un espacio incómodo para habitarlo. En cada una de ellas concretiza una serie de sentimientos diferentes, los cuales desencadenan una memoria sensorial, audible, visual y olfativa, de dolor y de placer. Constituyen así encarnaciones de emociones complejas y contradictorias, lugares que sumergen a los espectadores en las profundidades de las emociones humanas, y mediante los cuales se dinamiza una memoria que revisa el pasado.

Las obras de Bourgeois, entendidas generalmente como extensiones de espacio psíquico, se sitúan en algún lugar entre la abstracción y el realismo, y conforman pequeños memoriales en las salas de arte y los museos. A pesar de que la artista recurre a recuerdos y experiencias autobiográficas, con el tratamiento de los materiales y la iconografía que desarrolla alude a un tipo de dolor más subliminal y universal que trasvasa los límites de lo privado para adentrarse en la esfera de lo colectivo, sobre todo en los sentimientos y los recovecos de la psique humana.

Pero sus obras no siempre han sido expuestas dentro de los museos y las galerías, sino que, al igual que los monumentos y contramonumentos,

también han ocupado el espacio público exterior, muchas veces a las puertas de grandes museos de arte contemporáneo. Tal es el caso de sus conocidas arañas, con las que hace homenaje a su madre y su labor como tejedora, pues ésta había trabajado durante muchos años restaurando tapices en París.



94. Louise Bourgeois, *Maman*, instalada frente a la Galería Nacional, Canadá, Ottawa, 1997.

Las alusiones a la figura de su madre ya se habían percibido en obras anteriores como *Needle* (“Aguja”), de 1992, una larga vara metálica que simula una aguja torcida en cuya parte superior colgaba la punta de un gran ovillo de tejido situado en el suelo; *Tower* (“Torre”), de 1992, una torre vertical realizada con trozos de tuberías y otros materiales encontrados de donde también cuelgan otros objetos cosidos a la estructura; *Spider* (“Araña”), de 1994, una araña pequeña con piernas puntiagudas y finas, cuya barriga es un frasco lleno de agua azul; *Spider* (“Araña”), de 1994, una versión bastante más grande que la anterior pero con piernas retorcidas y que ocupa toda una sala del museo; o *The nest*, (“El nido”), de 1994, una familia de cinco arañas colocadas una debajo de la otra.

Bourgeois utilizaba la araña como metáfora de la figura de su madre, sugiriendo su labor como tejedora (la araña construye o teje su telaraña), la idea de autoabastecimiento (la araña se alimenta a sí misma comiendo moscas y mosquitos) y la de protección (la araña se defiende a sí misma y resguarda sus huevos manteniéndolos entre sus patas). En el reverso de uno de sus dibujos de arañas ella misma escribió: “la amiga... (araña, ¿por qué araña?). Porque mi mejor amiga era mi madre, y ella era... tan lista, paciente, pulcra y útil como una araña. Ella también podía defenderse a sí misma”³⁰.

Pero donde todas estas cuestiones en torno a la araña toman especial relevancia es en la que titula como *Maman* (1999), una araña de proporciones monumentales (nueve metros de altura, diez de diámetro y 22.000 kilos de peso) que realiza en bronce, acero y mármol y que

30 BERNADAC, Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, París, Flammarion, 2006 [1996], p. 147. (Traducción propia de la cita).

sitúa fuera de los museos, como si de un monumento (o quizás mejor contramonumento) se tratara. El espectador puede deambular entre las patas de la araña, sentirse protegido, pero a la vez abrumado por sus tremendas dimensiones. Con la araña, Bourgeois alude a la vida, al tiempo (en el lento transcurrir del acto de tejer de la araña o la mujer) y al temor a la muerte. En definitiva, es una gran metáfora del destino humano.

Podríamos entender la mayoría de sus obras como un tipo de contramonumento que se conforma desde ideas propiamente autobiográficas, en la que la referencia a objetos y espacios cotidianos y domésticos encuentra el eje discursivo de la obra. Sus objetos y formas recurren a la memoria y al arte para interpretar las conexiones entre lo simbólico y lo figurativo, la melancolía y el trauma, lo intangible y lo matérico, lo masculino y lo femenino, lo corpóreo y la materia rígida, lo autobiográfico y lo colectivo. El arte es el medio ideal por el que Bourgeois recupera y asimila el dolor y el trauma de su pasado, donde la memoria se convierte en una pieza clave para conseguir una estabilidad sentimental y emocional. De esta forma, la memoria y los recuerdos que le preocupan o atormentan en el presente son la fuente de inspiración de su producción artística. Como ella misma afirma, “tienes que diferenciar entre los recuerdos. Vas a ellos o ellos vienen a ti. Si tu vas a ellos, estas perdiendo el tiempo. La nostalgia no es productiva. Si vienen a ti, son semillas para la escultura”³¹.

31 MORRIS, Frances, *Louise Bourgeois. Stitches in Time*, London, August Projects, 2003, p. 225. (Traducción propia de la cita).

4.1.2. Gabriela Golder

Gabriela Golder (Buenos Aires, 1971), artista además de profesora en la Universidad Nacional Tres de Febrero y la Universidad de Maimónides en Argentina, basa su producción artística generalmente en el video y las videoinstalaciones. Aunque muchas de sus obras no son estrictamente autobiográficas, en todas ellas su historia personal y su forma de entender las fuentes históricas, políticas y culturales existentes se entretajan con la historia colectiva.

Golder ha sido testigo directo de la complicada situación política de Argentina en las últimas tres décadas, marcada por acontecimientos de tanta trascendencia como la demoledora dictadura miliar instaurada en 1976, la caída de la economía que tanto daño causó y el posterior auge y radicalización de las protestas sociales que se produjeron a finales del año 2001. Estos acontecimientos marcan una fuerte dependencia del presente en el pasado, pues han dejado huellas imborrables que están presentes en el día a día, y generalmente se despliegan de forma obsesiva. Así pues, las temáticas de la mujer, la memoria y la identidad son el hilo conductor que siguen todas las obras de la artista, teniendo siempre muy en cuenta la realidad socio-política de su país. Como comenta la propia Golder: “creo que mi recorrido, mi camino es circular, y fluctúa permanentemente entre MI YO, y LOS OTROS, y entre una y otra cosa, muchos caminos entrecruzados. Algunas veces no puedo escuchar a los otros, necesito volver a mí, me cierro, miro para dentro, y hago otros vídeos, y textos, y así después vuelvo a salir, diferente. Pienso, hago, y cada vez, lo que comienza es diferente, mis pensamientos se van modificando con mis realizaciones, y viceversa”³².

Para la producción de sus obras parte de material videográfico apropiado de archivos familiares o de los medios de comunicación, imágenes que se intercalan otras veces con grabaciones de la propia artista. Golder hace una revisión de acontecimientos históricos y políticos utilizando estos registros, imágenes, sonidos y palabras que, al manipularlos o utilizarlos para sus obras, le brindan la posibilidad de acceder a otro campo de significaciones que superan lo que hasta entonces se concebía como evidente. La narración de la historia a partir de la visión de la propia artista, y por lo tanto de su subjetividad, utilizando además material doméstico, proporciona una sensibilidad a esas pequeñas historias que transforman las maneras de percibir, escuchar y ver la historia general. Es destacable en este punto el comentario que hace Rodrigo Alonso en el catálogo de la exposición *Ejercicios de memoria*, en Buenos Aires, en el que afirma que “si existe alguna posibilidad de arrojar nueva luz sobre ciertos acontecimientos relevantes, si pudiéramos pensar en nuevas lecturas y miradas en relación con situaciones, hechos o personajes engarzados en la historia o la memoria,

³² *Habitada. Gabriela Golder*, (cat. exp.), Valencia, Aula CAM La Lotgeta, del 25/2/2010 – 25/3/2010, p. 31.

quizás no debiéramos esperarlas tanto de una revisión más exhaustiva de los registros existentes como de nuevas configuraciones estéticas, nuevos usos de las realidades existentes, nuevas transformaciones del espectro sensorial”³³.

Aunque en la videodanza que realiza conjuntamente con la artista Silvina Cafici en 1999, titulado *Heroica*, no se basa en su autobiografía como una herramienta para hacer una revisión de la historia, es oportuno mencionarlo por el cuestionamiento que hace del monumento, lo monumental, lo heroico y las víctimas de acontecimientos traumáticos.



95. Gabriela Golder y Silvina Cafici, *Heroica*, 1999.

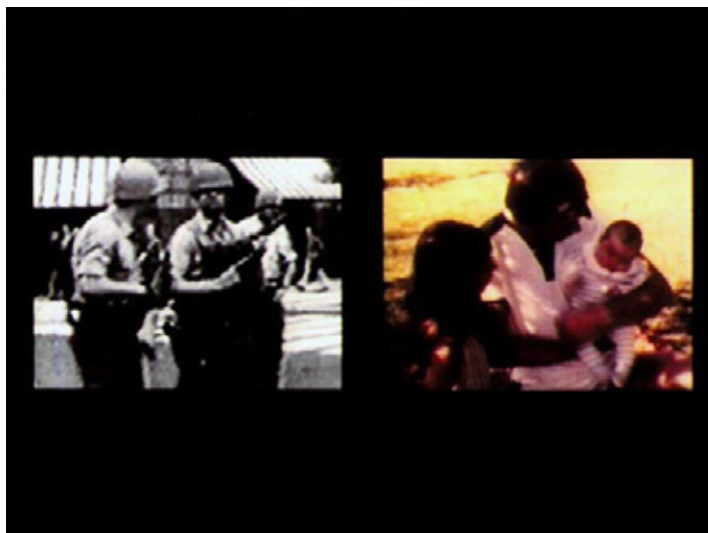
La obra comienza con la frase: “Monumento: latín *monumentum*, de *monere*, recordar”. En ella hablan de un monumento que va de lo privado a lo público, para lo cual preguntan a cuatro mujeres anónimas por qué habría que hacerles a ellas un monumento. Las cuatro realizan una coreografía con sábanas blancas en una terraza, imaginándose monumentos y dando voz a sus memorias desde un país extranjero. Hablan de la experiencia de ser inmigrantes, de sus intentos por establecer una nueva vida lejos de sus familias y de su país, es decir, de una memoria antiheroica que marca sus vidas.

El hecho de situarse en la terraza de un edificio, mirando al cielo como los monumentos y ondeando sábanas blancas que aluden a la purificación pero también a los sudarios, contrasta fuertemente con el aspecto de señoras de a pie que escenifican a la vez la tarea cotidiana de tender las sábanas. Las imágenes de sus cuerpos moviéndose en el espacio de la terraza (rechazando la rigidez propia del monumento y su fijación espacial), se difuminan con los textos de las historias privadas escritos en las sábanas, rastros mnemónicos que nos traen el pasado íntimo y a la vez colectivo al momento actual, capaces de modificar el presente.

La definición de monumento al inicio del video nos lleva hacia su temática central, pero realmente cuestiona la definición al indagar sobre la historia y la memoria desde la experiencia personal de las

33 ALONSO, Rodrigo, «La necesidad de la memoria», en: *Ejercicios de memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del Golpe (1976- 2006)*, (cat. exp), Compilado por Gabriela Golder y Andrés Denegri, Buenos Aires, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007, p. 11.

cuatro mujeres en su vida cotidiana. El último acto que ellas realizan está cargado de simbología: toman las sábanas que llevan inscritas sus memorias, escriben sus nombres sobre ellas y, después de extenderlas en el suelo, se tumban mirando al cielo. Con sus historias anónimas a sus espaldas, las cuatro mujeres muestran la labor heroica que han realizado cuando han llevado adelante sus vidas en un país de historias oficiales y de indiferencia radical hacia ellas.



96. Gabriela Golder, *En memoria de los pájaros*, 2000.

Una de las obras más reconocidas de Gabriela Golder es *En memoria de los pájaros* (2000), un video en el que se muestran dos pantallas simultáneas con imágenes de la dictadura de Videla alternadas con vídeos domésticos en Super-8. La obra está muy marcada por la biografía de la artista, especialmente por su infancia y los recuerdos que posee de las vacaciones familiares en Villa Gessel, una playa a unos 40 kilómetros de Buenos Aires. Allí se encontraban con amigos de sus padres, sobre todo psicólogos y abogados de izquierda que estaban muy comprometidos políticamente. Pero un verano una de esas familias dejan de ir porque el padre y los dos hijos adolescentes fueron secuestrados. Años más tarde, aunque fueron finalmente liberados, Gabriela Golder empieza a trabajar sobre la sensación de vacío y la memoria de esos años, pero, sobre todo, en relación a la cuestión de cómo sus padres habían conseguido proporcionarle una infancia feliz a pesar del dolor y el miedo con el que vivían por la situación política. La artista viajó a Córdoba para visitar a la familia cuyos miembros habían desaparecido y registrar en vídeo las entrevistas y testimonios de todos ellos pero, ante el patente estilo documental del proyecto (algo que no era su objetivo) decidió darle un giro y plantearse su propia persona como un filtro, como una biografía intermediaria de esas historias y una búsqueda de su propia identidad a través de la memoria. Una búsqueda que cobra sentido con la información que adquiere de adulta al conocer por qué no había ido esos años a

veranear la otra familia y el miedo que realmente estaban viviendo sus padres. Su memoria de la infancia se ve entonces alterada por lo que entonces no sabía en ese momento, de la misma forma que George Perec elabora su texto *W o el recuerdo de la infancia*³⁴, y a lo que King Nicola hace referencia diciendo que “su recuerdo de ese momento parece haber sido profundamente afectado de lo que no sabía en el momento del evento: lo que también tiene que recordar es el hecho doloroso de su propia ignorancia”³⁵.

Para la realización de la obra, Golder recopiló imágenes caseras en Super-8 de sus amigos y familiares, como vacaciones, fiestas o días de colegio, y también filmó *in situ* los lugares de su propia infancia (la casa donde vivió, el colegio, la plaza, etcétera). En una de las dos pantallas que aparecen en el video muestra imágenes de los testimonios que registró en Córdoba e imágenes de archivo de la dictadura militar, mientras que en la otra pantalla se pueden visualizar los vídeos cotidianos antiguos y la visita a los lugares de su infancia. Al mismo tiempo que se reproducen las imágenes, se leen en la parte inferior del vídeo frases de la artista sobre los comentarios de los testigos y sobre lo que sucedía mientras les entrevistaba³⁶.

Golder se sitúa así en un punto intermedio entre las dos ventanas que se proyectan, entre el pasado de su infancia íntima y los acontecimientos de la historia colectiva que se desarrollaban en esos mismos años. Una experiencia subjetiva del pasado y una visión, también subjetiva, del presente que pretende sacar a la luz el sufrimiento, el dolor y la ausencia que sentían en su cotidianeidad las familias perseguidas. Así, lo político es algo patente en la construcción narrativa y formal, en la fuerza con la que la historia colectiva y las agitaciones entre los grupos sociales con ideales diferentes condicionan la experiencia individual y el espacio cotidiano.

La autobiografía en esta obra sirve como una estrategia para recuperar el pasado y denunciar las injusticias de la dictadura. Su historia personal se sitúa entre las imágenes en blanco y negro (que representan

34 PEREC, Georges, *W o el recuerdo de la infancia*, Barcelona, Península, 1987 [1975]. En el libro se alternan dos historias diferentes: *W*, un relato de aventura sobre un héroe que emprende un viaje al Atlántico Sur; y *El recuerdo de la infancia*, una narración autobiográfica en la que reconstruye sus recuerdos de la infancia. Aunque las historias parecen ser independientes, realmente se dan sentido mutuamente y, de esta forma, descubre nueva información que le ayuda a reinterpretar y dar sentido a sus recuerdos.

35 KING, Nicola, «Autobiography as Cultural Memory», *New Formations*, nº 30, Winter 1996. Cultural Memory, p. 50. (Traducción propia de la cita).

36 Entre estas frases se pueden destacar algunas como: “Miré a mi alrededor, algunas personas ya no estaban / intentamos reconstruir y lo supimos todo”; “el recuerdo como un túnel / un movimiento centrífugo y una sensación de mareo”; “nos vendaron los ojos / nos ataron las manos con cables / y nos pegaron y nos pegaron”; “ustedes nunca se enteraron”; “depósito de gente / lo indecible – in inimaginable / los vi rapados y con esas ropas tuve la sensación de que eran enfermos mentales”; o “es una cuestión de tiempo / estoy sin identidad”.

los archivos históricos, los documentales o las antiguas retransmisiones de noticias que contaban la historia oficial y los acontecimientos colectivos) y las imágenes en Super-8 (con una textura y color propios de dicho formato que muestran, como señalábamos anteriormente, escenas familiares). La memoria autobiográfica sirve así para interrelacionar y también cuestionar la historia oficial y colectiva con su propia experiencia de vida y las pequeñas historias que la rodean, es decir, haciendo público lo privado. “Si el ‘yo veo’ del vídeo sería un eterno presente, el ‘yo veo’ de Gabriela Golder está en el centro de la pantalla, en el hiato negro entre esos dos mundos ya pretéritos pero que pasan en nuestra conciencia y en nuestro imaginario”³⁷.

Así, *En memoria de los pájaros* se convierte en un ejercicio de memoria, en un trabajo de búsqueda de vestigios autobiográficos en el que se cruza y se denuncia la dura represión de la dictadura militar argentina. En la obra, lo que a primera vista puede resultar intrascendente adquiere la solidez del monumento, e incluso va más allá del mismo al ser capaz de conmemorar la historias y sentimientos de las víctimas de esas etapas traumáticas de la historia. El video representa todos aquellos contextos de los que depende la biografía de la artista, y que supone un ejemplo tanto del dolor que sufrieron los argentinos durante la dictadura como del papel imprescindible que juega la memoria en su vida presente. En palabras de la artista: “mi identidad la encontraba entre todo eso, entre todo el material, entre las entrevistas a la familia Bondone, entre sus palabras y entre las imágenes Super-8 de películas familiares”³⁸.

37 TAQUINI, Gabriela, en: *Sobre una realidad ineludible: arte y compromiso en Argentina*, (cat. exp.), MEIAC, Badajoz, 26/1/2005 – 3/4/2005, p. 97.

38 Entrevista de Manuela Moscoso a Gabriela Golder, en: *Tragicomedia*, (cat. exp.), Curadores: David Arlandis y Javier Marroquí, CAAC, Sevilla, 26/04/2009 - 24/06/2009, p. 86.

4.1.3. Ilya Kabákov

Al igual que las artistas Louise Bourgeois y Doris Salcedo, Ilya Kabákov toma como base la autobiografía y su propia memoria para su producción artística. Aunque nace en Dnepropetrovsk, Ucrania, en 1933, pasa su infancia exiliado en la ciudad de Uzbekistán y años más tarde se traslada a estudiar arte en Rusia. Trabajó como artista durante treinta años en la URSS pero no adquirió relevancia como tal hasta la década de los ochenta, cuando decide vivir en occidente. Actualmente es reconocido como uno de los artistas rusos más importantes de finales del siglo XX gracias a sus instalaciones, las cuales hablan sobre la situación de la Rusia post-estalinista y sobre la condición humana en general. Prueba de tal reconocimiento son los numerosos premios y distinciones que ha recibido, así como sus exposiciones individuales en museos tan destacados como el Centro Pompidou de París o el Museo de Arte Moderno de Frankfurt, y su participación en exposiciones internacionales como el *Skulptur Projekte* de Münster o la Bienal de Venecia.

La obra de Ilya Kabákov se ha incluido dentro de la tendencia de arte activista que emerge durante los ochenta y que adquiere mayor relevancia en la década de los noventa, sobre todo cuando se celebra la exposición *Rhetorical Image* (“Imagen retórica”) en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, en 1991. En ella, los artistas participantes (entre los que se encuentran Dennis Adams, Judith Bary, Braco Dimitrijevic, Félix González Torres, Ian Hamilton Finlay, Thomas Huber, On Kawara, Muntadas, Ilya Kabakov, Cildo Meireles, Antoni Muntadas o Krzysztof Wodiczko), inauguran nuevas aportaciones dentro del arte público, respondiendo a las condiciones políticas, sociales y culturales y haciendo hincapié en la importancia de la representación y las imágenes a la hora de tratar temas de ideología, de publicidad o de la cultura oficial. En esta línea, unos años más tarde Kabákov se incluye igualmente en la exposición “*Dislocations*”³⁹, con artistas que desafían la hasta entonces conocida función del museo y cuyo “principal y común objetivo fue perturbar, transgredir y desembrar el cubo blanco, la caja-

³⁹ La exposición *Dislocatoins* fue comisariada por Robert Storr para el MOMA de Nueva York en 1990 y en ella participaron artistas como Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, David Hamons, Ilya Kabákov y Bruce Nauman. La importancia de la muestra radica en que incita al espectador a cuestionarse la fiabilidad de los puntos de referencia mentales con los que orientamos nuestro pensamiento. Los artistas crean nuevos espacios dentro del propio espacio del museo para que el público realice un mapeo de ellos y vuelva a mapear aquellas nociones establecidas de otros espacios que tomábamos como evidentes. De esta forma, las instalaciones se construyen como algo entre lo escultórico y lo teatral, donde el espectador se enfrenta a situaciones que no les son familiares y que distorsionan sus hábitos normales de observación y sus actitudes frente a lo visual. Esta exposición tuvo una gran influencia debido a la noción que promulgaba de instalación, la cual se entendía como un espacio para involucrar e interpelar al espectador con el que además se desafían ciertas nociones sociales y artísticas atribuidas al museo. En otras palabras, para los artistas, la instalación era una especie de arquitectura que incitaba a una interrupción, dislocación, deflexión y distorsión tanto de las funciones establecidas del museo como de las actitudes del público frente a las obras o su función como espectador dentro del museo de arte.

contenedor museal de implícitas significaciones sociales y artísticas, atravesándola, con sus instalaciones, con fragmentos de la vida real y con ‘discursos de la disidencia’⁴⁰.

Los temas centrales en la producción de Ilya Kabakov son las instituciones comunitarias, símbolos y rituales que definen el estado Soviético. En el tratamiento de estas cuestiones, los eventos públicos y las experiencias autobiográficas establecen un diálogo continuo, ya que el autor generalmente está presente en la obra, bien de forma directa o indirecta, a través de fotografías, textos autobiográficos u objetos personales. De ese modo, muestra la influencia de cuestiones sociales, políticas e históricas sobre la vida cotidiana y personal de los individuos, aquellas que llegan incluso a condicionar la libertad y los propios actos de los ciudadanos. La necesidad de libertad es el tema de la instalación *The man who flew into space from his apartment* (“El hombre que voló al espacio desde su apartamento”) 1984-1988, en la que crea un personaje ficticio que se catapulta desde su apartamento en la Unión Soviética al espacio exterior, representando satíricamente una necesidad de libertad frente al totalitarismo. La instalación recrea una habitación pequeña y tapiada que el espectador sólo puede ver a través de unas grietas en la puerta, en la que se percibe un agujero en el techo, un retrato de Lenin en la pared, carteles y pasquines de publicidad soviética (propaganda del régimen) y un asiento que cuelga de gomas atadas a las cuatro esquinas, supuestamente para poder lanzar el personaje al espacio⁴¹.

Algo muy característico de las instalaciones de Kabákov es que desafía el supuesto papel de los museos en el desarrollo social. Para ello, realiza lo que él mismo ha denominado “instalación total”⁴², unas instalaciones de grandes dimensiones con estructuras cerradas que construyen un museo dentro del museo y crean experiencias sensoriales en el espectador, evitando así supuestas relaciones con la institución del museo. Como él mismo escribe, “en su forma más general, la definición de

40 GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, op. cit., p. 477. Guasch cita “discursos de la disidencia” del texto que escribe el comisario sobre dicha exposición en: STORR, Robert, *Dislocations*, Nueva York, Museum of Modern Art/hary N. Abrams, 1992, p. 3.

41 Esta misma idea de escapar hacia el exterior o de cumplir hechos imaginados se percibe en su obra *Wings (How to make yourself better or how to become an angel)*, de 1999, que se podría traducir como: “Alas (Como hacerte mejor a ti mismo o cómo convertirse en ángel)”. La obra consiste en unas grandes alas acopladas a un sistema de sujeción para los hombros, junto a la que sitúa un pequeño texto, como si se tratara de una hoja de instrucciones. Es el diseño de un proyecto para mejorar diferentes aspectos de su vida, unas alas que le permitirían consumir la idea imaginaria de volar, de convertirse en ángel y poder así evadirse de su situación como ciudadano dentro del régimen soviético.

42 Ver a este respecto el texto *On the “Total” Installation*, (La instalación “total”), en la que Kabákov, a través de quince capítulos, analiza las diferentes características y elementos que conforman dichas instalaciones como, por ejemplo, el tiempo, los objetos, el espectador, la música, el drama, la pintura, el lugar o el espacio. KABAKOV, Ilya, *On the “Total” installation*, Ostfildern, Cantz, 1995.

instalación 'total' se parece a esto: un espacio totalmente transformado⁴³. Esta propuesta surge ante la problemática de cómo hacer entender su obra a un público occidental, pues para Kabákov el contenido y el propósito del arte es más importante que la pura forma visual.

La "instalación total" logra captar la atención del espectador occidental, utilizando construcciones arquitectónicas cargadas de luces, sonido, color y objetos, con los cuales crea un espacio que le envuelve física y sensorialmente. En los espacios de las instalaciones el artista generalmente recrea el entorno y el modo de vida de los apartamentos compartidos en Rusia, los cuales son parte de su infancia e incluso de su educación. Son espacios que "expresan un tipo de heroísmo cotidiano en el que el desconsuelo burgués se yuxtapone con el patetismo vacío de los ideales del Comunismo"⁴⁴.



97. Ilya Kabákov, *The man who flew into space from his apartment*, 1984-1988.

Al igual que otros muchos artistas que tratan temas sociales e históricos desde su propia biografía, Kabákov, en su figura como artista, desempeña el papel de intermediario o representante de todas aquellas personas cuyas historias habían sido ocultadas y oprimidas. El artista se convierte así en un agente a través del cual las memorias e historias antiheroicas se transfieren a la esfera pública para confrontarse con las historias oficiales. Y para tratar estos problemas de la gente común, recurre a materiales cotidianos y desechados que trae de la Unión Soviética, combinándolos con otros objetos encontrados en occidente, que aparecen como una puesta en escena de la condición humana y de la dialéctica entre lo local y lo universal.

Algunas características que definen la instalación total de Kabákov las encontramos también en muchas obras de la memoria que se exponen en las salas de arte y los museos y que se pueden entender

43 KABAOKOV, Ilya, *On the "Total" installation*, Ostfildern, Cantz, 1995, p. 256. (Traducción propia de la cita).

44 HELLANDSJO, Karin, «Foreword», en: KABAOKOV, Ilya, *Soppelmannen = The garbage man*, Oslo, Museet for samtidskunst, 1996, p. 7. (Traducción propia de la cita).

como contramonumentos (las de Doris Salcedo, Christian Boltanski, Tacita Dean, Rachel Whiteread, Louise Bourgeois, Gabriela Golder, etc.). Concretamente, sus obras pretenden que los conocimientos y significados que transmiten se obtengan mediante una experiencia intelectual, pero principalmente por la activación de sentimientos y emociones que involucran al público. Kabákov señala que “el actor principal en la instalación total, el centro esencial hacia el que se dirige todo, por el que todo se planifica, es el espectador. Pero éste es un espectador completamente especial – el espectador de la instalación ‘total’”⁴⁵.

Así, el espectador pasa a ser uno de los elementos principales de la obra, en quien se pretende crear un tipo de relación que le atrape pero, sobre todo, que provoque en él un ejercicio de memoria. Un ejercicio de memoria que requiere igualmente activar la imaginación para que así pueda identificarse con los recuerdos representados y con el sujeto que los recuerda: el artista. Francisca Pérez Carreño añade además que “las emociones o las actitudes que surgen o adoptamos frente a la obra no surgen de la identificación total, o de la empatía. No necesitamos ponernos en el lugar del personaje, la emoción surge porque sabemos cuales serían sus reacciones, sin que necesariamente fueran las nuestras”⁴⁶.



98. Ilya Kabákov, *The garbage man*, 1968 – 1988.

The man who never threw anything away (“El hombre que nunca tiró nada”) o *The garbage man* (“El hombre de la basura”) 1968 – 1988,

45 KABAOKOV, Ilya, *On the “Total” installation, op. cit.*, p. 275. (Traducción propia de la cita).

46 PÉREZ Carreño, Francisca, «Memoria, arte contemporáneo e identidad: Ilya Kabákov», *Revista de Filosofía*, nº 33, 2004. p. 108.

es una instalación que representa a un inquilino de un apartamento comunitario soviético que almacena todos los objetos que han pasado por su vida o por su casa, los cuales coloca cuidadosamente ordenados, categorizados y etiquetados en un habitáculo que finalmente tiene el aspecto de un museo de la basura. Con esa instalación, Kabákov construye un personaje ficticio que habría creado en su hogar un ambiente abrumador y surrealista con todo tipo de objetos y basuras acumuladas, que le dificultarían vivir en concisiones óptimas, tanto por la cantidad ingente de objetos como por la difícil convivencia que crearía con los demás inquilinos.

Igual que otros muchos artistas de la memoria que se apropian de objetos de la vida cotidiana, tanto por su carácter formal como simbólico, y que generalmente tienen a Duchamp como precursor⁴⁷, Kabákov recurre a esta “basura” ordinaria en su tiempo contemporáneo como una arqueología de la vida moderna. Toda su obra muestra una dimensión humana universal que se evoca a partir de la memoria. En esta obra, utiliza para ello a ese hombre basura que no es solamente su doble imaginario, sino que se convierte además en una figura en la que el propio espectador se ve reflejado, con el que se involucra y que le convierte en participante activo de ese “museo”.

Kabákov crea un museo dentro del propio museo, es decir, un *lieu de mémoire* en el que se recogen las memorias, experiencias, emociones y sentimientos de un personaje individual que, más allá de situarse en el límite entre lo real y la ficción, tiene la capacidad de transmitir conocimiento crítico y emociones sobre una realidad social e histórica concreta. La instalación se sitúa así entre el museo y el vertedero, entre el recuerdo y el olvido, y entre la perdurabilidad y lo efímero, una instalación que está cambiando continuamente. Por lo tanto, “su intención no es sólo hacer recordar a la sociedad algo específico, algo que ha sido olvidado por el museo o la historia. Más bien, es un cuestionamiento mucho más exhaustivo sobre si el museo, como tal, es verazmente capaz de servir como un lugar para el recuerdo y la preservación”⁴⁸.

47 Muchos artistas de la memoria recurren a la apropiación directa de objetos banales y cotidianos con las mismas intenciones que Duchamp mostraba en la práctica del *ready-made*, tomando los objetos para aludir a cuestiones que están fuera del sentido común o a aquello que pasa desapercibido pero que, sin embargo, determina la condición humana del individuo. El mismo Duchamp escribía al respecto: “Utilización de un aparato para coleccionar y para transformar todas las pequeñas manifestaciones externas de energía (en exceso o desperdiciadas) del hombre, como por ejemplo: el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos del miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de las manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos”. Marcel Duchamp, en: RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 195 - 195.

48 GROYS, Boris, «Between Museum and Garbage Dump» (Entre el museo y el vertedero),

Una de sus obras más autobiográficas es la que se presenta en la Documenta IX de Kassel (Alemania), en 1992, y que lleva por título *The toilet* ("El servicio"). La instalación se construye en el patio trasero de Fridericianum, el edificio principal de la documenta, y consiste en una copia casi exacta de los baños públicos que se construían en los años 60 o 70 en las provincias de Rusia, cerca de paradas de autobuses y estaciones de tren. El espacio interior, separado en una parte para los hombres y otra para las mujeres, reproduce uno de estos baños públicos originales, con la peculiaridad de que el artista instala en ellos un apartamento típico soviético de dos habitaciones: un salón, en la mitad del baño que pertenece a los hombres y un dormitorio en la parte de las mujeres. En ellos se pueden ver objetos cotidianos de estas estancias, como una mesa con un mantel, un mueble, un sofá, sillas, un estante con libros, una cama, una alfombra con juguetes para jugar un niño o pinturas en la pared.



99. Ilya Kabákov, *The toilet*, Documenta IX de Kassel, Alemania, 1992.

Son varias experiencias las que llevan a Kabákov a realizar esta obra. En primer lugar está el hecho de que cuando vivía en el internado de la escuela de artes de Moscú, su madre dejó su trabajo y se fue a vivir con él. La única posibilidad que tuvo de hacer eso era trabajar en el mismo colegio, con la suerte de que pudo encontrar un puesto como limpiadora. Como no tenía lugar donde residir, acomodó una despensa que se usaba para las sábanas limpias, situada en lo que antes eran los baños del colegio. Después de un tiempo empezó a pernoctar ahí ilegalmente, pues no podía hacer frente al pago del alquiler, con la mala suerte de que alguien informó de ello al director e inmediatamente la expulsaron. Se quedó sin hogar e indefensa ante las autoridades. La

en: KABAKOV, Ilya, Soppelmannen = The garbage man, *op. cit.*, p. 11. (Traducción propia de la cita).

consecuencia para Kabákov fue que, en palabras del propio artista, “mi psique infantil fue traumatizada por todo esto y por el hecho de que mi madre y yo nunca tuvimos un rincón para nosotros mismos”⁴⁹.

Por otro lado, recoge una situación incómoda que Kabákov vivió cuando, recién emigrado, se encontraba en una reunión en Alemania con gente muy importante del arte en occidente y, al no entender muy bien sus conversaciones y no poder involucrarse mucho con ese grupo tan selecto, se sintió inferior, provinciano e incluso humillado frente a ellos. En ese momento se asomó a la ventana y vio una caseta de servicios públicos, que representaban de alguna forma la vergüenza que estaba sintiendo, como si fuera un reflejo de su propio alma, y que además le recordó a la situación que vivió su madre mientras trabajaba en el internado. La biografía de Kabákov, por lo tanto, favorece esa interpretación del contenido expresivo de los servicios como vergüenza, y ahí se le ocurrió crear una casa que fuera a la vez un baño público, donde él pudiera protegerse y tener conciencia de su propia identidad.

Las experiencias, los lugares y los objetos cotidianos le sirven al artista para recuperar la memoria de una época y una sociedad. Llevando sus recuerdos de la vida en la Unión Soviética a la obra de arte consigue utilizarlos como una crítica política al discurso público, una denuncia que se construye con un relato satírico y melancólico, cargado de emociones, recuerdos, sentimientos y sufrimientos de una vida personal que nos hablan de nuestra condición como seres humanos. A través de estas propuestas, obtenemos una visión de Rusia como la zona de un enorme basurero, como una gran extensión carente de organización que rechaza tanto un modo de civilización occidental como oriental.

Lo que Kabákov consigue con sus instalaciones es esa cualidad tan característica del contramonumento, mediante la cual se crea en el espectador una relación empática con el autor, con la obra y con un relato “compartido”, un ejercicio esencial por el que se puede transmitir una memoria y una experiencia pasada que se aleja de la memoria hegemónica impuesta por los monumentos tradicionales. Esta capacidad de percibir las obras expresivamente es algo que, para Francisca Pérez Carreño, es esencial en las instalaciones de Kabákov: “lo que para él es fuente de un recuerdo experiencial genuino, para nosotros es memoria no experiencial, aunque icónica y creadora de emociones. Reconocer esta asimetría y percibir la sinceridad, es decir, el valor experiencial de la obra, forma parte de la interpretación y la apreciación de la obra. En este sentido es necesario que seamos capaces de percibir expresivamente sus obras, sin que ello implique que nos identifiquemos totalmente con el autor”⁵⁰.

49 WALLACH, Amei, *Ilya Kabakov. The man who never threw anything away*, New York, Harry N. Abrams, 1996, p. 222. (Traducción propia de la cita).

50 PÉREZ Carreño, Francisca, *op. cit.*, p. 107.

En conclusión, las instalaciones de Kabákov nos hablan de las condiciones básicas de los seres humanos, conformando espacios privados cargados de metáforas y emblemas que cuestionan las ideologías y las políticas sociales impuestas desde los gobiernos. Estos espacios, que generalmente reproducen los apartamentos comunitarios soviéticos, se convierten en foco de investigación para el artista, pues en ellos se percibe claramente el esfuerzo de la supervivencia personal y privada. Son espacios cargados de objetos cotidianos desgastados, sucios o llenos de polvo, almacenados casi como si se tratara de un basurero, que funcionan como metáfora de la propia vida y la existencia humana.

Como se puede apreciar en este apartado sobre la autobiografía como una herramienta útil para elaborar una revisión de la historia y el pasado, los artistas Louise Bourgeois, Gabriela Golder e Ilya Kabákov suponen unos ejemplos claros en este enfoque. Lo característico en sus obras es que son capaces de transmitir sensaciones e historias privadas y colectivas al espectador, sirviéndose para ello de una utilización particular de objetos cotidianos y personales. La imaginación que activan estas obras en el espectador se produce por la capacidad de sus materiales para, de alguna forma, registrar los sentimientos, sensaciones y experiencias de sus antiguos portadores. Esta imaginación facilita que podamos adoptar el punto de vista de un personaje ficticio o real, adoptando su repertorio y su bagaje mental, que se representan mediante la narración, la imagen, los objetos e incluso los olores que no son propios, pero sí reconocibles. Son estas cualidades las que hacen que podamos entender estas obras como lugares de memoria, memoriales dentro de los museos o incluso como una modalidad de contramonumento.

4.2. La memoria antiheroica en el plano colectivo

Los trabajos seleccionados para ser analizados en este apartado formulan las contra-historias y contra-memorias de aquellas personas y grupos minoritarios que han sido oprimidos, tanto social como políticamente. Si en el apartado anterior se ponían ejemplos de algunos artistas que han utilizado sus memorias personales y autobiográficas como base para construir sus obras y realizar una revisión del pasado, en este apartado nos centraremos en autores que conciben tal revisión partiendo de las memorias oprimidas por las versiones oficiales del relato histórico, generalmente la de las minorías y las víctimas comunes de etapas traumáticas de la historia.

En esta tendencia surge la problemática que conlleva tratar conjuntamente los términos historia y memoria, y que, especialmente en el contexto de la obra de arte, se entrecruzan llegando a fundirse o, posiblemente, a confundirse. La revisión de la historia a partir de la memoria viene a cuestionar las bases del conocimiento histórico y sus metodologías académicamente aprobadas por las élites, con las que se han establecido y autorizado las ideas y los eventos del pasado. Tradicionalmente se ha entendido la investigación histórica académica como esas narraciones del pasado que normalmente son de interés colectivo y que se verifican y sitúan dentro de unos marcos lógicos de espacio y tiempo. Sin embargo, a la memoria no se le solía aplicar estos patrones, por no estar necesariamente limitada al interés colectivo ni respetar la lógica de una cronología y localización precisa. Las obras de arte en la presente Tesis, y especialmente las que se analizan en este apartado, rompen esos patrones cosificados que tradicionalmente han definido la historia y la memoria, tomando esta última como una herramienta de lucha por el reconocimiento de las experiencias y discursos olvidados, oprimidos e ignorados en los relatos oficiales.

Concretamente, son objeto de estudio las obras de los artistas Francesc Torres, María Ruido y Kara Walker, claros ejemplos que reflejan la gran cantidad de contra-memorias que se han producido en el terreno político y social de las últimas décadas. Es decir, son muestras de los actos de resistencia que se han conformado y que han partido de una memoria popular para enfrentarse a la memoria hegemónica e institucionalizada. La necesidad de sacar a la luz estas contra-memorias pasa por la búsqueda de un contexto de representación, que habitualmente se ha encontrado en los medios de comunicación e Internet, y cada vez ha ido adquiriendo más relevancia y presencia en el arte contemporáneo.

Los debates sobre la historia y la memoria han servido para unir objetos no conectados, creando una línea de análisis y conocimiento que recoge identidades y acontecimientos diferentes, motivados por la defensa por los derechos humanos y el reconocimiento de las víctimas. Los mundos separados que supuestamente definían la memoria y la historia parecen estar fusionados hoy en día, sobre todo por la

potencialidad de la memoria (a pesar su debatida relación con lo “real”) para cuestionar, revisar y entender el pasado. De este modo entiende Chris Marker el papel de la memoria, algo que se evidencia en este fragmento de diálogo de su película *Sans Soleil*: “Te escribo desde otro mundo, un mundo de apariencias. De alguna manera, los dos mundos se comunican entre sí. La memoria es para uno lo que la historia es para el otro. Un imposible. Las leyendas nacen para descifrar lo indescifrado. La memoria debe desarrollarse en su propia confusión, según su propio impulso. Un momento de respiro la destrozaría como se consume un fotograma delante del proyector”⁵¹.

Extraemos de la cita la forma en la que Marker concibe la memoria, concretamente como algo mutable e incierto amenazado por el olvido, pero que, sin embargo, resulta determinante para ejecutar una revisión de la historia y de sus versiones oficiales, complementándose pero a la vez entrando en conflicto con ella. En sus trabajos cinematográficos, videos, instalaciones en museos y CD-ROM interactivos, ha abordado la memoria política y cultural del siglo XX, la cual ha almacenado, recuperado y recreado mediante imágenes para posteriormente construir con ellas narraciones fragmentarias y carentes de linealidad cronológica.

La particularidad en los artistas que hacen una revisión de la historia es que, generalmente, no han sido testigos directos de los acontecimientos que representan. Sus práctica artística se enmarca en lo que Marianne Hirsch denomina *posmemoria*, es decir, la memoria secundaria que ha sido construida por la generación siguiente a aquellos que fueron testigos directos. Son artistas que trabajan a partir de una memoria transmitida por testigos, mediatizada e institucionalizada, que, sin embargo, continúa negociándose en el presente. Esto da constancia de la necesidad de la memoria, de recordar las víctimas y las experiencias de los que vivieron el evento en el momento actual, y de nuestro compromiso en recordarlos para dar sentido a nuestro contexto social, político e histórico. Como comenta Tzvetan Todorov: “los muertos demandan a los vivos: recordadlo todo y contadlo, no solamente para combatir los campos sino para que nuestra vida, al dejar de sí una huella, conserve su sentido”⁵².

La práctica de estos artistas es deudora del arte político y activista que se inició en las décadas de los sesenta y los setenta. Lucy R. Lippard hace una distinción entre ellos, entendiendo como “artista político, aquel cuyos temas reflejaban, por lo común crítica e irónicamente, problemas sociales, y el artista activista, que asumía un rol testimonial y activo frente a las contradicciones y conflictos generados por el sistema”⁵³.

51 *Sans Soleil*, Chris Marker, 1982.

52 TODOROV, Tzvetan, *Frente al límite*, México, Siglo XXI, 1993 [1991].

53 GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, op. cit., p. 473. Guasch se refiere a Lucy R. Lippard en el ensayo *Trojan Horses: Activist Art and Poer*, donde hace la primera distinción entre el arte político y activista, y que fue publicado parcialmente en las columnas de *The Village Voice* (1983) y posteriormente en:

Con el paso de los años, la práctica activista en el arte va adquiriendo más cobertura e importancia, y en los años ochenta, especialmente en los Estados Unidos pero también en Europa, el arte se vuelve un signo y una herramienta para sacar a la luz las reivindicaciones de minorías ignoradas por la sociedad conservadora. Ejemplo de ello son los movimientos feministas (las principales precursoras en las reivindicaciones políticas y también en las artísticas) y los que defienden la homosexualidad, el reconocimiento del sida, el derecho al aborto o el apartheid; en general, aquellos colectivos que tomaron posturas en defensa de los derechos humanos y civiles. Lo característico en este cambio de entendimiento del arte es que los artistas no se preocupan tanto por producir objetos estéticos, sino que su objetivo es más bien conmover a la sociedad mediante los signos artísticos, lo cual además supone que el espectador adquiriere un papel activo frente a los mensajes que recibe desde las propuestas artísticas. En la elaboración de sus obras, sobre todo a partir de los ochenta pero más desde los noventa, recurren a nuevas formas de trabajo basadas en la apropiación, la superposición o montaje de imágenes y fragmentos, lo cual les proporciona un resultado más alegórico que explícito.

Esta faceta alegórica e imaginativa de la obra de arte es uno de los potenciales que los actuales artistas de la memoria encuentran en el lenguaje artístico, pues les permite realizar una aproximación al pasado que no se consigue a través de la historia. Es destacable entonces la posibilidad del espectador para imaginar cómo los personajes que se representan en la obra, las cualidades afectivas que experimenta (especialmente desde las huellas incrustadas en los materiales apropiados), y el contenido temático o la narrativa de sus imágenes. De esta forma es como lo entiende Francisca Pérez Carreño, cuando apunta que “el arte permitiría una aproximación más compleja que la puramente cognitiva, y ello en varios sentidos: a) por el tipo de significado de la obra, ya que el contenido de la obra es accesible a través de y como contenido de una experiencia, b) porque el aspecto perlocucionario de los efectos buscados por la obra es a menudo de tipo afectivo, y c) por que es posible la identificación imaginativa con el sujeto de una experiencia”⁵⁴.

El arte contemporáneo ha emprendido en la últimas décadas esta tarea de revisión de la historia mediante el tratamiento de la memoria, donde las imágenes y narraciones del pasado, acontecimientos evocados, sonidos conjeturados, las vidas perdidas, los traumas ocasionados y las heridas abiertas confluyen con una necesidad y voluntad de luchar contra el olvido, la represión y la cosificación de las historias oficiales. En el terreno español, sin embargo, la preocupación de la memoria en el arte se ha producido más tarde que en otros países como Alemania, Argentina o Colombia, a pesar de que sí se habían tratado anteriormente temas

WALLIS, Brain (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, David R. Godine, 1984, pp. 341 - 358.

54 PÉREZ Carreño, Francisca, *op. cit.*, p. 106.

como la Guerra Civil o la Transición. En la última etapa del franquismo, por ejemplo, el Equipo Crónica o Equipo Realidad realizan una crítica a la situación política del momento, poniendo títulos reivindicativos a sus obras y exposiciones (de tal modo que muchas veces podrían haber sido hasta clausuradas) y haciendo uso de un lenguaje estético. En primer lugar, surge el Equipo Crónica (1964) como respuesta a un contexto de denuncia política, realizando trabajos con una técnica impersonal en los que hacen referencia a imágenes del arte moderno. Dos años más tarde se forma el Equipo Realidad, cuyo principal cometido es construir un arte para la sociedad con el que analizar las transformaciones que estaba sufriendo el país en ese momento y tomar una postura crítica frente a la sociedad de consumo en auge. Pero es en la escena catalana donde se intensifica especialmente la noción y práctica de un arte reivindicativo y politizado, llegando finalmente a constituir la seña de identidad del arte español más combativo en la época de la dictadura⁵⁵.

Pero realmente estos artistas, a pesar de tratar lo político, lo social y lo histórico, no mostraban en sus trabajos la preocupación por la memoria que caracteriza las obras actuales que realizan una revisión de la historia, pues se retaban más con el presente por la situación de asfixia del franquismo. La exposición *Ejercicios de la memoria* que comisaria Juan Vicente Aliaga en 2011 recoge una serie de artitas que son claramente representativos del arte sobre la memoria histórica y la historia reciente de España que se ha desarrollado en los últimos años dentro del territorio nacional. Una exposición que muestra un amplio repertorio de trabajos que permite explorar la capacidad del arte como catalizador, su condición y su posibilidad de configuración de (otra) memoria. En la muestra se expusieron trabajos de artistas como Montserrat Soto, Ana Navarrete, Rogelio López Cuenca, Francesc Abad, Pedro G. Romero o Ana Teresa Ortega, en los cuales se tratan temas referentes a la Guerra Civil Española y la etapa de la Transición. De forma particular, se plantean cuestiones como los espacios de represión (campos de concentración o prisiones provisionales), el funcionamiento de una checa en Barcelona, la recopilación de información sobre fusilados, la conformación de un archivo en Internet que recupera la memoria de mujeres víctimas de la represión,

55 En relación al surgimiento de este talante reivindicativo en el arte y a una nueva postura estética que se muestra tanto en el Equipo Realidad como en el Equipo Crónica, se pueden citar también la publicación del *Manifiesto Amarillo* (1955), los *Encuentros de Pamplona* (1972) o el *Grup de Treball* (1973-1975). El *Manifiesto Amarillo* fue publicado por Víctor Vasarely y es una proclama de la vanguardia catalana (y de la española en general) con la que se postulaba la cinética visual basada en la percepción del espectador, que se consideraba el único creador. Por otro lado, *Encuentros de Pamplona* fue un festival internacional de vanguardia de ocho días de duración en el que se mostraron obras experimentales de ese momento, es decir, propuestas artísticas que desafiaban los límites materiales de su propio medio (poesía, pintura, cine, escultura, música, etc.). Por último, el *Grup de Treball*, considerado uno de los colectivos artísticos más relevantes en el contexto del arte conceptual en España, se constituía como un grupo de artistas, escritores y críticos (entre ellos Francesc Abad, Jordi Benito, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Carles Santos o María Costa) que mostraban un cuestionamiento sobre la práctica artística y sobre la función social del arte.

e incluso historias personales y biográficas que hacen referencia a la propia familia del artista.

Estos ejercicios de memoria y, por lo tanto, de revisión del pasado que se presentan en la exposición han sacado a la luz las historias reprimidas por los discursos oficiales, y han sido además consecuencia de los debates y la recuperación del pasado que ha emergido en torno a la aprobación de la conocida *Ley de Memoria Histórica* y el levantamiento de algunas de las fosas comunes de la Guerra Civil. En el siguiente párrafo, Juan Vicente Aliaga pone en contexto las obras y los artistas que forman la exposición: “En España es ahora que ha comenzado la era de la memoria. Además de un conjunto de reclamaciones concretas para el estado, el de la ‘memoria histórica’ es así un relato, una (re) construcción de ese pasado de violencia, una narración atravesada de presentismo, objetivismo y moralismo –perfectamente lógico, por otra parte, al articularse desde sentimientos de pérdida y luto- que, vehiculada en unos determinados usos públicos del pasado, demanda y reclama la socialización y puesta en valor de una memoria, un relato colectivo público y estandarizado, que habría sido olvidado por la sociedad de la misma manera que la sociedad habría olvidado los cadáveres de los asesinados en la entonces llamada ‘zona nacional’ a partir de julio de 1936”⁵⁶.

Aunque tanto María Ruido como Francesc Torres han centrado su producción en los eventos acontecidos desde la Guerra Civil en España y la construcción de su Memoria Histórica, y la afro-americana Kara Walker explora la raza, el género, la sexualidad y la violencia desde los acontecimientos que tuvieron lugar en el sur de los Estados Unidos antes de su Guerra Civil, el interés por incluirlos conjuntamente en este apartado no es tanto por el tema que tratan en sí, sino por la forma en la que hacen una revisión de la historia a partir del tratamiento de la memoria en la obra de arte. Su concepción de la memoria pasa por un ir más allá de los registros históricos oficiales, cuestionando su calidad de documento y la forma en la que han construido narrativas mnemónicas y, a partir de ahí, crear obras en las que esa historia y el arte convergen para formar nuevas contra-memorias. En esta línea, es representativo que María Ruido y Francesc Torres utilicen el video como un instrumento crítico de la política y la sociedad, es decir, el video como un soporte que les permite resolver más eficazmente sus planteamientos conceptuales y como un cuestionamiento político, mediático y social que se produce desde su encuentro directo con la realidad. El uso del video en estos autores se convierte en una estrategia empírica que, según Anna Maria Guasch, autentifica el conocimiento de la realidad. En sus propias palabras, “el film y el video [...] es ahora un nuevo instrumento que revela la dimensión subjetiva que deriva del encuentro individual y empírico del artista con la geografía como un espacio social e identitario y del proceso de desplazamiento dentro de un mundo inestable. [...] Este factor

⁵⁶ *Ejercicios de memoria*, (cat. exp), Comisario: Juan Vicente Aliaga, Centro de Arte la Panera, Lleida, 24/1/2011 – 24/4/2011, p. 157.

empírico [...] asegura la autenticidad del conocimiento que deriva de la proximidad con lo real”⁵⁷.

En las propuestas de María Ruido y Francesc Torres, y también en las instalaciones de Kara Walker, se cumple lo que Paul Antze y Michael Lambek señalan en el libro *Tense past*: “las memorias no son simplemente registros del pasado, sino reconstrucciones interpretativas que llevan el sello de las convenciones narrativas locales, las asunciones culturales, las prácticas y formaciones discursivas, y los contextos sociales de recuerdo y conmemoración”⁵⁸.

La perspectiva de las víctimas sobre la historia toma una relevancia en estos trabajos que no poseía anteriormente, ya que otorgan un cualidad moral a la historia y llegan incluso a poder convertirse en una nueva versión del discurso histórico. Sin embargo, estas nuevas narraciones de la historia no pretenden ser hegemónicas o dirigirse a una sociedad como tal, sino que buscan delegar en el espectador individual, en todos y cada uno de los miembros de una sociedad, la tarea y la obligación de recordar, entender y comprometerse con esa historia reciente.

En resumen, la preocupación de estos artistas por crear un ejercicio de memoria sobre la historia de acontecimientos traumáticos no es redentora ni pertenece a una moda, sino que están motivadas por la obligación ética de representar las historias oprimidas y olvidadas del pasado reciente, tanto en su cualidad de acontecimiento en sí como en la forma que ha sido objeto (o por ser excluidas) de la experiencia del acto de memoria. Para los artistas, es este ejercicio de memoria en sí mismo, el difícil intento de saber, de imaginar y de extraer significado de experiencias que no experimentaron directamente, lo que constituye el objeto de la memoria. Pero donde realmente reside su éxito es en su rechazo a asignar un significado general, único y cosificado tanto a los eventos de la historia como a la memoria de ellos, materializada en una estética anti-redentora que confronta la historia y la memoria.

57 GUASCH, Anna Maria, «The Epistemology of the Other. For a Cartography of Memory and Otherness», Universidad de Barcelona, p. 7. Texto disponible en: <http://globalartarchive.com/es/anna-maria-guach/obras-recientes/la-epistemologia-del-otro/> (Traducción propia de la cita). Última consulta: 22 julio de 2013.

58 ANTZE, Paul; LAMBEK, Michael (eds.), *Tense past: cultural essays in trauma and memory*, New York; London, Routledge, 1996, p. 268. (Traducción propia de la cita).

4.2.1. Francesc Torres

Francesc Torres (Barcelona, 1948), trabaja en los primeros años de su carrera artística en los marcos del conocido conceptualismo catalán, caracterizado por la utilización de materiales pobres con una clara dimensión matérica y objetual, participando también en algunas de las actividades del conocido *Grup de treball*. Años más tarde se instala en París, donde trabaja con el escultor Piotr Kowalski, pero es en 1972 cuando se traslada finalmente a Nueva York, donde reside actualmente. Esto supuso que no fuera muy conocido en el terreno del arte español hasta que, en 1991, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le dedica una retrospectiva⁵⁹, a la que le suceden una serie de exposiciones y producción de obra en España que le han propiciado más fama en el país y han contribuido a afianzar la madurez del artista.

Aunque en los setenta realiza varios obras de vídeo para registrar y documentar sus *performances* (como *An attempt to decondition myself*, “Un intento de de-condicionarme”, 1974), que claramente siguen la línea de las obras que los artistas conceptuales Bruce Nauman o Robert Morris habían realizado en esas fechas, poco después se adentra en el ámbito de la instalación, que definirá toda su carrera. En este cambio de rumbo, contribuye a desarrollar una nueva práctica o variante de la instalación dentro del contexto del arte norteamericano de finales de los setenta e inicio de los ochenta que apuesta principalmente por la instalación multimedia, una tarea en la que también se ven involucrados otros artistas de su generación, entre los que se encuentra Antoni Muntadas. Pero esta nueva variante de la instalación también se distingue por la relación que establece con el museo, al que comienza a concebir como un espacio en el que la obra se desarrolla y se produce, y no como el lugar de exhibición de “obras de arte acabadas” que había desempeñado tradicionalmente.

Además, conforman la instalación con objetos, estilos y medios dispares, como si de un *collage* se tratara, construyendo así una narrativa o relato dentro de la propia obra. A pesar de estas cuestiones, Francesc Torres no ha estado demasiado preocupado por las propiedades plásticas y artísticas de su obra, sino que ha encontrado su motivación en el potencial del arte y sus alegorías para crear metáforas y nuevos significados con los que enfrentarse a las problemáticas políticas y sociales del mundo contemporáneo.

A grandes rasgos, sus instalaciones se plantean como revisión crítica de los productos de la cultura, la política y la memoria, centrándose principalmente en la forma en la que construyen una ideología, y cómo esta ideología se transmite e incluso se impone a través de las plataformas

59 Para la exposición se realiza un catálogo en el que se recoge información detallada y rigurosa de sus obras y principales preocupaciones desde los inicios de su carrera hasta la fecha de la exposición, 1991. *Francesc Torres. La cabeza del dragón* (antología), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

políticas e instituciones culturales. Torres ha utilizado su producción artística como un medio con el que reflexionar sobre la influencia de los discursos políticos en la vida cotidiana de los ciudadanos y, sobre todo, en la construcción de determinadas creencias de la memoria colectiva. Sin embargo, en acciones como *An attempt to decondition myself* (1974) o *Almost Like Sleeping* (1975), comienza a trabajar la memoria como un territorio de reconfiguración de la historia y la política, algo que se convierte en una constante en su obra y que inicia con las instalaciones *Everybody's House (is burning)* (1976), *Construction of the matrix* (1976) y *Accident*, (1977).

Construction of the matrix (“Construcción de la matriz”) es la obra que presenta para la 37 Bienal de Venecia, poco después de la muerte de Franco. En ésta aparece un montículo de tierra donde coloca dos lámparas de mesa, una de menor potencia iluminando *El Nuevo Testamento* y la otra, de mayor potencia, enfocando el libro *El Capital*, de Karl Marx. Alrededor se pueden ver además centenares de casquillos de bala de máuser (el fusil que a lo largo del siglo XX fue reglamentario de muchos ejércitos, como el español, el británico, el alemán o el argentino), y la imagen proyectada de una figura humana acurrucada en posición fetal. Como comenta Bartomeu Marí, “la obra sigue la evolución de dos ideologías formalmente enfrentadas, el cristianismo y el comunismo, que parecen haberse consumido en el elemento básico del planeta y de la cultura: la tierra”⁶⁰.



100. Francesc Torres, *Construction of the matrix*, 1976.

De esta forma, el artista otorga un dogmatismo religioso al comunismo, a pesar de que Marx entendía que la religión aletargaba el espíritu revolucionario, que era el “opio del pueblo” y, por lo tanto, dificultaba el establecimiento de un discurso materialista que abordara y diera solución a la desigualdad entre clases. Sin embargo, posteriormente se demostró que el modelo que postulaba Marx no era aplicable y que

60 MARÍ, Bartolomeu, «Francesc Torres y el museo», en: *Francesc Torres: da capo*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del 06/03/2008 – 28/09/2008, p. 8.

incluso instauraba nuevos dogmas, tabúes y castas funcionariales.

A diferencia de artistas como Louise Bourgeois, Gabriela Golder o Ilya Kabákov, que se basan principalmente en su autobiografía y su memoria personal para elaborar sus obras (aunque realmente también tratan temas de alcance más colectivo e histórico, o los utilizan como matriz aplicable al colectivo por su naturaleza íntima), Francesc Torres, al igual que María Ruido o Kara Walker, hacen una revisión de la historia partiendo de la memoria antiheroica de comunidades o una sociedad más amplia, es decir, desde una memoria colectiva. Esta revisión de la historia desde el terreno colectivo es el *leitmotiv* de la exposición sobre Francesc Torres que se realiza en el MACBA de Barcelona en 2008. El título que se utiliza es más que explicativo, *Da Capo*⁶¹, un término musical en italiano que se podría traducir como “desde la cabeza” o “desde el principio”, y que en la partitura dicta la repetición de la música desde el comienzo. En la exposición, “Torres asocia la experiencia familiar de la resistencia al fascismo y la dictadura de Franco al problema de la memoria colectiva y al protagonismo de la guerra como expresión del enfrentamiento entre ideologías, a la velocidad como condición de la batalla, a la competición como sublimación de la enemistad en tiempos de paz, a los símbolos y signos de la masculinidad como expresiones del armamento amenazante, dominador y destructor”⁶².

La Guerra Civil Española y la dictadura de Franco son temas claves en la obra de Francesc Torres, mediante los cuales examina y denuncia la falta de consciencia política y de compromiso con la histórica de los ciudadanos en las últimas décadas, sobre todo en lo que se refiere a las injusticias acontecidas durante la Guerra Civil y la dictadura, al igual que la amnesia impuesta y pactada durante la transición. Es evidente, por lo tanto, que entiende la historia y la memoria, y concretamente la historia reciente de España y su memoria histórica, como algo que no es ajeno a nuestro “ahora”. Muestra de ello son los intensos debates creados a partir de la proclamación de la *Ley de la Memoria Histórica* (para muchos oportuna, pero insuficiente) o las decisiones y criterios administrativos que permiten, o no, excavar las fosas comunes de fusilados y asesinados durante la guerra y los años de represión inmediatamente posteriores. Esta problemática se expresa especialmente en obras como *Residual Regions* (1978), *Belchite/South Bronx. A Transcultural and Trans-Historical landscape* (1988) y *Oscura es la habitación donde dormimos* (2007).

La instalación *Belchite/South Bronx: A Transcultural and Trans-*

61 Con el término italiano *Da Capo*, que indica al músico que debe recomenzar la pieza desde el principio, Torres señala metafóricamente el acto de ir al inicio de una historia, para revisarla y reescribirla, en este caso la historia reciente de España. La exposición se configura así como un ejercicio de memoria y de vuelta al pasado que da fe de la fragilidad de la memoria histórica y de la necesidad de “reanudar” constantemente su relato.

62 Cita del texto del comisario Bartolomeu Marí sobre la exposición *Da Capo* en el MACBA de Barcelona en 2008, disponible en la página web del museo. <http://www.macba.cat/es/expo-francesc-torres>. Última consulta: 22 julio de 2013.

Historical landscape (Belchite/South Bronx: un paisaje trans-cultural y trans-histórico) se compone de seis edificios que reproducen a tamaño reducido ruinas del pueblo de Belchite y del barrio neoyorquino del Bronx, y entre ellos un pedazo de cancha de baloncesto y objetos reales como monitores, muebles, un coche, fusiles o pelotas de baloncesto.

Por un lado, Torres parte de las ruinas del pueblo zaragozano de Belchite, cuya situación geográfica hizo que cayera del lado fascista tras el alzamiento de Franco, motivando un ataque republicano en 1937 que tenía como finalidad tomar la ciudad y obligar a Franco a transferir hombres y recursos desde el norte, donde las fuerzas republicanas estaban sufriendo pérdidas. El objetivo militar era la toma de Zaragoza, un triunfo más que simbólico, ya que constituía el centro de comunicaciones de todo el frente de Aragón. Pero Belchite planteó una resistencia que jamás imaginaron los atacantes. Un año más tarde, cuando las tropas franquistas vuelven a tomar Belchite, éste se encuentra en tal estado ruinoso que deciden construir uno nuevo a sólo unos metros (utilizando prisioneros republicanos como mano de obra), manteniendo el anterior como monumento y recuerdo propagandístico de la guerra. En el pueblo antiguo se enterraron a unos cuatrocientos hombres de Franco, mientras que a los fallecidos republicanos, junto con unos doscientos cincuenta miembros de la brigada Abraham Lincoln, se les enterró en fosas comunes anónimas o incluso se dejaron descomponer los cuerpos a la intemperie.

De esta manera, Belchite fue el escenario de una de las batallas más crueles de toda la Guerra Civil, pues era una pieza clave en la estrategia de avance de los ejércitos de ambos bandos debido a su importancia y localización. Más tarde, el General Franco aludió a la relevancia de este sacrificio para el dispositivo general de Aragón y reconoció la insuficiencia de los ocupantes del pueblo para mantener su conquista⁶³.

En la instalación también aparecen imágenes del barrio Bronx de Nueva York, un barrio que hasta los años cuarenta fue de los más importantes de la ciudad, pero que empeoró cada vez más tras la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en los sesenta, con la construcción por parte del gobierno de autovías que facilitasen los movimientos de tropas en caso

63 La importancia de Belchite se hace patente en el discurso que Franco pronuncia en el acto de inauguración del Pueblo Nuevo, el 13 de octubre de 1954, en el que dice: "Por esto la batalla de Belchite tiene un puesto de honor en la historia de nuestra Cruzada. La victoria momentánea del enemigo fue una victoria sin alas, más una victoria del heroísmo de los defensores que de las muy superiores huestes comunistas que lo ocuparon. Belchite fue, por otra parte, la piedra de toque del comunismo español y en él naufragó para siempre. Hoy se sabe por los relatos escritos por los rojos extranjeros que el comunismo internacional enroló en las filas rojas, que para la defensa de Belchite hubo un plan mandado desde Moscú y que pregonaba supervisado por Stalin, plan en que el comunismo internacional había depositado su confianza. Sin embargo, todo aquel sistema defensivo cayó al suelo derrumbado en la batalla de la reconquista de Belchite. Y tan grave fue el estrago moral en aquellas filas, tal la soberbia y pasión de sus capitostes, que hicieron pagar con su vida a los jefes defensores de esta plaza, quienes después de extremada resistencia y de haber agotado sus esfuerzos, porque alguien tenía que ser el victorioso y Dios le da la victoria a los mejores"

de crisis nacional. Éstas destruyeron gran parte del vecindario, rasgando el tejido social y sometiendo a mucha gente al trauma de cambiar de vivienda. El empeoramiento del barrio y las condiciones de vida llegó a tal punto que las tan devaluadas propiedades empezaron a ser incendiadas para que les indemnizaran posteriormente. En relación al tratamiento en una misma obra de dos realidades aparentemente distantes, Francesc Torres ha afirmado: “lo que había sucedido en el South Bronx también me permitía explorar la propia definición de *guerra civil*, meridianamente clara en el caso de Belchite, aunque la destrucción del South Bronx fue también el resultado de la violencia económica, en este caso perpetrada por unos pocos sobre la mayoría de la misma comunidad”⁶⁴.

De este modo, el interés de Francesc Torres en contrastar estos dos acontecimientos estriba en la propia definición de “guerra civil”, entendida como una guerra entre diferentes regiones o facciones políticas de una misma nación, que suponen una clara muestra de la “universalidad de unos patrones de comportamiento, [...] que son los que perpetúan el ejercicio de la violencia”⁶⁵. Como el propio artista añade, “la premisa conceptual sobre la que se basa *Belchite/South Bronx* consiste en la creación de un paisaje urbano sincrónico, ahistórico, transcultural y paradigmático que existe en el dominio evasivo de la conducta humana y la cultura”⁶⁶.

Belchite/South Bronx es una obra donde se hace explícita la ruina como un rastro de la historia, como una memoria material del acontecimiento, y del poder destructor del propio tiempo. En resumen, hace alusión a la historia de España desde la Guerra Civil como algo, en cierto sentido, cíclico, enfocándolo desde una práctica con tintes de arqueología.

Por último, analizaremos una de las últimas obras de Francesc Torres, *Oscura es la habitación donde dormimos*, que ha sido crucial en su carrera y ha supuesto uno de los acercamientos más comprometidos a la problemática de la memoria histórica en España, concretamente a la excavación y exhumación de las fosas comunes. Es oportuno señalar que solamente se han abierto unas doscientas cincuenta fosas de las cerca de dos mil que aún permanecen repartidas por todo el estado español, en lugares como cunetas, vertederos, pozos o minas, a pesar de que se conocen las ubicaciones e incluso se han publicado mapas de investigaciones al respecto. Así describe Torres la situación en la cual se contextualiza su proyecto: “En los años noventa, la memoria de la historia reciente de este país estaba muy presente en la literatura y el cine. En artes plásticas, era un puro desierto. En 2004, cuando hice el proyecto *Oscura es la habitación donde dormimos* (documentación de la excavación y exhumación de una fosa común en Burgos) ningún artista

64 Francesc Torres en: *Ejercicios de memoria*, (cat. exp), Comisario: Juan Vicente Aliaga, Centro de Arte la Panera, Lleida, 24/1/2011 – 24/4/2011, p. 143.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*, p. 234.

plástico había entrado a saco en el tema. Ni con guantes. Y la cosa sigue igual, porque ahora a quien no le conviene es a los que controlan el mercado del arte contemporáneo”⁶⁷.



101. Frances Torres, *Oscura es la habitación donde dormimos*, 2007.

El artista comienza a trabajar en el proyecto a finales de los noventa, pero no es hasta el 2004 cuando se realiza, exponiéndose por primera vez en 2007 en el *International Center of Photography* de Nueva York. La idea central de esta obra consiste en la documentación fotográfica del levantamiento de una fosa desde el inicio hasta el final. Aunque en un principio Torres no tenía una idea fija de cual iba a ser el resultado final de la obra, su intención sí estaba clara: sacar a la luz pública y social el proceso de exhumación y las imágenes del mismo, desenterrar la historia e historias de todos los ciudadanos españoles, esa historia que ha estado reprimida y oculta durante tantos años por la clase política con la supuesta intención de evitar conflictos sociales y políticos mayores⁶⁸. Él mismo comenta: “quise llevar a la consciencia ciudadana lo que la oligarquía política intentaba ocultar y olvidar por todos los medios. Ha sido después cuando las cosas han empezado a moverse, aunque siempre en pendiente y con la garantizable falta de coraje de la socialdemocracia española”⁶⁹.

La fosa, que data del 24 de septiembre de 1936, se localizaba en la población de Villamayor de los Montes, en la provincia de Burgos, y se pudo excavar en 2004 después de que vecinos de dicha villa y de otros pueblos colindantes recurrieran a la Asociación para la Recuperación de

67 *Ibidem*, p. 141.

68 Torres señala su actitud frente a esta obra, concibiéndola como un proyecto con el punto de origen en el arte pero sin un resultado final preconcebido, cuando comenta que la obra “presenta un punto de inflexión en mi trayectoria, ya que es la primera vez que empiezo algo sin la intención deliberada de que fuera o acabara siendo arte. Me pareció que debía hacerse por pura dignidad ciudadana”. En: *Ibidem*, p. 147.

69 *Ibidem*, p. 148.

la Memoria Histórica (ARMH) para obtener apoyo económico, técnico e institucional, y recuperar los cuerpos de los entre treinta y sesenta fusilados republicanos que estaban enterrados. Según consta en los archivos, las personas allí sepultadas fueron puestas en libertad el 24 de septiembre de 1936 de acuerdo a la ley vigente en la zona franquista, pero es sabido que realmente no fueron puestas en libertad, ya que justo a la salida del juzgado les estaban esperando unas camionetas de la falange, que les transportaron en ese mismo momento al lugar de la fosa donde fueron asesinados.

Documentar y realizar un proyecto artístico a partir de la excavación y exhumación de una fosa común no puede entenderse como una representación de la historia, sino como una clara revisión de ésta y su continua reconstrucción desde el presente. El hecho de asistir personalmente a tal proceso significa para Torres tener una proximidad física extrema con un momento de la historia reciente que, a pesar de no haberlo vivido directamente, sí ha sido clave en la construcción de su persona y su identidad, al igual que para el resto de españoles. La condición humana, que muchas veces se olvida en los discursos de la historia “oficial”, colectiva y hegemónica, toma presencia en estos procesos de revisión, tanto en la propia experiencia física de sus testigos en el presente (cargada de emociones y recuerdos), como de las propias personas enterradas, cuyos objetos personales (entre ellos cepillos de dientes, peines, espejos, lapiceros, monedas o relojes) son testigos evidentes de dicha condición. Asiste a una exhumación, a un desenterramiento que es más que necesario, pues, como sugiere W. James Booth, “no situar a los muertos en un santuario de verdad-memoria-justicia es aniquilarlos por segunda vez”⁷⁰.

Cuando se expone el proyecto por primera vez en el *International Center of Photography* de Nueva York, se muestran 29 fotografías del proceso de excavación de la fosa, junto con una vitrina en el centro de la sala que contiene un reloj de bolsillo que había aparecido enterrado en la fosa, junto a su dueño. El reloj en la exposición funciona como un objeto cargado de energía y de memoria, como un documento con un gran potencial simbólico y metafórico que daba fe de la autenticidad de las imágenes a las que acompañaba y de la vida de aquellas personas de las que ahora sólo veíamos huesos enterrados, amontonados y cubiertos de barro y olvido. Como comenta Antonio Monegal, “este reloj en su vitrina en medio de la sala ancla todas las imágenes de la realidad y les otorga el aura de su existencia física. Es un documento en más de un sentido: un elemento de la exposición y una evidencia forense. Y esto tiene varios significados: es un índice del evento y una metonimia de la víctima a la

70 BOOTH, W. James, «The Unforgotten: Memories of Justice», *The American Political Science Review*, 94.4, diciembre 2001, p. 782. Citado por BOURKE, Joanna, «Trauma, memoria», en: *Dark is the room where we sleep = Oscura es la habitación donde dormimos: Francesc Torres*, Barcelona, Actar, 2007, p. 166.

que perteneció, y al mismo tiempo es también una metáfora⁷¹.

El proyecto demuestra que la Historia (con mayúscula) no es una única historia, sino que hay muchas, siendo en esta multiplicidad, con sus diferentes fragmentos y diversidad el posicionamientos, donde reside su riqueza. Torres además añade que “las únicas que valen la pena son las que se suprimen, bien porque acostumbran a ser las historias de los débiles, bien porque son las que hacen que las mentiras se tambaleen. Hay casos en que esta supresión se produce antes de que haya alteridad histórica, matando al contrario. En esta supresión hay una doble muerte. Se mata para que el muerto no tenga historia y así se hace imposible su memoria⁷².”



102. Francesc Torres, *Memoria fragmentada: 11-S NY Artefactos en el Hangar 17*, 2011.

La producción artística de Francesc Torres, especialmente la de las últimas décadas que tratan sobre la memoria histórica de España, abordan la memoria colectiva y su reconfiguración en el presente haciendo especial hincapié en las cualidades que definen al individuo como humano. Desde el punto de vista artístico, la estética material del Minimalismo, el arte como proceso, conceptual y del cuerpo son los parámetros en los cuales se enmarca la obra del artista, centrando así los aspectos cognitivos de su estética en el espectador.

Estas cualidades son las que configuran uno de sus últimos proyectos, en el que ha abordado los atentados del 11-S de Nueva York y, sobre todo, la memoria de éste a través de los restos y huellas que aún perviven en el presente. Concretamente, la propuesta consiste en una instalación realizada en 2011 con motivo del décimo aniversario de

71 MONEGAL, Antonio, «Exhibiting Objects of Memory», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:2, 2008, pp. 239-251, p. 242. (Traducción propia de la cita).

72 *Dark is the room where we sleep = Oscura es la habitación donde dormimos*, op. cit., p. 15.

los atentados del 11-S de Nueva York y que titula *Memoria fragmentada: 11-S NY Artefactos en el Hangar 17*. Los trabajos fotográficos muestran objetos y restos físicos del ataque terrorista almacenados de forma temporal en el Hangar 17 del JFK de la ciudad de Nueva York, hasta que puedan trasladarse a un futuro Memorial Nacional y un Museo del 11 de Septiembre. Torres pretende destacar que el pasado permanece unido en la materialidad de estos objetos, que funcionan como índice de la ausencia y que se constituyen igualmente como repositorios, registros y dinamizadores de la memoria, promoviendo así la actualización del pasado. Como comenta el artista, “es un proyecto que trata de la memoria histórica, de la memoria nacional, del luto social e individual, de las formas de tratar los traumas profundos para conseguir la curación; [...] la excepcionalidad y el aspecto temporal del Hangar 17 le confieren una singularidad y un poder visual y emocional muy difícil de superar”⁷³.

Sus instalaciones de gran escala con elementos tan dispares como textos, dibujos, películas, diapositivas, cintas de video en monitores y proyecciones, crean un ambiente que envuelven al espectador con cuestiones políticas, sociológicas y mnemónicas que solicitan una respuesta del mismo. Es decir, son instalaciones que configuran un dispositivo complejo mediante el cual se hace una revisión y se conmemora la historia antiheroica, oprimida u olvidada, y se dinamiza en el espectador un ejercicio de memoria. Son, por lo tanto, un tipo de memorial que se dispone en los espacios del arte contemporáneo y que amplía los discursos sobre la interrelación entre la cultura, la memoria y la historia, en definitiva, los discursos de la Cultura de la Memoria. Así pues, “si la memoria individual es el fundamento de la identidad del sujeto y la memoria colectiva lo es de las comunidades y naciones, al rastrear estos relatos del pasado el artista los contrapone al código compartido por la especie, donde está inscrita la condición de posibilidad de la cultura. Aquellos diferentes pasados son relevantes porque están todos presentes en nosotros hoy”⁷⁴.

73 *Memoria Fragmentada. 11-S NY Artefactos en el hangar 17*. Presentación de la exposición en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Disponible en: http://www.cccb.org/es/exposicio-memoria_fragmentada-35962 Última consulta: 22 julio de 2013.

74 MONEGAL, Antonio, «Acróstico para un artista», en: *Francesc Torres: da capo, op. cit.*, p.26.

4.2.2. María Ruido

La revisión de la historia a través de la memoria y la configuración de ambas en el presente es, al igual que en Francesc Torres, la preocupación central en la obra de María Ruido. Nacida en Pidre (Ourense) en 1967, trabaja como artista visual, investigadora y productora cultural desde 1996. Su producción se compone de trabajos interdisciplinarios que abordan los imaginarios del trabajo en el capitalismo *posfordista* y la construcción de la memoria en sus relaciones con las formas narrativas de la historia.

Utilizando el soporte del vídeo en el formato de video-ensayo o video-documental de creación, elabora relatos revisionistas del academicismo y el formalismo que tuvo lugar en el contexto cultural europeo durante la década de los ochenta. Para la autora, el arte es un medio ideal para el análisis interdisciplinar y abierto de la realidad y la historia, de ahí su concepción de la obra como proyecto, como un proceso de subjetividad visual en el que convergen múltiples dinámicas de trabajo y disciplinas. Su producción se enmarca dentro de los denominados Estudios Culturales o de la Cultura visual, de ahí que abogue por una noción del arte muy amplia que se define por sus interferencias con la sociología, la política y la historiografía, y que está condicionada por la abrumadora visualidad de nuestro mundo contemporáneo. Aunque, sin embargo, esta abundante visualidad se ha convertido en un agente clave para la conciencia social.

Ruido genera nuevas representaciones dentro del entorno del arte contemporáneo que, como afirma el artista visual y crítico de arte Manuel Oliveira, “trastocan las convencionales concepciones formalistas, neutrales, autónomas, trascendentales, esencialistas y objetualistas de las prácticas artísticas de la modernidad tardía (que hoy a menudo son pervertidas en aras de una instrumentalización del arte), asumiendo una visión (militante) del arte como herramienta política y social desde la que intervenir en la esfera pública”⁷⁵.

La apropiación⁷⁶ de material videográfico del cine o la televisión y

75 OLIVEIRA, Manuel, «Relatos intermedios», en: RUIDO, María (ed.), *Plan Rosebud*, Barcelona, 2008, p. 306.

76 La noción y práctica de la apropiación ha sido una constante en la historia del arte, sobre todo durante el siglo XX y con gran relevancia en las últimas décadas en el contexto del arte posmoderno, aunque el término ha adoptado multitud de significados y connotaciones en el transcurso el tiempo. En general, con “apropiación” se ha hecho referencia al uso de elementos tomados (imágenes, formas, estilos de la historia del arte, materiales, técnicas no artísticas, etc.) con la finalidad de construir una nueva obra artística de cualquier disciplina, aunque a partir de los años ochenta también se entendía como una cita de la obra de otro artista para crear nuevos trabajos.

Desde la década de 1990, los artistas continúan recurriendo al apropiacionismo, aunque se ha podido percibir un giro en dicha práctica, principalmente por utilizarla como medio para hacer frente a teorías y cuestiones sociales, e incorporando en las obras elementos tanto artísticos como no artísticos.

Para un estudio exhaustivo sobre la apropiación en el arte de las últimas décadas ver: MARTÍN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.

sus propias filmaciones de lugares específicos y los testigos directos de acontecimientos concretos de la historia, son las herramientas de las que se sirve la artista para hacer un (re)montaje y revisar la historia a través de la memoria, convirtiendo sus videos, y todo el arte, en una herramienta política y social que borra las clásicas divisiones entre lo privado y lo público, la obra de arte y el espectador. Miguel Ángel Hernández-Navarro ha comentado que la obra de María Ruido, “cuya reflexión sobre la relación entre la memoria individual y la colectiva, entre la oficialidad reductora de relatos y la complejidad de la experiencia afectiva, alude muchas veces de modo directo a Benjamin y a la necesidad de hacer historia a través de la memoria”⁷⁷.

La concepción de sus trabajos como proyectos interdisciplinarios los convierte en un lugar donde convergen diferentes ámbitos de lo social, lo personal, lo cultural, lo artístico y lo estilístico. De ahí que su acercamiento a eventos específicos del pasado reciente no se centre en la representación del mismo apropiándose de las imágenes de los medios audiovisuales que lo publicaron, sino, más bien, sacando a la luz particularidades, testimonios de víctimas, acontecimientos olvidados y memorias oprimidas del evento, con la finalidad de proporcionar un entendimiento más riguroso y equitativo de la historia. En relación a esta característica, localizable también en otros artistas contemporáneos, José Luís Marzo defiende lo siguiente: “si la cosificación artística no se produce en el objeto, sino en el contexto en el que éste se presenta, parece lógico que muchos artistas deseosos de romper con el estatus de obra como ‘monumento que da sentido a la plaza’ quieran poner toda la atención, por el contrario, ‘en la plaza que connota al monumento’. Ello puede explicar el enorme énfasis que muchas prácticas actuales dan a la idea e imagen del proceso, tanto intrínsecamente creativo como de la constitución del tema elegido”⁷⁸.



103. María Ruido, *La memoria interior*, 2002.

Aunque la construcción de la memoria está siempre presente en sus proyectos, ésta es especialmente relevante en el vídeo *La memoria*

77 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 90.

78 MARZO, José Luís, «Los relatos de la memoria desaparecida», en: RUIDO, María (ed.), *op. cit.*, p. 438.

interior (2002), donde se establece un contrapunto entre la memoria individual (y sus olvidos correspondientes) y las condiciones de las memorias colectivas. En otras palabras, donde las historias personales y subjetivas alteran lo que se entiende como Historia oficial.

El trabajo surge de un viaje a Alemania (país al que sus padres emigran y donde permanecen casi durante veinte años) y reproduce relatos de miembros de su familia que se desplazaron huyendo del régimen franquista en la década de los sesenta y setenta. El relato de la experiencia directa de sus familiares, es decir, las historias y los recuerdos personales de la emigración desde el estado español bajo el régimen franquista, sirven en el vídeo para demostrar la forma en la que se construye la memoria en el presente, formando parte de las estrategias de producción de la historia desde las experiencias individuales.

La narración y el diálogo como medio de transmisión de la memoria y los recuerdos personales se enfrentan a la historia colectiva y oficial que proporcionan las instituciones y los sujetos políticos. La recuperación de las memorias personales y, por lo tanto, subjetivas, constituyen un pilar esencial en la tarea de revisar la historia colectiva y aportar nuevos enfoques sobre ella, reivindicando así formas de relato diferentes a las que siguen las jerarquías tradicionales.

En *La memoria interior* confluyen argumentos que serán líneas constantes en la trayectoria artística de María Ruido. Entre ellos se pueden destacar el uso del relato y el testimonio como constructores de la historia; la influencia entre recuerdos personales, la memoria colectiva y la historia; y una intención por manifestar la importancia que ha adquirido la imagen en las últimas décadas como transmisión y soporte de la memoria colectiva. Según argumenta la propia artista, "*La memoria interior* es subjetiva y cercana (es mi propia voz contando mi propia historia, y verbalizando palabras que nunca me he atrevido a decir a mis padres)"⁷⁹.

En la obra se manifiesta que la historia individual y subjetiva puede sobrepasar los límites de lo personal e incrustarse en los relatos colectivos de la historia. Aunque es preciso mencionar que los recuerdos personales siempre estarán en correspondencia con cuestiones sociales e históricas más amplias, lo cual demuestra nuestra posición dentro de una sociedad con unos códigos, memorias e historias comunes. Así lo entiende Maurice Halbwachs cuando menciona que "todo recuerdo, por personal que sea, incluso aquellos de los acontecimientos de los cuales hemos sido los únicos testigos, incluso aquellos de pensamientos o sentimientos no expresados, existen en relación a todo un conjunto de nociones que nos poseen, a personas, a grupos, a lugares, a fechas, a palabras y a formas de lenguaje, a razonamientos e ideas, es decir, a

⁷⁹ *Ejercicios de memoria*, (cat. exp), Centro de Arte la Panera, Lleida, 24/1/2011 – 24/4/2011, p. 111.

toda la vida material y moral de las sociedades que formamos o hemos formado parte”⁸⁰.

Por otro lado, el documental que lleva por título *Lo que no puede ser visto debe ser mostrado* (2010), aborda aquellos eventos que han tenido lugar durante la Transición a la democracia en España y que no aparecen en los discursos oficiales elaborados sobre este periodo. Para ello utiliza varias producciones del cine militante que contradicen las imágenes oficiales, elaborando una narración de la historia *a contrapelo* (como diría Benjamin⁸¹) donde se hace patente la ausencia de imágenes sobre esa memoria que ha estado reprimida y ocultada por los discursos oficiales. Al documentar todos esos acontecimientos y memorias olvidadas en la memoria política oficial del final del franquismo y el inicio de la democracia, María Ruido reflexiona sobre la parcialidad y los diferentes intereses que coinciden a la hora de construir una memoria colectiva.

Uno de los proyectos de más envergadura que ha realizado la artista es el titulado como *Plan Rosebud*, formado por dos películas, *Plan Rosebud 1: La escena del crimen* y *Plan Rosebud 2: convocando fantasmas*, que fueron acompañadas por dos ciclos de conferencias y un libro colectivo sobre imágenes, lugares y políticas de memoria vinculadas a procesos de democratización. En las películas se realiza “una investigación sobre las relaciones entre la cosificación de la memoria (el monumento) y su (supuesta) activación (el documento), acercándose a los puntos de conflicto y contacto de ambos en uno de los territorios más esclarecedores de los mecanismos de construcción de un pasado común: la guerra, escenario, además de ensayos y estrategias de control y disciplina de los cuerpos que no dejan de ser más que continuaciones de las tecnologías disciplinarias contemporáneas”⁸².

Por un lado, *Plan Rosebud* se concibe como una reverencia y reinterpretación de la película *Citizen Kane*, de Orson Welles (1914). “Rosebud” es la palabra misteriosa que el magnate de la prensa Charles Foster Kane pronuncia instantes antes de morir y que da pie a toda la especulación acerca de su vida (a partir de ese enigma) y por tanto al

80 HALBWACHS, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004 [1952], p. 55.

81 Con la frase “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”, Benjamin hace referencia a un posicionamiento crítico y distanciado al analizar la historia y la misma realidad. De este modo, iría más allá de los significados aparentes o evidentes de las cosas o los acontecimientos que son objeto de estudio, y propondría enfoques diferentes o poco comunes, e incluso recurriría a un razonamiento crítico con nuevas direcciones para poder descubrir significados más profundos y esenciales de la historia. Como él mismo escribía, “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo”. BENJAMIN, Walter, «Tesis de la filosofía de la historia», en: *Discursos interrumpidos*, op. cit., p. 182.

82 OLVEIRA, Manuel, «Relatos intermedios», en: RUIDO, María (ed.), op. cit., p. 308.

sentido del guión del relato. Aunque el verdadero significado de la palabra Rosebud en el filme es bastante profundo, a grandes rasgos viene a significar todo ese pasado que Kane no pudo vivir, la falta de cariño por parte de sus padres o la imposibilidad de recibir una buena educación familiar, es decir, todo aquello que es necesario para hacer que una vida sea feliz. Alude a aquello que no se tuvo, a esa carencia que nos define o nos marca quizás más que lo que poseemos. La palabra que pronuncia el rico magnate Kane es el motivo de una interminable búsqueda de su significado por parte de un grupo de periodistas que preguntan a personas relacionadas con el protagonista hasta que, al final de la película, el espectador descubre que Rosebud es el nombre que Kane le puso a su trineo cuando era pequeño.



103. María Ruido, *Plan Rosebud*, (fotogramas), 2006-2008.

En la película, Orson Welles reflexiona sobre la guerra y la represión en tres países europeos, en la que se implica, al igual que en *Plan Rosebud*, una reconstrucción vital del pasado como acción programada. Tanto en *Plan Rosebud* de María Ruido como en *Ciudadano Kane* de Welles, la historia se presenta como una multitud de fragmentos, de testimonios que, aunque no están ordenados o encajados conformando una linealidad narrativa al uso, sí proporcionan un mejor entendimiento sobre la historia.

Plan Rosebud se enfrenta a la memoria histórica en España y al modo en que ésta se ha construido. Además, compara tal proceso con la forma en que otros países europeos han buscado estrategias y procedimientos de construcción y transmisión de la memoria, más o menos exitosos. Para elaborar esta revisión crítica, la artista recurre a las opiniones de reconocidos historiadores y personas anónimas sobre multitud de cuestiones, como por ejemplo la retirada de estatuas de Franco en las plazas públicas o los polémicos homenajes al dictador en el Valle de los Caídos.

La primera parte de *Plan Rosebud*, *La escena del crimen*, está muy condicionada por los debates que surgieron en la esfera pública en torno a la conocida *Ley de Memoria Histórica* de 2006 (proclamado Año de la

Memoria), y se centra en los principios tanto políticos como culturales y económicos que se activan a partir de ésta, un proceso de construcción de la memoria que Ruido equipara con aquellos de la II Guerra Mundial en Inglaterra y Francia.

La primera escena que aparece en la película es el desmantelamiento de una estatua ecuestre de Franco en la ciudad de El Ferrol, y muestra testimonios de habitantes opinando a favor, en contra o simplemente de forma indiferente sobre la preservación de tal monumento, y en general, sobre los monumentos del franquismo. El enfado y los insultos de algunos vecinos y las lágrimas y admiración de otros dan testimonio del poco consenso que existe en la memoria histórica oficial. En palabras de la artista, esta primera parte está “dedicada a los lugares de memoria, a sus reutilizaciones y a su entrada en el capitalismo postfordista, como parte del turismo cultural del turismo de memoria”⁸³.

Por otro lado, *Plan Rosebud 2: convocando fantasmas*, se entiende como la parte más rigurosa del proyecto y aborda varios asuntos, como son: la Transición, los movimientos sociales involucrados en el proceso de reconstrucción de la democracia y los derechos civiles en España, y la importancia que tuvieron en ese proceso los agentes culturales y los productores de la memoria.

Para ello recurre a testimonios de esas memorias antiheroicas, es decir, la de aquellos grupos minoritarios y de los movimientos sociales que apenas tienen presencia en la construcción de una memoria histórica oficial, pero sin las que el proceso de Transición y el reconocimiento de los derechos civiles no hubiera sido posible. Concretamente, esta segunda parte trata sobre la economía franquista desarrollada por las minas de Wolframio; la represión de trabajadores (desde los setenta a los ochenta), del cuerpo y de la subjetividad a través de movimientos feministas, de gays y lesbianas; la forma en la que se manipularon las estrategias mediáticas y culturales; y el protagonismo de la política en la cultura popular, entre otros asuntos.

El interés de *Plan Rosebud 2* está en “mostrar ‘otra Transición’ (violenta, llena de continuidades, desencantos y traiciones, de cuyo relato han desaparecido todos aquellos que resulten incómodos o contradigan la narrativa oficial). Y muy especialmente queríamos que aparecieran algunos de los agentes reales del cambio (activistas, cineastas comprometidos...), pero también personas ‘normales’, sin etiquetas ni carnets, que llevaban años resistiendo y luchando contra la dictadura, y a quienes debemos realmente el estado de derecho en el que nos encontramos”⁸⁴.

83 Respuesta de María Ruido al cuestionario de Juan Vicente Aliaga para el catálogo de la exposición *Ejercicios de memoria*, (cat. exp), Centro de Arte la Panera, Lleida, 24/1/2011 – 24/4/2011, p. 113.

84 *Ibidem*.

La producción artística de María Ruido, especialmente las obras que hemos tratado en este análisis, son un claro ejemplo de la actual importancia de la memoria y de la necesidad de hacer una revisión de la historia reciente, fundamentalmente en España. Éstas funcionan como un contramonumento temporal en los museos, galerías o espacios del arte contemporáneo en los que se pueden visualizar. Las definimos como contramonumentos porque en ellas las memorias oprimidas de grupos minoritarios y personas anónimas son imprescindibles para hacer esa revisión de la historia. Por ejemplo, la memoria de sectores como las feministas y los de homosexuales fueron imprescindibles para acabar con dos pilares fascistas como el machismo y la homofobia, aunque realmente también se podía percibir (y se sigue percibiendo) entre las izquierdas.

Esta revisión de la historia parte de la apropiación y manipulación de imágenes, videos y documentos de todo tipo, fragmentos y vestigios del pasado con los que se configuran nuevos puntos de vista y nuevas narraciones que se enfrentan a un relato histórico hegemónico y a la memoria cultural que se nos pretende imponer desde los gobiernos. De este modo, la parcialidad de diferentes relatos permite crear nuevas historias y nuevos significados, en los que también se incluyen las memorias antiheroicas, las de las víctimas o aquellas que habían sido tergiversadas. Sus obras demuestran que, como afirmaba Halbwachs, “la historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. [...] Junto a la historia escrita hay una historia viva que se perpetúa y renueva a través del tiempo y en la que se pueden encontrar muchas corrientes antiguas que aparentemente habían desaparecido”⁸⁵.

La práctica revisionista se da cada vez más en el ámbito del arte contemporáneo, una práctica que, en el caso de María Ruido, se materializa en soportes audiovisuales, en formatos como el video-ensayo o video-documental de creación. Sobre esta utilización del ensayo audiovisual como medio de apropiación y revisión de la historia, Virginia Villaplana añade que “la representación fílmica y videográfica a modo de ensayo funcionan como un dispositivo que brinda doble información: una bien explícita, aquella que vemos en la pantalla y que escuchamos; otra implícita, que pone de manifiesto los argumentos que mediatizan una determinada representación de la relación entre narración, memoria y evocación insertadas en el ámbito de la vida cotidiana”⁸⁶.

El estudio de los monumentos y documentos del pasado reciente, que generalmente han sido legitimados por los aparatos del poder intentando crear una memoria consensuada, es el punto de partida de María Ruido para hacer una investigación audiovisual y textual que, consciente del

85 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, *op. cit.*, p. 66.

86 VILLAPLANA Ruiz, Virginia, «Imaginario en tránsito o el tiempo de la sujeción: de la estilización del realismo al efecto postransicional en la producción cultural española a la democracia», en: RUIDO, María (ed.), *op. cit.*, p. 534.

poder de las imágenes, construye una revisión y reescritura del relato histórico atendiendo a las necesidades del presente. En resumen, la construcción que la artista hace en sus películas de discursos reflexivos, críticos y antiheroicos evidencian la distancia entre las memorias individuales o minoritarias y las narrativas históricas oficiales. Una diferencia que, de alguna forma, se elimina al apropiarse y remontar ese material cinematográfico y de los medios que confeccionaban nuestra memoria colectiva y que, además, se contraponen con testimonios de las memorias oprimidas. Las contra-memorias y las contra-historias son, como hemos podido ver, imprescindibles para hacer una revisión de la historia, en este caso, mediante el (re)montaje de material audiovisual.

4.2.3. Kara Walker

La revisión de la historia reciente y el pasado mediante la obra de arte no siempre implica una apropiación de materiales del pasado (como documentos, imágenes de los medios y del entorno familiar u objetos personales), pues muchos artistas se decantan por la construcción de formas o dispositivos ficticios que aluden al tiempo pretérito. Ese es el caso de la artista afroamericana Kara Walker (Stockton, California, 1969), conocida por sus grandes montajes en los muros de los museos, formados por siluetas negras recortadas de papel que examinan el imaginario despectivo y racista del pasado.

Los recortes de esas figuras de gran tamaño pegadas a lo largo de las paredes blancas de la sala producen un melodrama panorámico de actos que van desde lo picaresco o lo extraño a lo caricaturizado. En su obra se tratan temas como el racismo, el género, la sexualidad, la violencia, la identidad o la historia. Walker recupera la historia perversa del racismo, especialmente la de los estados del sur de Estados Unidos antes de su Guerra Civil y, de forma más genérica, alude al hecho de que el poder siempre haya sido el desencadenante de desigualdad social y racial, muchas veces conectado con abusos sexuales. La artista transcribe con sus figuras ese imaginario de la gente negra reproduciendo, casi de modo mecánico, el odio y el dolor que han acumulado durante tanto tiempo.

Aunque la artista trata esa época anterior a la Guerra Civil estadounidense en muchas de sus escenas, no muestra explícitamente representaciones verídicas de la historia. De este modo, lo real, la ficción y la fantasía se entretajan en sus figuras, las cuales son al mismo tiempo verdades exageradas, impostadas y fuera del tiempo cronológico, articuladas dentro de una ficción simbólica y alegórica. Con ellas construye eventos ficticios que se presentan como lecciones de historia y que el espectador debe desentramar y poner en orden para poder extraer sus propias conclusiones respecto a lo realmente acontecido.

Para la artista, el hecho de crear sus propias historias ficticias pone de manifiesto la forma excluyente y poco rigurosa en la que la historia oficial, particularmente la de los afroamericanos, ha sido construida. Además de tratar la historia desde la ficción, representando acciones provocativas y personajes desconcertantes, provoca polémicas, pues no ofrece un juicio concreto ni una versión cerrada sobre el pasado y sobre la historia. Como apunta Hamza Walker, la obra, “al presentar una crítica negativa y radical de la humanidad, no puede sino ganarse la hostilidad de su espectador (negros, blancos, asiáticos, hispanos y otros). Este distanciamiento u hostilidad no es tanto el resultado de la obra de Walker, sino la forma en la que trata algo que otros temen tratar”⁸⁷.

87 WALKER, Hamza, «Nigger Lover or will there be any black people in utopia?», *Parkett*, nº 59, 2000, p. 158, citado en: KORSTEN, Frans-Willem, «Apostrophe, witnessing and its

La propia artista ha comentado en ocasiones la problemática que conlleva referirse y representar la esclavitud, la violencia y los abusos sexuales ocurridos en el periodo anterior a Guerra Civil en el sur Estados Unidos: “Estaba abrumada por la necesidad de recrear un conflicto basado en la raza, una necesidad de sentir cierta cantidad de dolor... El único problema es que soy demasiado consciente de la influencia de mi imaginación tan entusiasta sobre los hechos capitales de la historia... Una colisión de hecho y ficción que me ha delatado probablemente desde el primer día”⁸⁸.

La referencia en sus obras al pasado y la historia no viene dada solamente por el tema que aborda, sino también por la utilización de la técnica de la silueta. Es una técnica de animación que, siguiendo la rúbrica de las sombras, persigue las formas antiguas y espectrales, así como el papel que desempeñaron en los estudios pseudo-científicos de la raza⁸⁹ y la diferencia, y su función en la auto-representación afroamericana⁹⁰. En

essentially theatrical modes of address: Maria Dermôt on Pattimura and Kara Walker on the New Orleans flooding», *AI & SOCIETY*, Vol.27(1), 2012, p. 20. (Traducción propia de la cita).

Hamza Walker es un comisario y escritor de arte residente en Chicago, que estudia el arte contemporáneo prestando especial atención a aquellas vertientes y artistas que abordan temas políticos. Entre las exposiciones más relevantes que ha organizado se pueden destacar *Black Is, Black Ain't; Meanwhile, in Baghdad...; All the Pretty Corpses; y A Perfect Union... More or Less*. En el año 2010 le fue otorgado el premio Ordway, uno de los más prestigiosos en el ámbito del comisariado de arte.

88 Kara Walker entrevistada por Liz Armstrong, en: FLOOD, Richard (ed.), *No place (like home)*, Minneapolis, Walker Art Center, 1997.

89 Es preciso realizar algunas aclaraciones sobre el término “raza” y sus variantes y connotaciones. Generalmente, se ha entendido por raza la subdivisión en grupos de especies biológicas que poseen características comunes transmitidas genéticamente. Se diferencia así del “racismo”, que sería la exaltación y defensa del sentido racial de un grupo étnico, es decir, la creencia en la superioridad de unas razas sobre otras, que muchas veces ha constituido una de las bases de ideologías políticas (quizás el ejemplo más claro sea el nazismo sobre la raza aria). Pero además, se ha utilizado la noción de “discriminación racial”, con connotaciones negativas (discriminación de otros grupos o etnias por el mero hecho de ser diferentes) o la “discriminación racial positiva” (una actitud de defensa de ciertas etnias destacando sus peculiaridades para garantizar la igualdad de los individuos involucrados). Para muchos especialistas, el término raza no es adecuado emplearlo en relación al ser humano (sí a los animales), ya que no es aplicable biogenéticamente, sino más bien se entiende como una interpretación social que generalmente tiene connotaciones racistas y discriminatorias.

Kara Walker ha utilizado a menudo el vocablo *race* (raza en inglés) para referirse a las etnias blanca y negra, tanto como una noción de discriminación positiva como para hacer referencia a las actitudes racistas que se han ejercido sobre las personas de color en el pasado y que aún hoy continúan produciéndose.

90 La antigua utilización de la silueta en la representación afroamericana ha sido también un signo visual del cual se han apropiado otros muchos artistas contemporáneos. Tal es el caso del artista Glenn Ligon, quien, en sus series *Profile* (1990-1991) o en las impresiones *Runaways* (1993), se inspira en los pósters figurativos de esclavos realizados a mediados del siglo XIX para crear perfiles de rostros en sus pinturas, con los cuales cuestiona las formas visuales y verbales con las que se construía el estereotipo de la raza negra, aunque en sus obras recurre a fotografías de periódicos actuales sobre criminales sospechosos. Merece la pena también mencionar la publicación de Ana Longoni y Gustavo Bruzzone titulada *El siluetazo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008), donde abordan la realización de siluetas como práctica artístico-política en diferentes ciudades argentinas durante

otras palabras, lo que apreciamos en la obra de la artista afroamericana es una apropiación de la silueta como signo visual. Empleando esta técnica en sus instalaciones panorámicas y monumentales, no solamente pretende mostrar su carácter antiguo o desfasado, sino hacer que esos estereotipos que históricamente han construido las identidades y las diferencias raciales se perciban igualmente como viejas, arcaicas e incluso retrógradas.



105. Kara Walker, *Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*, 1994.

Su obra *Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*⁹¹ (1994), es una instalación que ocupa toda la superficie de un muro semicircular y que representa diferentes escenas con figuras negras recortadas y pegadas en la pared. De izquierda a derecha, las acciones que se representan son: una gentil pareja blanca inclinándose para besarse; un niño negro ofreciendo un pollo sin cabeza a una chica negra sin camiseta que flota sobre su espalda en el agua; una cabeza degollada de un hombre blanco que mira a una chica joven negra arrodillada haciendo una felación a un chico blanco; una chica negra que levanta su pierna mientras caen dos niños negros de ella; y un hombre blanco realizando un analingus a una sirvienta negra. Sobresaliendo por encima de este pantano de crueldad y deseo, aparece una luna llena y un bulto negro con un pene grotescamente hinchado.

La instalación toma como punto de partida la reinterpretación con tintes sarcásticos de la novela de Margaret Mitchell *Gone with the Wind* ("Lo que el viento se llevó"), de 1936, y su adaptación cinematográfica dirigida por Clark Gable y Vivian Leigh tres años después. La película

los primeros años de los ochenta. Concretamente, se elaboraron multitud de siluetas de personas a escala natural que posteriormente eran pegadas en los muros como una manera simbólica de reclamar a las personas (y la ausencia de éstas) desaparecidas y detenidas durante la dictadura militar.

91 El título podría traducirse como: *Pasado, un romance histórico de una Guerra Civil como aconteció entre los muslos oscuros de una joven negra y su corazón*.

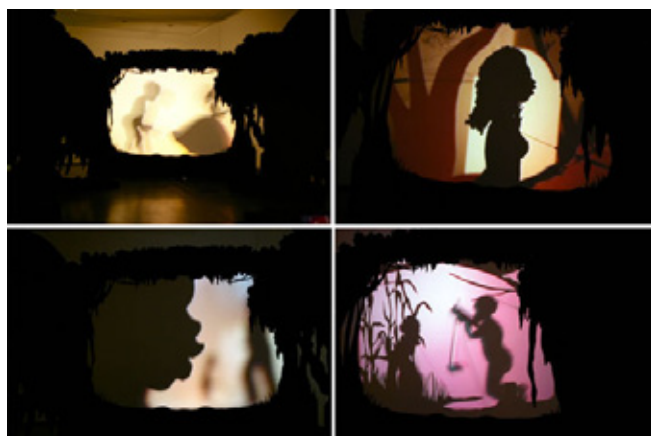
se desarrolla en torno a la problemática del contexto histórico y político de la Guerra de Secesión y se representa tomando como eje central la figura de la protagonista Escarlata O'Hara con su evolución vital a lo largo de los años, sus dramas personales y una vida cargada de emociones. Sin embargo, la obra no se centra en un solo personaje, sino en la situación general de dicho contexto histórico, pintando un mural de grandes dimensiones con multitud de personajes, que narran una historia basada en la ficción cinematográfica de la película, pero con un trasfondo histórico plagado de memorias traumáticas y de violencia. Las escenas románticas de la película se convierten en escenas de abusos sexuales y de abuso de poder de los patrones sobre los esclavos. Como comenta Lisa Saltzman, esta obra de Kara Walker "no es sólo un 'romance histórico' como el que fue *Lo que el viento se llevó* o cualquier otro de sus antecedentes o herederos literarios y fílmicos. *Gone* es una pretensión a recuperar esa historia como romance, a transformarla en una placer visual de cultura popular, incluso aunque juegue con sus formas anticuadas. [...] es un intento de dar forma a lo reprimido, a todo eso que obsesiona al imaginario americano"⁹².

Sus figuras caricaturizadas responden a los estereotipos que la historia americana ha construido sobre los blancos y los negros, y presentan la historia de los esclavos como un espectáculo visual anacrónico. Esto se representa con el contorno de las figuras, que marcan formas perfectamente reconocibles como, por ejemplo, la vestimenta, los peinados o los labios exagerados de las personas de color que eran esclavos, elementos que nos permiten diferenciar los personajes de étnia blanca y los de étnia negra. Realiza así figuras esquemáticas para los diferentes personajes, transformando al sujeto humano en simples formas o iconos.

Aunque todos sus proyectos se construyen a partir de la silueta, con la que construye narraciones que invierten apariencias sociales y que introduce de forma sutil en la narración de la historia, en los últimos años ha llevado sus figuras pegadas en los muros a otros soportes como dibujos, pinturas, proyecciones en color, sombras de marionetas e incluso películas de animaciones. Tal es el caso de la obra *...calling to me from the angry surface of some gray and threateneing sea, I was transported* (2007), cinco proyecciones de video en *loop* que desarrollan una narrativa conjunta y compleja. En ella trata el abuso sufrido por una madre negra y su hijo lisiado, enfatizado por la imagen angustiosa de una especie de agujero negro en cuyo interior se muestran fotografías antiguas de esclavos. Harry J. Weil comenta sobre esta obra, mostrada concretamente en su exposición en el Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York, que, "como en todo su trabajo, abyección y tabú permanecen centrales aquí, un trabajo difícil con marionetas de papel fílmicas que de forma extraña traen el sexo, la castración, la mutilación y la muerte a la vida y

92 SALTZMAN, Lisa, *Making memory matter: strategies of remembrance in Contemporary Art*, Chicago, University of Chicado Press, 2006, p. 64. (Traducción propia de la cita).

a la luz”⁹³.



106. Kara Walker, *...calling to me from the angry surface of some gray and threateneing sea, I was transported*, 2007.

La narración de la historia en las instalaciones de Walker las convierte en una forma de conmemoración y revisión del pasado en consonancia con la práctica de los contramonumentos y de otros muchos memoriales, esencialmente por su rechazo a representar los grandes relatos históricos y su interés por las memorias antiheroicas de las víctimas. En este sentido, la artista escribe la (otra) historia, es decir, una historia en la que se revelan acontecimientos y realidades mediante mecanismos de ficción, y que recuperan esas ausencias que no aparecen escritas ni representadas en los discursos oficiales.

Pero su intención no es inventar relatos ficticios, sino crearlos como un instrumento para incidir e influir en la descripción de los hechos acaecidos, en sus consecuencias y en los diagnósticos. Aunque en las instalaciones se crean a partir de pequeñas fabulas y fragmentos de historias, las escenas que conforman las siluetas aparentemente carecen de una narración ambiciosa. Así, conforman memoriales temporales sin personajes ni relatos épicos y hacen que la ficción se convierta en la herramienta ideal para revelar realidades del pasado que continúan haciendo daño en el presente⁹⁴. Walker demuestra que, como defiende

93 Weil, Harry J., «Kara Walker», *ArtUS*, Issue 21, Jan-Feb, 2008, p. 61, (Traducción propia de la cita).

Este artículo se publica con motivo de una de las exposiciones más importantes que ha realizado la artista, celebrada en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, del 11/08/2007 al 3/2/2008, y que lleva por título *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*. La exposición supone una investigación en el museo a gran escala, una intervención épica tanto por su concepción como por su magnitud. En ella, las siluetas dan forma a los esclavos negros y sus patrones blancos, envueltos en actos de canibalismo y sadomasoquistas, que muestran un racismo abierto y lleno de sexualidad.

94 Esta recurrencia a los mecanismos de ficción para abordar acontecimientos reales, cuestionar sus versiones y analizar sus consecuencias es el *leit motiv* de los denominados “falsos documentales”. En general, es una manifestación y práctica del documental que se mueve en los límites de lo real y lo ficticio para abordar nuevas formas de lenguaje audiovisual, la problemática de la noción de “real” y “original”, que se aleja de los

Frank van der Stok, “no hay tal cosa llamada ‘historia’; la historia no es más que una construcción en nuestra mente”⁹⁵.

Por otro lado, a pesar de que sus figuras no son la huella directa de individuos concretos, en ellas se materializan, simbólicamente, aquellos cuerpos que sufrieron en el pasado y cuyos traumas siguen vivos en el actual imaginario histórico y colectivo. Son unos cuerpos que podemos identificar gracias a la construcción social del estereotipo. Al igual que Walker, hoy en día son muchos los artistas contemporáneos que han dado forma visual a la esclavitud sufrida en los Estados Unidos y otras partes del mundo, representando la violencia, la servidumbre, la deshumanización o el abuso sobre la etnia negra⁹⁶.

Podríamos destacar como característico en la obra de Walker y en su manera de representar la historia, la utilización de la silueta como un recurso formal y estético y, por otro lado, un tratamiento de los estereotipos que nos llevan a plantearnos cuestiones de calado social, histórico y ético, donde la memoria sirve de intermediaria para recuperar y reconstruir los acontecimientos traumáticos pasados. De ahí que, en las instalaciones, el espectador se vea forzado a replantearse ciertas cuestiones sobre la esclavitud y el racismo en la historia reciente y, especialmente, a tomar consciencia histórica e involucrarse moralmente en ella.

La influencia del pasado y la historia es tan relevante en estas propuestas sobre la memoria que se hace difícil establecer un límite o una diferencia con el tiempo contemporáneo. Una cuestión que se percibe en el comentario que Harvey Matthea le hace a Kara Walker en una entrevista refiriéndose a la concepción de su obra como una reescritura de la historia, como una fantasía vestida con un traje histórico al que la artista responde con esta frase: “en mi nueva maquina de escribir anoche escribí un par de frases sobre la memoria, sobre si hay o no tal cosa como un pasado y un presente, o si el presente es justo el pasado que se pone nuevos vestidos. Fue un pensamiento que me frustraba”⁹⁷.

cánones establecidos para la representación visual de acontecimientos en los medios de comunicación y en el cine. Estas cuestiones son las que trata María Luisa Ortega en el libro que coordina *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (Madrid, Ocho y Medio, 2005), centrándose, como especifica el título, en las producciones realizadas en el territorio español.

95 Van der STOK, Frank, «Mental Images», en: Van Der STOK, Frank; GIERSTBERG, Frits y BOOL, Flip (eds.), *op. cit.*, p. 107. (Traducción propia de la cita).

96 En este respecto, es interesante citar la exposición colectiva *Afro Modern: Viajes a través del Atlántico Negro*, que se celebra en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) en 2010. En ella, con artistas reunidos bajo la definición de *Afro Modern* como Carrie Mae Weems, Paul Gilroy, Christopher Cozier, Kara Walker, Keith Piper o Isaac Julien, entre otros, se muestra una reivindicación de la identidad cultural negra y una necesidad por conseguir una autonomía estética y discursiva, aunque realmente presentan la multiplicidad de lecturas del mundo y la identidad “afro” que se ha generado a pesar de la hegemonía de la cultura blanca.

97 HARVEY, Matthea, «Kara Walker», *BOMB*, nº 100, 2007, p. 77. (Traducción propia de la cita).

La dificultad de establecer un límite entre el pasado y el presente y la influencia recíproca entre ambos que expresa Walker en este comentario se extrae igualmente de las afirmaciones de Frans-Willem Korsten cuando escribe: “el pasado no se refleja simplemente en el presente, ni es tampoco el presente re-inscrito en el pasado, más bien, los dos están, de hecho, situados en una perspectiva diferente”⁹⁸. Es en esa indeterminación donde ejerce la memoria, en sus múltiples facetas: la memoria de los eventos acontecidos en el pasado, la memoria transmitida en la estética de la silueta y el estereotipo, la contra-memoria de las víctimas, la memoria histórica de la nación y el ejercicio de memoria que la obra activa en el espectador.

El análisis del pasado en sus instalaciones difiere mucho de otros trabajos revisionistas, como los de Francesc Torres o María Ruido, que parten de la utilización de material documental y de archivo original (al que también añaden el creado por ellos mismos). Por el contrario, en la obra de Walker, que evidentemente también mantiene su reclamo en la historia, las imágenes no pertenecen al ámbito documental, sino que son suplementarias y ficticias con respecto a los acontecimientos reales. Así, su intención no es trabajar sobre el pasado, sino sobre sus consecuencias y la forma que toma en el presente cultural y en el imaginario colectivo de los ciudadanos.

Sin embargo, los trabajos revisionistas de los tres artistas demuestran que la historia no es algo estanco ni posee una única versión oficial, sino que se construye por memorias e historias enfrentadas, contradictorias y antagónicas, que es donde realmente reside su riqueza. Ellos confirman que, como escribía Halbwichs, “la historia es como un cementerio donde el espacio está limitado, donde hay que volver a encontrar constantemente sitio para nuevas tumbas”⁹⁹.

En su tratamiento de la historia y la transmisión de ésta a través de la memoria, sus propuestas constituyen un rechazo a la función redentora que tradicionalmente ha tenido el arte frente a una catástrofe. Para estos artistas es intolerable, tanto desde el punto de vista ético como histórico, que el sufrimiento del pasado pueda ser recuperado por su reflejo estético o que el vacío que han dejado las víctimas se compense con un memorial nacional. Desde el punto de vista ético, expresar la belleza o el placer de esos acontecimientos no sería una representación benigna, sino más bien una extensión de los acontecimientos traumáticos, mientras que en el terreno de lo histórico, la destrucción y su consiguiente reproducción estética vendría a ser una justificación de esos errores políticos cometidos.

De esta forma, sus propuestas artísticas pretenden dinamizar la memoria de los espectadores y recuperar las historias oprimidas de víctimas

98 KORSTEN, Frans-Willem, *op. cit.*, p. 20. (Traducción propia de la cita).

99 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva, op. cit.*, p. 55.

individuales y de grupos minoritarios. Se constituyen así como lugares de memoria, como nuevos memoriales o como (otros) contramonumentos dentro de los espacios destinados al arte contemporáneo. Además, estos artistas parecen compartir esa idea de Benjamin sobre el materialismo histórico y el rescate de lo oprimido, es decir, de aquellos aspectos de la historia que han sido silenciados por la violencia pero que, de alguna forma, se mantienen vivos en nuestro día a día. En palabras de Avery F. Gordon, “ese pasado oprimido no es ni lineal, un punto en la secuencia temporal, ni un pasado alternativo que goce de autonomía. En cierto sentido, es lo que la violencia organizada de distinto signo ha reprimido y, gracias a ello, configurado como un pasado, una historia, que sin embargo sigue viva y dispuesta a presentarse. [...] la lucha a favor del pasado oprimido [...] es la forma en la que Benjamin concibe la relación del materialismo histórico con lo que, aunque aparentemente está muerto, sin embargo vive y opera en el presente, aunque sea de manera oblicua, casi invisible”¹⁰⁰.

100 GORDON, F. Avery, «Por la otra puerta, es el llanto con su consuelo dentro», en: *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno*, (cat. exp.), Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2009, p. 14.

4.3. El espectador y su ejercicio de contra-memoria

En este apartado analizaremos, a partir de las instalaciones de los artistas Krzysztof Wodiczko, Nada Sehnaoui y Fernando Sánchez Castillo, el papel imprescindible que juegan los espectadores frente a las obras de arte de la memoria, y que en estos ejemplos concretos se convierten en el objetivo principal.

A lo largo del estudio nos hemos centrado principalmente en aquellas obras de la memoria que se exponen en los museos o las salas de galerías, aunque para su análisis se ha partido de la definición que James Young aporta sobre los contramonumentos, que siempre se construyen en el espacio público de la ciudad. Algunas obras de los artistas que se recogen en este apartado también han sido concebidas para instalarse temporalmente en espacios públicos, lo que las acerca más a la definición de Young sobre sus contramonumentos. El motivo por incluir estas obras se debe a la relevancia que otorgan a la figura del espectador, involucrándolo y dinamizando en él un ejercicio de contra-memoria. El objetivo final de estas propuestas artísticas es delegar en el público la tarea de recordar y comprometerlo en la necesidad de revisar la historia y mantener viva la memoria de acontecimientos traumáticos.

Estas obras, al situarse en el espacio público de la ciudad, entran en conexión con una serie de referencias espaciales, temporales e históricas del propio entorno, algo que no es posible en las obras que se instalan en la sala de arte o en espacios como museos de arte contemporáneo o galerías. Como comentan Alexander Kluge y Oskar Negt, la esfera pública se convierte en un ámbito de experiencia: “es un horizonte de experiencia social general donde se sintetiza todo lo que es real o supuestamente relevante para todos los miembros de la sociedad. Es un asunto reservado a unos pocos y por otro lado concierne a todos y se realimenta en una dimensión de las conciencias. Es la única forma de expresión que relaciona todos los miembros privados de la sociedad integrando sus rasgos más socializados”¹⁰¹.

El objetivo se centra en la activación de un trabajo de memoria, dirigido a las prácticas de las transformaciones colectivas en el presente, que se producen por la reinterpretación y la contextualización de la memoria en lugares específicos de la ciudad. Las instalaciones en estos espacios proporcionan un nuevo entendimiento sobre enclaves característicos del entorno urbano y sobre sus connotaciones históricas, pero también alteran la actitud pasiva que el público suele mostrar frente a los monumentos tradicionales.

Esto produce que la historia no importe tanto por sus determinantes,

101 En: KLUGE, Alexander y NEGHT, Oskar, «Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria» en: VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 236.

sino principalmente por sus efectos en el presente. De ahí que las intervenciones efímeras en el espacio público deleguen la tarea de recordar en el espectador, una tarea que no se desarrolla solamente durante el periodo de tiempo que la obra permanece instalada, sino que perdura una vez de ha desmontado. Por otro lado, los artistas se inspiran en la historia oral, en el testimonio y en la forma que éstos se transmiten, devolviendo así la confianza y el protagonismo a la primera persona que narra su vida privada, sus memorias individuales y sus experiencias afectivas con la finalidad de conservar el recuerdo y reparar la identidad lastimada.

Si el modelo de trasmisión ideológico, en sus teorías, parte de la sociedad y de las ideas dominantes, los ejercicios de memoria en las obras de arte parecen seguir una dirección contraria. Ellos toman como punto de partida la investigación de “abajo hacia arriba”, es decir, desde las memorias subjetivas de grupos e individuos para contraponerlas y establecer relaciones con una cultura más amplia¹⁰².

Estas prácticas podrían enmarcarse en lo que se conoce como arte público, donde el artista considera al espectador como un ciudadano y un ser político al mismo tiempo, y donde el propio artista asume el rol de ciudadano comprometido con la realidad social. Su objetivo principal reside en involucrar a los espectadores en asuntos de naturaleza social. Lucy Lippard corrobora esta noción cuando escribe: “yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada”¹⁰³.

De este modo, para involucrar al espectador en la obra o la intervención se demanda una alta capacidad significativa, algo que en estos trabajos se alcanza estableciendo relaciones entre el lugar específico y el entorno social y humano que se genera. Así, el espectador participa directamente, ya sea física o psicológicamente, enfatizándose su dimensión colectiva y experiencial.

Al artista que lleva a cabo este tipo de proyectos de arte público se le requiere una sensibilidad especial con los problemas, necesidades e intereses de un grupo determinado, y por ello necesita realizar una identificación y localización a priori de los intereses y problemáticas específicas para realizar su propuesta de intervención. Estas obras son características por evidenciar la interrelación entre el arte y cuestiones sociales como la historia, la memoria y la reconstrucción de ambas en

102 Ver a este respecto el estudio que Susannah Radstone realiza sobre el *memory work* (ejercicio de memoria) en su libro: RADSTONE, Susannah, *Memory and Methodology*, Oxford, New York, Berg, 2000.

103 LIPPARD, Lucy, «Looking around: Where we are and where we could be», en: VV.AA., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle Washington, 1995, p. 124. (Traducción propia de la cita).

el presente. “El arte público ha demostrado ser un motor eficaz para movilizar a ciudadanos y artistas a la actuación política y social. Mediante la utilización de distintas formas de producción y modos de expresión, una vertiente productiva busca la efectividad en el plano social a través del diálogo que intenta transformar la cultura y promover el ejercicio de la acción política directa, es un arte que despierta, una expresión de la convicción democrática del compromiso activo en el foco público tanto por parte del artista como del público, un ejercicio de la dimensión política del sujeto”¹⁰⁴.

Las instalaciones de Wodiczko, Sehnaoui y Sánchez Castillo, al instalarse o hacer referencia a lugares específicos, tienen la finalidad de establecer un planteamiento dialógico amplio y conciso sobre asuntos locales y nacionales que buscan incitar una acción transformadora. Para ello, los artistas crean relaciones y estrategias dentro de esa propia comunidad evocando acontecimientos del pasado que tienen consecuencias más que evidentes en el momento actual. Lo característico en ellas es que, a pesar de que se instalan durante un corto periodo de tiempo adquiriendo un carácter efímero que no poseen los monumentos tradicionales, impactan en la memoria y la consciencia del espectador de tal forma que dichos discursos permanecen en su conciencia y en su imaginario una vez las instalaciones hayan sido desmontadas del espacio público. A estas propuestas podríamos aplicarles las nociones que James Young extrae de los contramonumentos en relación al impacto que tienen sobre el público, cuando explica: “sugiero que el ‘arte de la memoria pública’ incluye no sólo este contorno de la estética del memorial o su lugar en el discurso artístico contemporáneo. También incluye la actividad que los lleva a existir, el constante dar y tomar entre los memoriales y los espectadores, y finalmente las respuestas de los espectadores a su propio mundo en vista a un pasado conmemorado – las consecuencias de la memoria”¹⁰⁵.

En este sentido, la memoria que permanece en los espacios de la ciudad, generalmente apenas apreciables por su permanencia fija e inalterable, se activa con la intervención artística para reconfigurarse en la memoria individual de la persona. Esto podría relacionarse con la afirmación de Pierre Nora según la cual “mientras menos memoria experimentamos colectivamente, más requerirá a los individuos a comprometerse a ser ellos mismos individuos-memoria”¹⁰⁶.

El espectador frente a estas obras de arte público tiene acceso a

104 AGUILAR Ramírez, María Guadalupe, *El arte participativo: La participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público*, (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura, 2010, p. 386

105 YOUNG, James, *The Texture of memory: Holocaust memorials and meaning*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. IX. (Traducción propia de la cita).

106 NORA, Pierre, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, nº 26, Primavera 1989, The regents of the University of California, p. 16. (Traducción propia de la cita).

un cambio estético que excede el espacio de interacción entre la obra y el espectador, un espacio que ahora se hace subjetivo y que se define por las circunstancias del presente. El resultado es una vacilación entre la imaginación y la memoria que trasporta el espectador cuando camina por la obra o cuando escucha y visualiza los testimonios del pasado. Entra en una dimensión psicológica, geográfica y temporal que va más allá de los confines físicos del espacio en el que se encuentra y que le permite hacer una revisión del pasado mediante un ejercicio de memoria.

4.3.1. Krzysztof Wodiczko

El artista polaco Krzysztof Wodiczko (Varsovia, 1943) ha sido conocido internacionalmente desde los años setenta. En los inicios de su carrera artística una década antes, ya empieza a cuestionar y examinar la función de las instituciones culturales como los museos, las galerías de arte y el arte público trabajando en el diseño de parques, edificios o monumentos. Pero no fue hasta la década de los ochenta cuando comienza a realizar las proyecciones de imágenes sobre edificios y monumentos con las que ha adquirido fama internacional. En sus propuestas siempre se ha preocupado por expandir la dimensión del pensamiento estético, ubicando para ello sus obras en espacios más amplios fuera del museo o la galería y transgrediendo la noción tradicional de obra de arte como "objeto único" para concebirla como una forma de relación social en sí misma.

En la primera etapa de su carrera, su intención era denunciar y desmitificar las instituciones que ejercen el poder sobre la sociedad, es decir, los organismos burocráticos del estado, el ejército o las corporaciones financieras y culturales que imponen una ideología y unas condiciones de vida a los ciudadanos. Para ello, irrumpe directamente en sus sedes, sus edificios o sus símbolos en el espacio público, como los monumentos, sobre los que proyecta montajes de imágenes de gran tamaño que hacen referencia a historias antiheroicas o cuestiones problemáticas sobre injusticias políticas y sociales. Aunque tanto su *modus operandi* y sus temas comunes se han mantenido durante toda su trayectoria artística, es oportuno señalar que en esta primera etapa sus trabajos están más motivados por una crítica política, mientras que en las décadas posteriores se ha centrado más en la memoria y la forma en la que ésta se construye, creando con sus proyecciones en edificios y monumentos lugares de encuentro de la memoria. Instaladas en lugares tan dispares como Cracovia, Hiroshima, Londres, Berlín, Madrid o Boston, sus obras funden la historia de la arquitectura monumental con unas proyecciones de imágenes fijas o de video que le sirven como un soporte ideal para el registro y la transmisión de testimonios.

Las imágenes que proyecta son generalmente rostros o manos de individuos que relatan sus recuerdos y experiencias personales como víctimas de ciertos acontecimientos, realizando así una declaración pública de cuestiones que suelen reservarse al ámbito de lo privado. Al apropiarse de los edificios públicos y monumentos utilizándolos como telón de fondo para las proyecciones, Wodiczko centra la atención en la forma en que la arquitectura y los monumentos reflejan la memoria colectiva e histórica, que se cuestiona y se fusiona con las narraciones de las imágenes proyectadas sobre ellos.

A partir de mediados de los noventa, el artista da un paso más en la metodología de sus proyectos añadiendo sonido y movimiento a

las imágenes, y colaborando directamente con las comunidades que representa, que generalmente suelen vivir alrededor de los lugares que elige para la proyección. De este modo, ofrece un testimonio directo de las preocupaciones de esos ciudadanos marginados y silenciados que viven a la sombra de los monumentos. Wodiczko modifica la concepción que tradicionalmente ha definido la función del espacio público y la arquitectura cuando introduce imágenes de manos, rostros o cuerpos enteros de miembros de comunidades marginadas, dando además voz a sus memorias y experiencias.

Las más de ochenta proyecciones públicas que ha realizado en países como Australia, Canadá, Inglaterra, Alemania, Irlanda, Israel, Japón, España, Polonia o Estados Unidos, tratan temas que le han preocupado durante su trayectoria de más de cuarenta años: la guerra, el conflicto, el trauma, la memoria y la comunicación en la esfera pública. Su obra, que él mismo denomina como “diseño interrogativo”, combina el arte y la tecnología como una práctica de diseño crítico que subraya las comunidades socialmente marginadas y añade legitimidad a temas culturales que normalmente no se construyen con un diseño riguroso.

Su idea de “diseño interrogativo” hace referencia a una práctica estética que actúa sobre la realidad, reflexionando y cuestionando las condiciones de vida de los ciudadanos y los espacios institucionales en la ciudad. No consiste en elaborar un diseño destinado a solucionar problemas o a resolver necesidades, sino más bien a dar constancia y sacar a la luz ciertas problemáticas patentes que no se afrontan en la sociedad. En palabras del propio artista, “el diseño como una propuesta e implementación de investigación se puede denominar interrogativo cuando arriesga, explora, articula y responde a las condiciones cuestionables de la vida en el mundo de hoy, y lo hace de forma inquisitiva. El diseño interrogativo cuestiona el propio mundo de necesidades en el que ha nacido”¹⁰⁷.

El función que desempeña el espectador en sus proyectos es imprescindible, convirtiéndose, de hecho, en el objetivo de los trabajos. Este papel activo del espectador en sus propuestas de arte público era ya apreciable en la serie de 1988-1989 *Homeless Vehicles* (“Coches para los sin hogar”), que, sin ninguna intención de ser una solución temporal o permanente para el problema de vivienda, articula el hecho inaceptable para él de que haya gente que esté obligada a vivir en la calle. Los “vehículos” son carritos transportables para mendigos donde se puede dormir, asearse y guardar multitud de enseres. Evidentemente, la finalidad de estos dispositivos no era desempeñar la función de sustituir a una vivienda, sino colocarlo en calles y parques públicos de Nueva York para

107 WODICZKO, Krzysztof, *Critical vehicles: writings, projects, interviews*, Cambridge, MA., The MIT Press, 1999, p. 16. (Traducción propia de la cita).

“Diseño interrogativo” es también el nombre que Wodiczko le ha dado al grupo de investigación que dirige (*Interrogative Design Group*) en el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), donde es profesor del Programa de Artes Visuales desde 1991.

provocar un encuentro con los ciudadanos de la ciudad, creando una analogía visual con los objetos cotidianos de consumo, como los puestos de bebidas y comidas. Esos carritos transportables se convierten, por lo tanto, en un memorial a personas anónimas y “antiheroicas”, en un tipo de contramonumento efímero y, sobre todo, en actos de resistencia, pues es el espectador quien toma conciencia de la situación de los sin hogar.

Las proyecciones de imágenes de Wodiczko creadas expresamente para espacios, arquitecturas y monumentos específicos se enmarcan dentro de la noción del concepto conocido como *site-specificity* (lugar específico), que, como su nombre indica, define aquellas obras que son creadas para un espacio concreto especialmente por las connotaciones históricas, sociales y culturales que el mismo representa¹⁰⁸. Esta práctica supone circunscribir y contextualizar la obra de arte fuera de los espacios de museos y galerías para convertirla en un agente dinamizador dirigido manifiestamente al espectador y a la sociedad. En palabras de Iria Candela, “gracias a ella no sólo se ha superado la noción de autonomía artística (según la cual el objeto artístico transcendía su entorno real), sino que se ha buscado expresamente la interacción discursiva con una comunidad humana determinada”¹⁰⁹.

La obra *Bunker Hill Monument Projection*, de 1998, es un claro ejemplo de sus proyectos en los que convergen imágenes de video, el sonido que recoge los testimonios de víctimas, el cuestionamiento del monumento donde se proyecta y la importancia de los espectadores, habitantes de la zona en la que se instala temporalmente la obra. El lugar donde se realiza la proyección es el barrio Charlestown, en la ciudad de Boston, un barrio marcado por las pérdidas resultantes de la violencia entre bandas y por el legado de asesinos cuyos casos permanecen legalmente irresueltos, sin ni siquiera haber sido perseguidos, e incluso intentando eliminarlos de los debates políticos y sociales.

El monumento sobre el que se proyectan los videos, llamado Bunker Hill, es un monolito de más de sesenta metros dedicado a los héroes de la batalla de la Revolución Americana que tuvo lugar el 17 de Junio de 1775, un monumento símbolo del patrimonio heroico local y de una identidad nacional. Los videos que Wodiczko proyecta sobre su superficie muestran los rostros de madres y hermanos narrando sus experiencias sobre la pérdida de hijos y hermanos por el crimen entre

108 El término “*site-specific art*” fue introducido por el artista Robert Irwin y comenzó a utilizarse a mediados de los setenta para definir la obra de muchos autores, como Patricia Johanson, Dennis Oppenheim o Athena Tacha. Unos de los análisis más rigurosos sobre esta noción es el artículo de Miwon Kwon, donde escribe que “las obras de lugar específico en su surgimiento inicial se centraban en establecer una relación inextricable e indivisible entre la obra y el espacio, y demandaba la presencia física del espectador para que se completara la obra”. KWON, Miwon, «One Place After Another: Notes on the Site Specificity», *October* 95, primavera de 1997, p. 86. (Traducción propia de la cita).

109 CANDELA, Iria, «¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo», en: RAMÍREZ, J. Antonio; CARRILLO, Jesús (Eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 254.

bandas. Concretamente, son cinco personas las que aparecen en el video, tres madres y dos hermanos, cuyos testimonios se convierten en una forma de historia oral, haciendo del monumento heroico una especie de personaje ampliado que narra los crímenes de los que han sido testigos silenciosos. Es importante destacar que estos personajes llevan en sus manos velas y fotografías de sus familiares asesinados a la vez que relatan sus testimonios ante la cámara, objetos que funcionan como registros adicionales de la memoria y como símbolo del propio acto de recordar y conmemorar.



107. Krzysztof Wodiczko, *Bunker Hill Monument Projection*, 1998.

Lo que hace diferente a la forma de representación con proyecciones de video que utiliza Wodiczko a partir de los noventa con respecto a aquellos trabajos anteriores que se formaban solamente con fotografías fijas, es que la propia ontología del video, aparte de presentar las imágenes en movimiento, le permite también incorporar sonido, algo realmente característico pues, al proyectarlas sobre un monumento, le aporta a éste una cualidad conmemorativa, dinámica y propia de la transmisión de la memoria que por sí mismo nunca puede tener: el relato del testimonio y la historia oral. Como consecuencia, la voz de los testigos y las víctimas atrapan la atención del espectador que, al escuchar esos relatos, se convierte en un segundo testigo y un portador de esas memorias. El monumento Bunker Hill se constituye así, durante las tres

noches de septiembre de 1998 que se proyectaron las imágenes, en un vehículo para el testimonio y en una pantalla para la memoria.

Si el monumento original se alza para representar los ideales por los que se luchaba en la batalla revolucionaria por la libertad, la obra de Wodiczko sobre este monumento reclama la libertad de las víctimas, su necesidad de ser escuchados y dejar de ser historias olvidadas o reprimidas y, sobre todo, la demanda de su derecho a que se haga justicia. Como comenta el propio artista sobre la obra, “este monumento histórico, dedicado a los héroes de la batalla de la Guerra Revolucionaria, se convierte en un memorial contemporáneo para los héroes o heroínas del día presente que continúan otra batalla en la misma tierra (sagrada). Una batalla contra la tiranía y la opresión que aún continúa, infligida ahora por los asesinatos y la violencia urbana no castigada y perpetrada por el silencio y la ausencia de discursos, impuesta desde fuera y desde dentro”¹¹⁰.



108. Krzysztof Wodiczko, *A-Bomb Dome*, Hiroshima, 1999.

El proyecto para el monumento Bunker Hill tiene especial similitud y relación con el que realiza en 1996 en Cracovia, *City Hall Tower* (“Torre del Ayuntamiento”), y otro posterior titulado *A-Bomb Dome* (“Cúpula de la bomba atómica”), realizado en Hiroshima en 1999. En todos ellos se combinan las formas de transmisión de la historia oral con el soporte del vídeo (como se señalaba anteriormente, un medio ideal para el registro y la difusión de imágenes y testimonios) cuya intención principal es dar voz a las víctimas. En *City Hall Tower* esas víctimas son los supervivientes de abuso doméstico, personas que no habían tenido nunca antes la oportunidad de relatar sus memorias y experiencias traumáticas de forma pública. En el caso del Hiroshima, las imágenes son proyectadas sobre la

110 WODICZKO, Krzysztof, «Artist's Statement», *Assemblaje 37: A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, December, 1998. (Traducción propia de la cita).

Cúpula de Genbaku (el famoso edificio que quedó en ruinas por la bomba y que actualmente conforma el *Memorial de la Paz de Hiroshima*) y se complementan con voces de las víctimas y supervivientes de la bomba devastadora, es decir, aquellas personas que habían resistido a duras penas, igual que la cúpula del edificio, a tal catástrofe histórica. Con ellos no sólo devuelve a los espectadores la memoria que representa el edificio o el monumento construido (aunque muchas veces sea para cuestionarla), sino que también recupera las memorias privadas traumáticas de las víctimas para incorporarlas en el imaginario del espectador.

En los últimos años, Wodiczko también ha creado proyecciones para el interior de espacios culturales, una metáfora a nuestro aislamiento psicológico desde experiencias políticas y sociales más generales. Algunos de estos proyectos son *If you see something...* (“Si ves algo...”), expuesto en la Galería Lelong de Nueva York en 2005, la instalación *Guests* (“Huéspedes”) en el pabellón de Polonia para la 53 Biental de Venecia o *...Out of here* (“Fuera de aquí”), en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston en 2010. En estos trabajos se percibe la importancia que cada vez más da el artista al espectador, obras que lo posicionan en relación a las consecuencias del capitalismo global y el conflicto que se produce como resultado de la distribución no equitativa de recursos y oportunidades. Así pues, Wodiczko defiende los derechos sociales y humanos de toda persona, y para ello traslada las injusticias, experiencias y memorias ocultas al conocimiento y la conciencia pública. En palabras de Jan Avgikos, el artista polaco tiene la necesidad de forjar “un compromiso con la resistencia y la búsqueda de la verdad que, aunque a menudo sea ridiculizado como pasado de moda o imposible, sigue siendo un impulso humano básico”¹¹¹.

Como hemos visto, las obras de Wodiczko se pueden entender como actos genuinos por los que, de alguna forma, se restaura la arquitectura o el monumento, no desde el punto de vista de su estructura formal y material, sino por las narrativas y memorias que ellos representan. A estos significados se les superpone la memoria de eventos y personas excluidas de los discursos oficiales que otorgan una nueva interpretación a la construcción. Las imágenes que se fusionan con la textura de la superficie donde se proyectan vienen a remendar esas fracturas creadas por las exclusiones sociales, unas imágenes cargadas de memorias que pasan a formar parte del espectador una vez finalizada la proyección. Sus propuestas conforman revisiones de la historia que rescatan las experiencias excluidas de los discursos oficiales para tomar presencia en el espacio público y la conciencia colectiva, situándose incluso en un nivel superior a los ideales y memorias impuestas por los monumentos. Además, impiden la comunicación unidireccional de los monumentos (desde la construcción al espectador) para demandar en los ciudadanos una lectura crítica del entorno, un consumo creativo de la ciudad, y

111 AVGIKOS, Jan, «Krzysztof Wodiczko: Galerie Lelong», *Artforum International*, Diciembre 2005, p. 278. (Traducción propia de la cita).

delegar en ellos la tarea de construir la historia y la memoria.

Sus obras podrían concebirse así como una modalidad de contramonumento, pues superan la trascendencia del monumento en su contexto histórico y social, su carácter como construcción fija y permanente, y su función embellecedora del entorno y la ciudad. Al contrario que los monumentos, conforman una intervención temporal que cuestiona la materialidad y la memoria de éstos al superponer la proyección (inmaterial) y la memoria antiheroica de las víctimas. Pero también traspasa la tarea de recordar al espectador cuando la obra “desaparece” y las memorias pasan a formar parte del imaginario colectivo. Así pues, las obras de Wodiczko pretenden “movilizar en su audiencia una consciencia de que la arquitectura en la cual proyecta imágenes no es meramente una colección de belleza o un objeto funcional sino, más bien, un conjunto de objetos con significado que transmiten mensajes sobre el significado de la ciudad. La propia existencia de esos mensajes depende de la presencia de espectadores que los reciben. Para contrarrestar la retórica convencional de la arquitectura, las proyecciones de Wodiczko deben por lo tanto desconectar al espectador de los habituales modos de percibir y habitar la ciudad, y de recibir pasivamente sus mensajes. Ellos deben reposicionar a los espectadores para alterar la naturaleza del espacio social”¹¹².

Si el monumento generalmente se entiende como portador y generador de memoria, y el soporte del vídeo cumple normalmente la tarea de ver (al grabar imágenes) y de dar visibilidad (al emitirlas), las proyecciones de Wodiczko superponen y funden las tareas de ambos. Así lo certifica Lisa Saltzman cuando comenta que “a través de los desplazamientos y aplazamientos de la tecnología de la proyección y la temporalidad del testimonio, la proyección de vídeo monumental, con retraso y por poderes, ofrece, al mismo tiempo que necesariamente se reproduce, la posibilidad de dar testimonio”¹¹³.

De este modo, el espectador asiste a una especie de ceremonia visual y auditiva que les incita a convertirse en testimonios de esos testigos, a comprometerse moralmente y percibir sus historias como propias, debido al mero hecho de encontrarse inmersos en una sociedad y compartir una memoria histórica y colectiva que necesita ser construida entre todos. Estas cuestiones otorgan a los asistentes un papel imprescindible en las obras que hacen una revisión de la historia y del pasado. Obras temporales e instaladas en un lugar específico que, en palabras de Suzi Gablik, “dejan en el espectador una especie de eco moral impropio de las instalaciones permanentes y canalizan en el diálogo con el público respecto a ciertos asuntos sociales. Sus apariciones y desapariciones las hacen más fantásticas y parecen emanar de las piedras de los propios

112 KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (eds.), *Theory in contemporary art since 1985*, Malden, MA, Blackwell, 2005, p. 154. (Traducción propia de la cita).

113 SALTZMAN, Lisa, *op. cit.*, p. 45. (Traducción propia de la cita).

edificios como una secreción, o como un recuerdo o un sueño reprimido”¹¹⁴. Estas cualidades efímeras, inmateriales y fantasiosas que señala Gablik son las que nos trasladan al terreno de la memoria, a su intangibilidad, y proporcionan a la instalación un carácter sugestivo e insinuante que nos atrapa y nos instiga a recuperar mentalmente las historias del pasado.

Las instalaciones para lugares específicos de Wodiczko crean lugares de memoria donde no sólo se reflexiona sobre la propia historia, sino también sobre su proceso de construcción mediante la memoria. El fragmento de tiempo que dura la proyección es el marco en el que se produce un ejercicio de memoria y de revisión, un espacio de tiempo donde la memoria personal de las víctimas narrando sus experiencias se convierte en memorias colectivas de los espectadores que visualizan las imágenes y escuchan sus voces. El artista es un intermediario que revisa la historia y crea un espacio en el que confluyen lo privado y lo público, la memoria y la historia, y el arte y la vida cotidiana. “La narrativa épica de Wodiczko sustituye el realismo de producción por el realismo de representación. No sólo se desmitifica el papel del artista por esta interacción, sino que la obra de arte es redefinida como un lugar de un intercambio que es dialéctico, más que económico por naturaleza. Por lo tanto, la narración de la proyección se funde con su recepción para crear un modelo crítico para la reintegración del arte en la vida social”¹¹⁵.

Por último, podríamos señalar que la obra de Wodiczko interviene en la esfera de una amnesia pública y ofrece, aunque sólo temporalmente, la posibilidad de representar parte de la historia de una comunidad para, al recordarla y revisarla, permitir su integración en el presente y en la memoria de los ciudadanos.

114 GABLIK, Suzi, «Making Art as if the World Mattered. Models of Partnership», en: *The Rechantment of Art*, New York, Thames and Hudson, 1991, p. 102. (Traducción propia de la cita).

115 NEMIROFF, Diana, en: *Canada, XLII Biennale di Venezia, 1986: Melvin Charney; Krzysztof Wodiczko*, Ottawa: National Gallery of Canada, 1986, p. 26. (Traducción propia de la cita).

4.3.2. Nada Sehnaoui

La guerra, la memoria personal, la amnesia pública, la escritura de la historia y la construcción de la identidad son los temas que definen la producción de la artista libanesa Nada Sehnaoui (Beirut, 1958). Aunque se formó principalmente en el medio de la pintura, utilizándola sobre todo en los primeros años de su carrera en los noventa, desde 2001 ha creado instalaciones a gran escala para espacios públicos específicos, con las que ha adquirido fama internacional. Éstas suponen un medio a través del cual analiza las secuelas del pasado que permanecen en los enclaves de la ciudad, cuestionando además la idoneidad de su uso a la hora construir la memoria colectiva y la democracia en su país.

El *leitmotiv* de su obra es la Guerra Civil que tuvo lugar en el Líbano entre 1975 y 1990, un conflicto que surge por los enfrentamientos entre las facciones cristianas, musulmanas y seculares que se localizaban en el país, y en el que intervinieron de forma directa tanto Siria como Israel. El origen de estos acontecimientos se remonta al periodo de la Guerra de los Seis Días¹¹⁶ y a la división de la sociedad libanesa en ese momento entre musulmanes, cristianos y drusos. Tiempo más tarde, y después de los ataques de los refugiados palestinos contra Israel a principios de los setenta, los diferentes grupos se militarizaron y brotaron en 1975 luchas constantes entre ellos, generando una situación incontrolable para el gobierno de Líbano, que se vio obligado a solicitar la intervención de la Liga Árabe. Finalmente, y tras el fracaso de varios intentos de reconciliación, en 1990 se pacifican las áreas restantes de conflicto y después se aprueba la amnistía general a los ex-combatientes.

Para abordar estos acontecimiento y sus consecuencias en el presente, Sehnaoui parte habitualmente de un enfoque colectivo y general, entendiendo los sucesos como parte de la historia de una nación y rechazando representarla desde puntos de vista subjetivos, testimonios concretos o experiencias personales aisladas. Su principal interés reside en indagar sobre las formas en que se construyen la historia y la memoria colectiva, así como la perspectiva que los propios ciudadanos tienen de lo acontecido en el pasado. Para ello, crea nuevas experiencias en los espectadores, bien solicitando sus propios recuerdos para recopilarlos en forma de pequeñas narraciones escritas que conforman un discurso común y colectivo, o construyendo grandes instalaciones por las que pueden deambular e interactuar.

Aunque su preocupación gira siempre en torno a la Guerra, Sehnaoui no pretende describir y re-presentar los hechos acontecidos, sino utilizarlos para demostrar que el conflicto, de algún modo, persiste todavía en la sociedad libanesa, algo que lo demuestra la convulsa

¹¹⁶ La *Guerra de los Seis Días* o *Guerra de junio de 1967* tuvo lugar entre el 5 y el 10 de junio de dicho año y en ella se produjeron enfrentamientos entre Israel y una coalición árabe formada por Egipto, Jordania, Irak y Siria.

situación política del país, que parece haber olvidado el sufrimiento de su pasado reciente. El problema que ha vivido el Líbano justo después de su guerra está marcado por la promulgación de la ley de amnistía que daba una tregua a todos los implicados en ella, eliminando cualquier proceso judicial al respecto y cualquier resquicio de responsabilidad. El país se constituye como una *tabula rasa*, como un nuevo territorio dominado por la amnesia, con una falta de consciencia histórica que podría dar pie a que los conflictos del pasado se originen de nuevo. De ahí la importancia de hacer memoria, de mantener presente el pasado y de construir una historia nacional equitativa que albergue los discursos de todos los grupos.

Sin embargo, la realidad es que, a pesar del Acuerdo de Taif¹¹⁷ que puso fin a la guerra, la sociedad en el Líbano ha quedado muy dividida ideológicamente. De hecho, en el país conviven diecisiete grupos religiosos que aún hoy siguen enfrentados entre sí, sufren una gran influencia de potencias extranjeras y, además, los palestinos, israelíes y sirios aún continúan culpándose mutuamente de desencadenar la guerra en 1975. En esta situación tan convulsa, la memoria de la guerra civil ha sido interpretada y reescrita a medida y según los propios criterios de cada comunidad, sirviendo incluso de estrategia o instrumento político que ha retomado responsabilidades de ciertos grupos, descartado y ocultado las de otros. Los ciudadanos libaneses carecen de una reconciliación ideológica en la que basarse para construir su propia cultura y su identidad nacional, y eso se refleja en la producción de sus artistas contemporáneos.

Enfrentándose a los políticos (aquellos que tomaron las armas en vez de apostar por el diálogo y que perpetraron la guerra como solución a sus diferencias) y a una sociedad dividida y asustada incapaz de unirse para trabajar por la paz, las obras en los espacios públicos de Nada Sehnaoui intentan conformar un lugar de encuentro tanto para las memorias del pasado como para su legado en el presente, solicitando la participación directa del espectador en un intento de lo que podría considerarse como una búsqueda de paz. Es decir, una búsqueda que contribuiría a la construcción de una identidad nacional y a dejar de lado las múltiples identidades comunitarias que les separan o, al menos, a que puedan vivir en armonía.

Durante el verano de 2003, Sehnaoui realiza una instalación pública que destaca por su carácter participativo. El lugar donde se exhibe es la Plaza de los Mártires, situada en la parte sur de la ciudad de Beirut, que fue destruida dos veces, primero durante la Guerra Civil iniciada en 1975 y, posteriormente, por el proyecto de reconstrucción de las partes más

117 El *Acuerdo de Taif* fue firmado en Octubre de 1989 en la ciudad de Taif (Arabia Saudí) por miembros del parlamento del Líbano. En él se abordaba la reforma política del Líbano con la que se ponía fin a su larga Guerra Civil, y supuso además el inicio de nuevas relaciones entre Líbano y Siria y la programación de la retirada de éste último del territorio libanés.

devastadas de la ciudad. Titulada *Fractions of Memory* ("Fracciones de memoria"), el proyecto se inicia con un anuncio que la artista publica en periódicos de Beirut y en Internet, y que dice: "¿Tienes recuerdos de la vida diaria en la zona sur de la ciudad de Beirut de antes del inicio de la guerra en 1975? Si deseas compartir esta memoria con el público, por favor: escribe un texto relatando los recuerdos, en una página o más en blanco, en el lenguaje que quieras, a mano o a máquina, firmada o anónima, y envíala a esta dirección..."¹¹⁸. Sehnaoui imprimió múltiples veces en papel de periódico los 150 textos recibidos y creó con ellos unas 350 pilas de papel, en cuya parte superior se podían leer los recuerdos de los ciudadanos. Algunas de ellas fueron dejadas en blanco como metáfora de la ausencia de recuerdos o la amnesia impuesta por el gobierno.



109. Nada Sehnaoui, *Fractions of Memory*, Plaza de los Mártires, Beirut, 2003.

Las pilas de papel, de unos 70 centímetros de alto y 60 kilogramos de peso, se distribuyen por toda la superficie de granito que ocupa la plaza, colocadas de forma ordenada y trazando una especie de plantilla cuadrículada. La estética minimalista que resulta del montaje ordenado de la instalación, así como su cualidad lúgubre y sombría, recuerda de alguna forma a los trabajos de la artista americana Ann Hamilton o la escultora británica Rachel Whiteread, ambas también preocupadas por la representación y el registro de la memoria a través de la ausencia.

El encuentro directo de los espectadores con el relato de recuerdos de los ciudadanos que Sehnaoui recolectó durante cuatro meses activan un ejercicio de memoria y de revisión de la historia, donde las experiencias y los sentimientos privados se trasladan al espacio público, construyendo de este modo una memoria colectiva a partir de la personal. El corazón de la ciudad donde se lideraron las batallas sirve ahora como escenario para la reconstrucción del pasado, aunque ya nada volverá a ser del

118 Nada Sehnaoui en: WILSON-GOLDIE, Kaelen, «Today's war forces delay on installation exploring yesterday's» (entrevista), *The Daily Star*, Arts & Culture, 21 de agosto de 2006. (Traducción propia de la cita).

mismo modo que se relata en los escritos de la obra. Las fracciones de memoria en contacto con los espectadores, muchos de ellos jóvenes que no han sido testigos directos de la Guerra Civil, son revisadas, repetidas y transferidas de una generación a otra. La instalación se convierte en la materialización de una memoria perdida y regenerada, de un espacio público destruido y recuperado.

La ordenación simétrica y en forma de retícula de *Fractions of Memory* se repite poco después en 2003 con la instalación *Haven't 15 Years of Hiding in the Toilets Been Enough?* (“¿No hemos tenido bastante escondiéndonos durante 15 años en el baño?”). Si *Fractions of Memory* hacía referencia a la situación de Líbano antes de la guerra, con esta obra aborda el periodo en el que tuvo lugar. La instalación se realiza como una de las actividades civiles invitadas para conmemorar el 33 aniversario del inicio de la guerra que costó 150.000 vidas, más de 400.000 heridos y dejó 17.000 desaparecidos. En este caso, Sehnaoui coloca 600 retretes en un terreno vacío en el sur de la ciudad de Beirut, que desde lejos podía recordar a un cementerio de soldados anónimos.



110. Nada Sehnaoui, *Haven't 15 Years of Hiding in the Toilets Been Enough?*, Beirut, 2004.

Su intención es mostrar a los libaneses la maldad y lo inútil de ese conflicto en el que las milicias satisfacían sus duelos artilleros por toda la ciudad mientras, a menudo, los civiles se veían obligados a refugiarse de las bombas y la metralla en los baños de sus hogares. Una dramática experiencia de la que fue testigo la propia Sehnaoui y que describe con estas palabras: “yo tenía 15 años cuando la guerra empezó y recuerdo esconderme en los baños, primero como adolescente y más tarde como una madre con su bebé”¹¹⁹.

119 «Lebanese poll absurdity continues», *Gulf News*, Reuters, Alistair Lyon, 23/4/2008. (Traducción propia de la cita).

La preocupación de muchos libaneses por la pérdida de las lecciones sobre guerra civil que engendra la amnesia colectiva impuesta se contrarresta con las aportaciones de Sehnaoui, pues en ellas recupera esos momentos cargados de intimidad que se vivieron durante la guerra para que los espectadores tomen conciencia del sufrimiento y de la importancia del conflicto. Componen así una forma de afrontar el trauma y el pasado de guerra para construir esa memoria colectiva que tanto se ha rechazado en su país.

En el verano de 2006, la estabilidad política y el desarrollo de Líbano quedan nuevamente cuestionados al desencadenarse una nueva guerra de un mes de duración, con enfrentamientos entre el ejército de Israel y la organización islamista libanesa Hezbollah (con armas facilitadas por Irán y Siria), causando multitud de muertes civiles y grandes daños en la infraestructura de la nación. En respuesta a este escenario y contexto, Sehnaoui realiza en el mismo año una instalación (esta vez para la sala de un museo) que lleva por título *Rubble* (“Escombros”), formada por de más de 400 fotografías de un suburbio de Beirut totalmente destruido por los aviones de guerra israelíes. Las imágenes, de varios tamaños y pegadas en la pared de la sala siguiendo una cuadrícula ordenada, representan objetos banales y cotidianos como ropa, muebles, juguetes, carteras, fotos o trozos de papel encontrados mezclados con el hormigón roto del interior de las casas bombardeadas, unos elementos que funcionan como índices del terror experimentado. La obra transmite una sensación abrumadora sobre una pérdida de normalidad, de comprensión y de inocencia, de las que ya sólo quedan fragmentos descompuestos que reflejan las vidas assoladas de sus antiguos portadores. Así, crea un espacio de meditación y manifiesta la continua capacidad del ser humano para reducir la vida de los otros a meros escombros.

Aunque la división política ha caracterizado a Líbano desde hace décadas, lo que diferencia la situación actual del país son las respuestas que se proponen desde el contexto cultural y político a esa división. De este modo, y frente a la amenaza a nuevos conflictos que se percibe en la vida cotidiana del país, Sehnaoui concibe el arte como un medio de reflexión necesario para que las generaciones venideras entiendan lo sucedido, aprendan del pasado y puedan dar una continuidad a su historia, alejada de la destrucción que marcó su pasado. Aunque, en realidad, parece que el conflicto aún sigue vivo y las confrontaciones entre los diferentes grupos son parte del día a día de los ciudadanos del Líbano. Una realidad que se refleja en la fotografía de Spencer Platt con la que obtuvo el premio *World Press Photo of the Year* en 2006, tomada en la zona sur de Beirut. En ella aparece un joven libanés conduciendo un lujoso descapotable con cuatro mujeres de clase alta en el interior, cuya belleza contrasta con los escombros y los edificios devastados del fondo de la imagen. La vida moderna de una ciudad recuperándose de los estragos del pasado está, sin embargo, marcada por secuelas traumáticas y por un conflicto no del todo resuelto que subyace de la

aparente normalidad.



111. Spencer Platt, *World Press Photo of the Year*, 2006.

En sus últimos proyectos, Sehnaoui ha continuado recurriendo a esos aspectos estéticos y formales minimalistas y a la ordenación en forma de cuadrícula que ya utilizaba en sus primeros trabajos pictóricos, aunque es en sus instalaciones a gran escala donde dichas cualidades están más acentuadas. Metafóricamente, esta ordenación podría entenderse como un esfuerzo por dar orden al caos, como una necesidad de organizar aquello que es difícil pensar y concebir o, incluso, como una organización de la ciudad para marcar los caminos por los que debe moverse el ciudadano. Ante todas estas posibles interpretaciones, la artista responde diciendo: “intento hacer conexiones entre el uso de espacio público y mi impulso para que la gente se refleje en su pasado y, al hacerlo, crear sus propias identidades”¹²⁰.

Las instalaciones hacen del espacio público un lugar tranquilo que no interrumpe el movimiento normal de la ciudad, dejan ver los cambios causados por la guerra y crean nuevos caminos diseñados para que el espectador los recorra. Son así espacios meditativos en la castigada ciudad de Beirut que invitan a la gente a ocuparlos y reclamarlos. Gracias a la disposición de esas sugerentes instalaciones, los vacíos de la ciudad hablan por sí solos, creando un ambiente propicio para la recuperación de la memoria y para que los ciudadanos revisen su propio pasado y construyan su identidad. Sehnaoui repiensa el espacio y el tiempo, los lugares, los hábitats y su historia para extraer las asociaciones socio políticas implícitas en ellos, unas asociaciones que surgen como resultado de un ejercicio de lectura e interpretación de las producciones artísticas que se alzan en esos lugares.

Al igual que en las instalaciones de Krzysztof Wodiczko en las que incorpora las narraciones privadas de los testimonios, Nada Sehnaoui también se propone trasladar lo privado a un contexto público para delegar

¹²⁰ Kaelen Wilson-Goldie «Today's war forces delay on installation exploring yesterday's», *The Daily Star*, 21/08/2006. (Traducción propia de la cita).

en el espectador la tarea de recordar y presentar las cualidades humanas y sensoriales del relato mnemónico. Como demuestra la utilización del espacio privado del baño en su obra *Haven't 15 years...*, la Guerra Civil del Líbano, de alguna forma, se introduce en los hogares y modifica las vivencias cotidianas y privadas de los ciudadanos. Es decir, muestra cómo las disputas que tenían lugar en el ámbito público modificaban los hogares y los espacios privados.

Sus instalaciones son memoriales temporales en enclaves públicos que se alejan de la memoria que impone el monumento tradicional para invitar a un proceso de memoria con discursos múltiples, que tiene lugar durante el periodo que permanece instalada la obra, se interactúa con ella o cuando se des-instala y persiste en el imaginario colectivo. Crea, por lo tanto, un espacio para que los espectadores puedan reflejar sus opiniones, revisar el pasado y comenzar a proyectar un futuro más equitativo y pacífico.

En conclusión, Sehnaoui utiliza la figura del espectador (y su punto de vista como protagonista y conocedor de los sucesos a los que alude cada proyecto) como base para construir sus obras, pero también como el objetivo final en el que activar un ejercicio de revisión de la historia a través de la memoria. La artista crea memoriales efímeros e interactivos (o quizás también un modelo de contramonumento) que abordan una guerra de aniquilación, cuyas cicatrices aún subsisten grabadas en el tejido de la ciudad. En definitiva, son unos "contramonumentos" que impulsan una manera de construir un estado civil que defienda la memoria de las víctimas de procesos traumáticos e históricos a través del arte.

4.3.3. Fernando Sánchez Castillo

Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970) es considerado uno de los artistas más destacados tanto en el contexto nacional como internacional del arte contemporáneo. Su producción artística se distingue principalmente por realizar una revisión de la historia reciente de España, de su legado y configuración en el presente y, sobre todo, por cuestionar esos periodos de la historia que entiende que no han sido asimilados y que requieren ser reformulados. Para ello, promueve un proceso de conocimiento crítico que pasa por la revisión de las formas en las que el poder y sus representaciones han venido configurando e imponiendo una ideología concreta. Centrándose en los símbolos dispuestos en el entorno público, principalmente monumentos, estatuas y objetos aún existentes del franquismo, pretende desvelar los discursos políticos inmersos en ellos.

Sus obras se han podido ver en centros de reconocido prestigio del arte contemporáneo, bien en exposiciones individuales, como: *Método de discurso* en el CAC de Málaga (2011); *PhotoEspaña, Sala Minerva*, CBA Madrid (2010); *Divertimento*, en la Galería Juana de Aizpuru de Madrid (2009); *Abajo la inteligencia*, en el MUSAC de León (2007); *Parti de la peur*, en el Centre d'Art Contemporain, Ginebra, Suiza (2007); al igual que en otras tantas exposiciones colectivas y ferias de arte, entre las que destacan: *Monument to Transformation*, en la galería Miroslav Kralejic de Zagreb, Croacia (2010); la *10 Bienal de Estambul*, Turquía (2007); *La cuadratura del cono, Border jam* en Montevideo, Uruguay (2006); *Registros contra el tiempo*, en la Fundación Marcelino Botín (2006); *The real royal trip* en el PS1 MOMA, Nueva York (2003); o *Abracadabra* en la TATE Gallery of Modern Art de Londres (1999), entre otras muchas.

La escultura, el dibujo, el video o la instalación son los medios que el artista madrileño utiliza para realizar piezas conceptuales que hacen alusión a la memoria histórica colectiva y a los símbolos que se han creado desde el poder en el pasado y que aún persisten en la sociedad española actual. Rechazando, por regla general, recurrir a la vía documental para realizar sus propuestas (al contrario que otros muchos artistas que también tratan sobre la represión llevada a cabo por el franquismo), Sánchez Castillo se decanta por la utilización de los medios citados anteriormente (el dibujo, la pintura, la fotografía, el video o la instalación) para elaborar una relación dialéctica entre arte y poder, y entre espacios públicos y memoria colectiva, utilizándolos como herramientas del presente que le permiten rescatar el pasado y dismantelar la historia reciente de España.

Por lo tanto, su intención no es representar la historia tal y como se supone que aconteció, sino hacer una revisión de la misma y reconfigurarla a partir de los símbolos que persisten de ella en el contexto contemporáneo para, finalmente, dinamizar en el espectador un ejercicio de contra-memoria y una lectura crítica de la historia. En este proceso

de reconfiguración, ajuste, reformulación e incluso de desplazamiento del pasado hacia el presente, el artista alude a la historia del arte y, en concreto, al género de la pintura histórica y a la práctica de los monumentos. Para Sánchez Castillo, éstos son elementos claves en la configuración del relato histórico y del imaginario colectivo aunque, en muchas ocasiones, llegan a debatirse entre lo auténtico y apócrifo.

La memoria en las obras del artista no responde a los patrones de aquella que se ha transmitido en los discursos oficiales y hegemónicos, sino que estaría más relacionada con la antiheroica, reprimida u oculta, la que Foucault denominaba contra-memoria y con la que hacía referencia a un tipo de resistencia que construye el recuerdo y evidencia la existencia de historias olvidadas¹²¹. Estaríamos hablando de la memoria que desmonta las versiones cosificadas de los relatos oficiales, la que Foucault consideraba como una base indispensable para la elaboración de la historia “efectiva”, que alberga también los recuerdos oprimidos para cuestionar y alterar con ellos la historia hegemónica. Como él mismo decía, “se trata de hacer de la historia una contra-memoria”¹²².

El territorio del arte contemporáneo le proporciona el medio ideal con el que poder profundizar en el conocimiento de nuestro momento presente y del imaginario visual del país. Un imaginario en el que las figuras de los héroes, los mitos franquistas y el ensalzamiento de ciertos objetos que encarnan memorias históricas juegan un papel clave en el sentido del pasado del país.

Los monumentos, estatuas conmemorativas y símbolos del poder ubicados en el espacio público han sido preocupaciones principales desde el inicio de su carrera artística. A continuación nos centraremos en el análisis de algunas obras que son especialmente relevantes por la manera en que cuestionan la cualidad simbólica de ciertos monumentos y esculturas, como son *La Ciudad sin héroes* (2002), *Anamnesis* (2003), *Pacto de Madrid* (2003), *Perspectiva ciudadana* (2004) y *La memoria en tiempos de conflicto* (2006), aunque realmente estas cuestiones también han sido abordadas en otras propuestas suyas como *Volver a nacer* (1999), *Arquitectura para un caballo* (2002) o *La calle es mía* (2004), e incluso en exposiciones individuales: *Abajo la Inteligencia* realizada en el MUSAC (2007) o *Space of Resistance: Peace to the Man of Bad Will* en el Skissermans Museum, Lund, Suecia (2010). Por último, acabaremos estudiando unos de sus últimos y más controvertidos proyectos, *Síndrome de Guernica*, que se expone por primera vez en el Matadero de Madrid en 2012.

La ciudad sin héroes (2002) es una serie de fotografías de paisajes

121 Ver al respecto: FOUCAULT, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977.

122 FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 2004 [1971], p. 63

urbanos en los que aparecen los pedestales que sustentan las esculturas conmemorativas en la ciudad, estatuas de “héroes” a caballo (como la de Carlos III o Felipe III en Madrid) que el artista ha cortado dejando visible solamente la parte inferior de las patas del caballo. Uno de los momentos más importantes de las revoluciones es la destitución y el derribo de la estatua del dictador, la supresión del símbolo principal del régimen, dejando un vacío que marca el inicio de un nuevo periodo en el que todo parece posible. Sin embargo, numerosos casos han demostrado que el nuevo mandato que se funda después de derrocar el poder y sus símbolos no resulta ser mucho mejor que el anterior. Fernando Sánchez Castillo reflexiona con esta obra sobre esos estereotipos revolucionarios, sobre la violencia iconoclasta y sobre el uso que se hace de los símbolos y las imágenes desde el poder. Él mismo comenta: “me interesa especialmente la aparición, casi ritual, del momento del terror revolucionario; el momento del vacío. El momento en que la guillotina es el monumento... (lo que ayuda a recordar). El pedestal, con los restos de los héroes depuestos, toma también esta función. Se torna en el lugar de sacrificio simbólico. El lugar en que el bronce se transmuta”¹²³.



112. Fernando Sánchez Castillo, *Ciudad sin héroes* (Carlos III, Madrid), 2004.

Las estatuas que conmemoran a personajes de gran relevancia que muchos consideran héroes por las hazañas y los meritos conseguidos (responsables igualmente de la represión y la muerte de los adversarios) constituyen una parte esencial de nuestra historia y, situados aún en el entorno público, definen el contexto contemporáneo y contribuyen reflejar a lo que somos hoy. *La ciudad sin héroes* deja las huellas de la existencia de los símbolos y héroes del pasado, pero las imágenes en sí han desaparecido, han dejado un vacío en la ciudad que da paso a un nuevo periodo y a nuevos símbolos. Como decía Mariano Navarro: “hueco,

¹²³ Fernando Sánchez Castillo en: *Fernando Sánchez Castillo* (cat. exp.), Girona, Fundació Espais, 2004, p. 44.

Este catálogo es publicado con motivo de las exposiciones *Tremblez Tyrans*, *Mava Alcorcón* y *A cada uno lo suyo*, en la Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona, entre 2002 y 2003.

vano, presuntuoso, superfluo, ilusorio, fútil, inconsciente y precario, así se corresponde el mito del héroe a la entelequia quimérica de su escultura”¹²⁴.

Ahora son los espectadores los que tienen que reconstruir el nuevo entorno público desligado de la imposición de ciertas versiones de la historia. Con la eliminación de las estatuas conmemorativas, el artista desmantela la historia y tergiversa sus emblemas para desplazar su sentido cosificado hacia una reflexión crítica. Reproduce el momento revolucionario del vacío para dar cabida a nuevas versiones y lecturas del pasado, en otras palabras, para generar a una historia abierta y no excluyente. Así lo afirma él mismo cuando escribe: “el proyecto que planteo actúa con las mismas estrategias populares del falso histórico o la ruina románica, recuperadas por la posmodernidad al infinitum. Pero... ¿por qué no conmemorar el vacío? ¿por qué no poder convivir con el terror?... ¿por que no festejar nuestra capacidad para eliminar perpetuamente a los héroes impuestos o deseados? Recuperar la capacidad de pensar, defender el cuestionamiento continuo, como esencia del hombre contemporáneo”¹²⁵.

La disección de esculturas es también el recurso central en la instalación *Anamnesis* (2003), aunque en este caso no se trata de una fotografía, sino de una escultura realizada como réplica a escala real de otra existente. Concretamente, son dos pedestales, uno de ellos vacío y el otro con los restos de un león en bronce que reproduce parcialmente uno de los leones que custodian el Congreso Nacional de Madrid, los cuales poseen una gran carga simbólica ya que fueron elaborados con el material fundido de los cañones tomados al enemigo en batalla, Marruecos, en la guerra de África de 1860.

La instalación se completa con dos elementos más que también son reminiscencias de la historia de España. Por un lado, aparece en la pared de la sala un cartel luminoso de unas 6000 bombillas que recuerda a los adornos de fiestas populares y verbenas en los pueblos de España, formando la arenga pronunciada por el militar liberal español General Torrijos en su intento de derrocar a Fernando VII en 1817: “Jurad ante estas letras, hermanos, antes morir que consentir tiranos”. Es una frase que, pronunciada en ocasiones concretas, provocaba miedo y perturbación en ciertos sectores de la sociedad, y que más tarde se popularizó durante la Guerra Civil Española cuando era nombrada por la Unión de Hermanos Proletarios¹²⁶.

124 NAVARRO, Mariano, «Expresiones de poder», en: *A caballo. Fernando Sánchez Castillo*, Caja San Fernando, Jerez, 2002, p. 16.

125 Fernando Sánchez Castillo, «Sobre *La Ciudad sin Héroes*» en: *A caballo. Fernando Sánchez Castillo*, op. cit., p. 42.

126 El artista ha recurrido a este tipo de cartel luminoso y a estas frases con hondo contenido simbólico e histórico que, al descontextualizarlas espacial y temporalmente (disponiéndolas en la sala del museo y en el momento presente) ve alterado su mensaje inicial y la carga de profundidad que tenía en su contexto original, haciendo

El tercer elemento que forma la instalación es un pequeño tren que reproduce los diseños blindados fabricados por ingenieros rusos y que fueron utilizados durante la II República. El tren realiza un recorrido circular y continuo en la sala y viene a simbolizar una historia que se desarrolla en bucle, que nunca cambia, a pesar de que los elementos con los que se muestra puedan ser diferentes de unos periodos a otros. Así lo manifiesta el propio artista cuando dice: “hoy más que nunca, uno tiene la sensación, no de que la historia se repita, sino de que nunca cambia. La manera en que se nos presenta, o mejor dicho re-presenta, es formalmente diferente y esencialmente la misma”¹²⁷.

Aunque los elementos en la instalación *Anamnesis* parecen, en primera instancia, no tener relación entre ellos, realmente todos son símbolos del pasado que trastocan la representación y narración lineal de la historia que se presenta como única. Ellos incitan a reflexionar sobre su propio significado, ayudando a identificar ciertas problemáticas y daños que aún no han sido superados y continúan perturbando el imaginario y la conciencia histórica colectiva. El artista desmantela la memoria heroica descubriendo el lado virulento de los restos del pasado que se presentan como hazañas y personajes épicos. Fernando Castro mantiene al respecto que “Sánchez Castillo rinde testimonio del crepúsculo de la memoria heroica, muestra, sarcásticamente, el hueco y, al mismo tiempo, construye con luces verbeneras, frases que son [...] un *detournement* de viejas consignas políticas que avisan a los tiranos del temblor que les dominara”¹²⁸.

Fernando Castro ha señalado también la intención del artista por recuperar la historia antiheroica y los acontecimientos traumáticos que no se incluyen en los discursos de la memoria histórica oficial, para demostrar que ésta última se construye en base a las proezas y hazañas exitosas de los organismos del poder. Como él mismo escribe, “su rememoración (anamnesia) no tiende a reforzar una subjetividad, entendida como foco internacional de sentido, sino a mostrar que la memoria Histórica se basa en la amnesia de la barbarie”¹²⁹.

Al igual que en *Anamnesis* y en *La ciudad sin héroes*, en *Perspectiva ciudadana 1604–2004* (2004) Sánchez Castillo también subvierte la lógica del monumento, cuestionando así su función mnemónica y legitimadora de la historia, y su utilización como símbolo del poder y de la memoria heroica. La obra consiste en restos troceados de una estatua ecuestre

que el espectador se cuestione el significado de las mismas y su posible sentido en el paisaje contemporáneo. Entre esas frases convertidas en carteles luminosos se pueden citar algunas como: *Abajo la inteligencia*, *Todos somos indeseables*, *Vivo sin trabajar* (parodiando la frase “*Arbeit macht frei*”, “El trabajo hace libre”, que presidía la entrada de varios campos de concentración nazi, como el de Auschwitz), *La calle es mía*, etc.

127 Fernando Sánchez Castillo en: *Fernando Sánchez Castillo* (cat. exp.), op. cit., p. 48.

128 CASTRO Flórez, Fernando en: *Fernando Sánchez Castillo* (cat. exp op. cit., p. 6.

129 CASTRO Flórez, Fernando, «Sísifo y la historia», *Cultural*, *Diario ABC*, Madrid, 24/5/2003, p. 30.

fundida en bronce dispuesta en una céntrica esquina de Madrid. Estos trozos de la escultura monumento son una réplica del retrato ecuestre de Felipe IV¹³⁰, por muchos considerado como el símbolo más significativo de la monarquía española de los últimos cuatro siglos. La colocación de la estatua despedazada en el suelo recuerda a aquellas que han sido derrocadas en conflictos bélicos como consecuencia de la caída de los regímenes o de los líderes políticos. Aunque la estatua original permanece en su ubicación en la Plaza de Oriente de Madrid, en una esquina de Gran Vía se presentan los restos de su doble como si fuera el cadáver de un héroe derrocado, destacando ese tiempo muerto y esa incertidumbre que se produce entre el instante en que un monumento es derribado y el momento de construcción de los nuevos.



113. Fernando Sánchez Castillo, *Perspectiva ciudadana 1604 - 2004*, 2004.

La obra se presenta como un lugar de la memoria que incita al espectador a enfrentarse a la destrucción de su historia, de su pasado y de los símbolos que lo han construido. Pero también constituye una revisión, un interrogante y una toma de conciencia sobre la apología y el poder de la monarquía, que ahora se presenta como héroe derrocado, fracasado y destronado en la revolución. Sin embargo, el éxito de tal hazaña revolucionaria no asegura el cumplimiento de sus expectativas,

130 La escultura del rey Felipe IV, que destaca por su calidad artística y sobre todo por su técnica (al constituirse como la primera escultura ecuestre del mundo que se sustenta solamente sobre las patas traseras del caballo) fue realizada por el florentino Pietro Tacca en el siglo XVII. El objetivo de su creación era reemplazar y mantener vivo el recuerdo del periodo victorioso que quedaba atrás y, al mismo tiempo, proyectar una nueva forma de representación del poder en el Barroco. El éxito de la obra como símbolo propagandístico fue tan relevante que los monarcas Felipe IV y Carlos II, y también después durante la dinastía borbónica, cambiaron la ubicación de la escultura para legitimar su propia soberanía. De hecho, en la primera mitad del siglo XIX, la Reina Isabel II la dispone en el emplazamiento actual, la Plaza de Oriente de Madrid, al ver amenazada su posición como mujer monarca frente a las inclinaciones carlistas, dedicándole el lugar central de una de las plazas más importantes de la ciudad, creando un gran pedestal y rodeándola con fuentes y jardines que realzan el poder simbólico de la escultura.

de tal forma que la estatua conmemorativa despezada y esparcida sobre el pavimento se convierte en un interrogante en sí misma. Según las palabras del propio artista, “en *Perspectiva ciudadana* hemos recobrado la posibilidad de apreciar de cerca esos detalles perdidos por el deseo de ensalzar y elevar la monarquía. Además de recuperar el valor arqueológico, la posición en el suelo de la estatua real hace posible imaginar cómo sería la destrucción de un símbolo del poder real del que no existen imágenes. Por otra parte, la apariencia de trofeo revolucionario, utilizando los mismos materiales y elementos tradicionales, nos lleva a temer también por el fracaso de las pautas de la revolución. Tan sólo nos queda la belleza del fracaso iconoclasto”¹³¹.

En la revisión de la historia (y de sus símbolos) que Sánchez Castillo proporciona al espectador, la figura de Franco es muchas veces el eje central para investigar sobre las huellas del franquismo que aún se perciben en la situación socio-política de España. La figura del dictador, el máximo símbolo del régimen y cuya presencia persiste todavía en los espacios públicos, le sirve para mostrar las complicadas formas con las que se construyen los organismos de poder y sumisión.

En el ámbito político, el nombre de Franco continúa utilizándose en los discursos llenos de recriminaciones que se producen entre grupos políticos enfrentados, consiguiendo enardecer con ellos los ánimos de sus seguidores. Frente a las faltas de expectativas sobre el futuro, ciertas ideologías construyen la democracia en base a la herencia y el legado del pasado que, por otro lado, se manifiesta en esos símbolos y acontecimientos represivos silenciados y aparentemente olvidados. En este contexto convulso, Sánchez Castillo realiza con sus proyectos una crítica al estado de la democracia en España, una “democracia” a través de la que opera el poder y que cuenta con el respaldo de las instituciones.

En la figura de Franco se materializan al mismo tiempo el temor y los tabúes de nuestra sociedad actual, el trauma ideológico y la herencia de una dolorosa guerra civil, una larga dictadura y una polémica transición que han resultado en un presente que necesita arreglar las cuentas con el pasado. Y, además, su figura da forma a una ideología de base para la sociedad española que se construye a la sombra del dictador. Según ha señalado Javier González Panizo, “sin mediar la distancia con el propio fantasma de Franco, el poder actual descubriría que no es más que una sombra, un discurso hueco y despótico que trabaja silenciando sus propios fracasos, una rémora ilustrada que ni de lejos se cree sus propias mentiras”¹³².

131 Fernando Sánchez Castillo en: *La belleza del fracaso: El fracaso de la belleza* (cat. exp.), Barcelona, Fundación Joan Miró, 2004, p. 244.

132 GONZÁLEZ Panizo, Javier, «Táctica y poder: el silencio como fantasma. Fernando Sánchez Castillo», *Monográficos de Arte 10*, Revista de arte contemporáneo online. Texto disponible en:

<http://www.arte10.com/noticias/index.php?id=372>. Última consulta: 22 julio de 2013.

El autor también ha señalado que, para la ideología posmoderna, la figura del dictador debe ocupar un lugar preciso desde donde evitar el trauma que supondría su encuentro, así como también es necesario mantenerlo presente como un obstáculo histórico. En sus propias palabras: “si seguimos las acertadas intuiciones de Zizek con referencia a la ideología, Franco es para la sociedad española lo Real sobre el que mediar la distancia ideológica precisa. [...] Toda ideología en su misión de evitar y sostener el posible encuentro, necesita de un fantasma Real, labor que la sociedad española hace redundar en la figura de Franco: Franco, en su olvido siempre recordado, es el posible-imposible sobre el que regular una distancia ideológica con el trauma que supondría todo encuentro con él”¹³³.

La figura del dictador y sus monumentos en estatuas ecuestres de bronce es también el tema central de la obra *Pacto de Madrid* (2003), realizada para conmemorar el 50º aniversario del acuerdo firmado por Franco y el presidente Eisenhower de los EE.UU. en 1953. Dicho acuerdo contemplaba un convenio de defensa entre España y Estados Unidos, así como la asistencia militar de este último, reconociéndose igualmente la adhesión del régimen franquista español a las Naciones Unidas. Además, con este acuerdo, EE.UU. se comprometía a proporcionar ayuda de alimentos a cambio de que se permitiera instalar bases militares en España. Lo característico de la obra es que la estatua ecuestre de Franco aparece enterrada en el suelo con dos grandes montículos de tierra a sus lados, dejando visible solamente la cabeza de Franco y un trozo de la del caballo. El público se enfrenta a una especie de excavación arqueológica en la que realmente se puede dudar de si la escultura surge como fruto de la excavación o si, por el contrario, se está enterrando. Esta disposición de la figura del dictador entre la aparición o la desaparición ensalza la idea que ya apuntábamos antes sobre su posicionamiento entre la ausencia y la presencia o, quizás mejor, su ausencia presente, en los discursos políticos actuales y en la sociedad española contemporánea.

Junto a la obra, que ha sido expuesta tanto en el Museo Patio Herreriano de Valladolid como en Nueva York o Sao Paulo, el artista también colocó bolsas de leche en polvo disponible para el espectador, uno de los principales alimentos que EE.UU. aportó para ayudar al país.

El monumento de Franco enterrado constituye una reflexión y una revisión de la historia de España marcada por la figura del dictador. Uno de los símbolos más influyentes de nuestra historia, del que Sánchez Castillo se apropia para hacer cuestionar al espectador sobre la presencia o la ausencia de la figura que hoy en día sigue atormentando y condicionando a través de sus seguidores (todavía muy activos y numerosos) la conciencia colectiva y los debates sobre la memoria histórica. Unos asuntos que diferencian a España de otros países como Alemania, Italia, Chile o Argentina, que también han tenido dictaduras pero que han

133 *Ibidem*.

promulgado leyes que obligan a abolir cualquier elemento y símbolo que pudiera hacer apología o recordar sus anteriores regímenes totalitarios.



114. Fernando Sánchez Castillo, *Pacto de Madrid*, 2003.

Así justifica el propio autor la utilización de la figura de Franco en la obra y en su producción artística: “En la península hubo y hay una extraña fascinación por Francisco Franco, cercana a un síndrome de Estocolmo. Hoy en día existe un proteccionismo, un enroque institucional sobre su imagen, una extraña fidelidad, para evitar ‘polémicas’, silencios burocráticos institucionales, que son la moderna forma de censura... en esos aspectos, creo que Franco no ha muerto”¹³⁴.

En la serie *La memoria en tiempos de conflicto* (2006)¹³⁵, el artista sigue de cerca el proceso de protección de los principales monumentos de Madrid durante la Guerra Civil Española, cuando fueron cubiertos por unas elaboradas estructuras que resistieran el impacto de las bombas. Según comenta el artista, “el proyecto pretende investigar y trabajar con las construcciones, estructuras y sistemas creados para la protección de monumentos e iconos durante la Guerra Civil española. Durante ésta, las ciudades cambiaron su fisonomía. La protección y la destrucción de la memoria y los símbolos de identidad se convierten en objetivos primordiales de ambos contendientes”¹³⁶.

134 Fernando Sánchez Castillo en: *Ejercicios de memoria*, (cat. exp), Centro de Arte la Panera, Lleida, 24/1/2011 – 24/4/2011, p. 124.

135 *La memoria en tiempos de conflicto* se presentó inicialmente en la exposición colectiva *Registros contra el Tiempo* (Fundación Marcelino Botín, Santander, 21/7/2006 – 24/9/2006, comisariada por Álvaro de los Ángeles), en la que se recogían trabajos de artistas que habían sido becarios de dicha Fundación en alguna de las doce primeras ediciones. En 2011, Sánchez Castillo muestra estos trabajos en la exposición individual *Monumentos ciegos*, en el ECAT de Toledo.

136 Fernando Sánchez Castillo, «La memoria en tiempos de conflicto», en: *Registros contra el tiempo* (cat. exp.), Fundación Marcelino Botín, Santander, 21/7/2006 - 24/9/2006, p. 116.

La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheica como recurso en el arte contemporáneo

Para el proyecto realiza una serie de maquetas que reproducen fielmente las estructuras construidas para monumentos y fuentes de Madrid con gran valor histórico, como las fuentes de Cibeles, Neptuno o Apolo, y varias estatuas ecuestres, entre ellas la de Felipe III, situada en la Plaza Mayor, y la de Felipe IV, que se ubica en la Plaza de Oriente. Estas maquetas eran acompañadas con fotografías de la época en la que se podía observar con gran detalle las importantes soluciones arquitectónicas y de ingeniería que fueron necesarias para proteger los monumentos, unas construcciones que casi se podrían considerar como unos nuevos monumentos.



115. Estructura piramidal cubriendo *La Cibeles*, 1936.



116. Cibeles destapándose justo después de la Guerra Civil. Niños del bando nacional colaborando en las tareas de desenterramiento de la escultura.



117. Fernando Sánchez Castillo, *La memoria en tiempos de conflicto*, 2006. Maqueta de la estructura que cubría *La Cibeles*.

Las estructuras se ejecutaron desde la Junta de protección, reconstrucción y saneamiento de Madrid, y en ellas se emplearon materiales como ladrillos, sacos de tierra y hormigón. El bando republicano utilizó esta preservación y protección del patrimonio histórico que llevaron a cabo durante la guerra como medio propagandístico de su interés por la historia y sus símbolos, aunque también lo utilizaban como una forma de poner resistencia y de mostrar su fortaleza. De ahí que, más tarde, el poder no hiciera cuenta de ese trabajo de los republicanos a la hora de

construir la memoria colectiva de país.

Estas estructuras efímeras, de las que ahora solamente se conservan fotografías y maquetas como las que presenta Sánchez Castillo, funcionan como memoriales a los esfuerzos republicanos por preservar el patrimonio histórico. Son monumentos que protegen a monumentos y que activaban la memoria que los ciudadanos poseían de las estatuas y fuentes que estaban ocultas. Aunque no eran edificadas para desempeñar una labor de memoria, podrían entenderse como un tipo de contramonumento por el hecho de ser efímeros y representar la memoria antiheroica, la de los esfuerzos del bando perdedor, e incluso por haber sido utilizados como símbolos de la preocupación republicana por mantener viva la historia y las edificaciones del pasado. Unas cuestiones que luego fueron casi eludidas por completo en el relato histórico que se elabora desde el poder. Como comenta Sánchez Castillo, “las construcciones, en teoría efímeras y de un cariz pragmático, se convirtieron en monumentos en sí mismos. Recordatorios de que se resistiría a los feroces bombardeos como el de Guernica. Se estaba haciendo, al mismo tiempo, un símbolo de la protección de los símbolos”¹³⁷.

En febrero del 2012 y coincidiendo con la Feria ARCO que se celebra anualmente en la capital española, Sánchez Castillo presenta en el Matadero de Madrid el proyecto *Síndrome de Guernica*, que surge a partir de la embarcación Azor, construida por Astilleros Bazán para uso y disfrute del Jefe del Estado Español General Francisco Franco. La embarcación, que tenía 40 metros de eslora y 7,5 metros de manga, fue utilizada como yate de recreo por el dictador y su familia, pero también fue el lugar que albergaba reuniones políticas como las conversaciones entre Franco y Don Juan de Borbón en 1948 (conocidas como conversaciones Azor), donde se decidieron asuntos como, por ejemplo, que el Rey Juan Carlos, entonces príncipe, estudiara en España.

En 1985, después de la muerte de Franco, Felipe González (ya como presidente del gobierno) utiliza la nave para realizar un crucero de verano, pero en 1990 el barco se subasta por el Estado especificando que el destino debía ser el desguace. Después del intento fallido del nuevo dueño, por falta de permisos, de convertirlo en un *pub* de lujo que volviese a navegar en aguas cántabras, el barco se cortó en tres trozos y se trasladó en varios camiones al campo de trigo de Cogollos, un pueblo de Burgos donde tenía el dueño un asador. Lo cimentó en medio de la finca y construyó el Motel-Asador Azor a su alrededor, un negocio que finalmente acabó arruinado. El barco ha permanecido a las afueras del pueblo de Burgos como reclamo turístico hasta que, a finales de 2011, Sánchez Castillo lo adquiere (por una suma de dinero nada importante, según afirma el artista), lo desmonta y crea con su chatarra un bloque con forma de prisma compactado. Un prisma, figura ensalzada en el minimalismo, que destaca por una carencia de la impronta subjetiva del

137 *Ibidem*.

La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo



118. Conversaciones en el Azor. Franco, Don Juan de Borbón y el Infante Don Jaime, verano de 1948.



119. Franco en el Azor.



120. Franco y sus nietos en el Azor.



121. El Azor en la base de Ferrol.



122. Felipe González en el Azor.



123. El Azor en fase de desguace.



124. Motel Asador El Azor.



125. Fernando S. Castillo, *Síndrome de Guernica*, 2012.

autor, así como de referencias sentimentales o emotivas, y que además hace referencia a la historia del arte, pues, como dice el propio artista, “del mismo modo que Picasso trabajó con el cubismo para relatar un hecho histórico, yo he comprimido un hecho histórico en una forma cúbica”¹³⁸.

Los 40 metros de eslora y los 7.5 de manga que tenía el Azor ahora se han reducido a un prisma que mide 3 por 7 metros, la misma medida del famoso *Guernica* de Picasso. El artista ve en el prisma la única forma posible para poder albergar toda la historia y el discurso que está inmerso en la materialidad del yate.

El Síndrome de Guernica constituye un repositorio de la memoria de nuestro país desde el año 1947, pues el barco ha sido testigo directo de las tres últimas etapas de la historia reciente de España: la dictadura, la transición y el imperio de la economía. Como añade el artista al respecto, “la primera simboliza del culto al líder, el barco como tierra de nadie que entonces servía a Franco para hablar temas importantes, donde se sentía persona. Era un laboratorio de comportamientos del dictador. Durante la transición, el barco fue un bien del Estado y se decide su eliminación, su desguace, de un modo dictatorial y sin ninguna consideración por lo que pudiera ser su interés constructivo. En la tercera etapa vemos como alguien, por nostalgia o negocio, intenta engañar al Estado y cómo acaba siendo reclamo turístico. Cómo esa nostalgia no vende, cómo el único valor es el del metal. Todo el proyecto engloba un cambio de estado, una transformación, dentro de lo que era la memoria, del 47 hasta hoy”¹³⁹.

Aunque el título *Síndrome de Guernica* no hace alusión directa a lo que representa, sí enmarca la obra tanto en el contexto de la historia del arte como en su relación con los acontecimientos históricos a los que se refiere, concretamente la guerra civil y el franquismo. Sánchez Castillo toma una parte de la historia para hacerla chatarra, para reconfigurarla y crear con ella una obra de arte. Una tarea que podría interpretarse como una reflexión sobre el olvido, sobre la memoria histórica, sus símbolos y sobre el acto de hacer una revisión de la misma desde las circunstancias del presente. Al igual que el propio material de la obra, el Azor, como símbolo, se recicla para detonar en el espectador una reflexión sobre el pasado, un ejercicio de memoria. Por otro lado, se circunscribe en el discurso posmoderno cuando en su forma final se convierte en espectáculo, en un objeto fetiche del pasado y en un espejismo de la realidad que se había producido en torno al barco.

El Azor es así una metáfora de la ruina y la nostalgia, de la historia y sus símbolos que se convierten en chatarra, que se banalizan, se diluyen y acaban conformando objetos de reciclaje. Un proceso temporal

138 Fernando Sánchez Castillo en: ESPEJO, Bea, «Fernando Sánchez Castillo: “El Azor está más preservado que nunca”», *El Mundo*, suplemento *El cultural*. Publicado el 24/01/2012.

139 *Ibidem*.

que es reflejo de la obsolescencia de los artefactos en nuestra sociedad postindustrial, de un objeto que pasó de tener una utilidad propia a convertirse en un objeto turístico propio de la época posmoderna, para finalmente conformar una obra de arte que reflexiona sobre la vida del objeto y su cualidad como símbolo en un contexto histórico y mnemónico específico.

En conjunto, la obra de Sánchez Castillo se presenta como un campo visual en el que se registran los cambios que va tomando la historia reciente de España en la cultura, la política, la sociedad, la memoria colectiva y los discursos de la memoria histórica. En otras palabras, presenta en propuestas plásticas los acontecimientos y una gran variedad de elementos desde los que se ha construido gran parte de la idiosincrasia de la sociedad contemporánea. Sus propuestas constituyen un proceso artístico que pasa por una revisión y reconfiguración del pasado atendiendo a las necesidades y a las circunstancias del momento actual. Dicho proceso diluye los límites entre unos acontecimientos históricos y una interpretación vacilante, captura la atención del espectador y lo implica para producir conocimiento crítico sobre el pasado. Como argumenta David Barro, la obra de Sánchez Castillo “no es meramente un espejo abierto al mundo, está claramente estructurada con objeto de producir un corpus de conocimientos y transmitir cierta índole de inteligencia crítica del espectador. Si, como observa el artista, ‘el arte es una herramienta para representar conflictos’ y ‘una herramienta para la producción de conocimiento’, entonces su obra delimita un espacio para interpretaciones diversas del pasado, o de la historia viva”¹⁴⁰.

El profundo contenido social de sus obras involucra y afecta a todo el público. Introduciendo en ellas una dialéctica entre el juego, los dobles sentidos y la ironía, el autor incide en convenciones sobre la historia que para muchos están desfasadas pero que, sin embargo, repercuten enormemente en el presente y necesitan ser revisadas y reinterpretadas para dar sentido a las problemáticas actuales y construir un futuro. En palabras de Jimena Blázquez, “bajo su particular narrativa estas obras comprenden una compleja interactividad con el espectador, aportando diversos posicionamientos ante la historia, continuos cuestionamientos donde el pasado es traído al presente en busca de nuevos símbolos y utopías que son parte de la esencia y riqueza del hombre contemporáneo en un mundo globalizado”¹⁴¹.

Al igual que en otras producciones sobre la memoria de autores que hemos abordado en este estudio, en las de Sánchez Castillo el artista, la obra de arte y el público se funden en un proceso que tiene como

140 BARRO, David; REIS, Paulo, *Parangolé. Fragmentos desde los 90: España*, Artedardo, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2008, p. 286.

141 BLÁZQUEZ, Jimena, «Equipaje de sorpresas», en: *The Real Royal Trip*, (cat. exp.), comisariada por Herald Szeemann, P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, 2004, p. 246.

objetivo realizar una revisión crítica de la historia y, sobre todo, promover una conciencia histórica. En relación a esta interacción, Frank van der Stok escribe que “las únicas imágenes que obtienen significado real son aquellas con el potencial de plantear un proceso de finalización que implica al artista, a la imagen y a nosotros mismos. Es una interacción entre el espectador y la obra de arte, en la que el espectador toma la responsabilidad individual de desenmarañar la representación de la historia y alcanzar sus propias conclusiones”¹⁴².

De este modo, tanto las propuestas de Krzysztof Wodiczko como las de Nada Sehnaoui y Fernando Sánchez Castillo demuestran que la responsabilidad de recordar no reside en la obra en sí, sino en el espectador, en el ciudadano. Estos trabajos creados para ser visualizadas en periodos limitados temporalmente dislocan la presencia perpetua del monumento y de los espacios públicos de la ciudad. La ausencia de la obra una vez desinstalada se convierte en un imperativo ético para el espectador, responsable de construir y mantener la memoria del pasado. La memoria no supone un test de autenticidad del pasado o su excavación como un ejercicio de mirada arqueológica, sino que tiene más que ver con el hecho de crear perspectivas mutables y múltiples mediante las cuales se puede experimentar el pasado. Como mantiene Miguel Ángel Hernández-Navarro, “en última instancia, es el espectador, su lectura, su experiencia histórica, la que realmente efectúa la obra. La dialéctica de la imagen sólo se produce a través de la comunicación. Sólo entonces es posible despertar, a través de la producción de una experiencia que es al mismo tiempo estética e histórica. Una experiencia de conocimiento sensible”¹⁴³.

Una vez más, se evidencia que la memoria, a pesar de ser un fenómeno cambiante e inestable que siempre se construye en el presente basándose en el pasado, es capitalmente necesaria para todas las formas de conocimiento y una función mental imprescindible en nuestras relaciones personales con la colectividad, es decir, con aquellos contextos sociales y políticos más amplios en los que se desarrolla nuestro día a día.

142 STOK, Frank Van Der, «Mental *Images*», en: STOK, Frank Van Der; GIERSTBERG, Frits y BOOL, Flip (eds.), *op. cit.*, p. 116. (Traducción propia de la cita).

143 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 99.

5. TRATAMIENTO Y EXPERIMENTACIÓN DE LA TEMPORALIDAD

Para abordar la memoria y la forma en la que recordamos y reconstruimos el pasado es necesario tener en cuenta las diferentes temporalidades que convergen en tal proceso, sobre todo cuando nos referimos a las representaciones visuales de acontecimientos históricos en el marco del arte contemporáneo. La memoria en sí misma ya supone un punto de encuentro entre temporalidades (el pasado que se recuerda, el presente desde el que se ejecuta la memoria y su utilización para preveer el futuro), pero además es característica la ausencia de linealidad cronológica en la que se reproducen o imaginan esas experiencias pasadas, siempre motivadas por los intereses y preocupaciones del sujeto que recuerda.

Las cualidades temporales también son importantes en los dispositivos que se crean desde la memoria o para representarla: objetos cotidianos, fotografías, textos personales, archivos, conmemoraciones públicas, monumentos, etcétera. Pero es en las nuevas variantes de este último, los que James Young denomina contramonumentos, donde la temporalidad se convierte en una de sus bases principales. Como se ha comentado anteriormente, si el monumento tradicional fija con su rigidez comunicativa la memoria de un acontecimiento, especialmente a través de su material resistente a los estragos del tiempo, los contramonumentos, al transformarse, desaparecer o constituirse en el vacío, imitan a la propia evanescencia del tiempo. Pero realmente también imitan a la memoria pues, al no estar impuesta por el monumento inamovible y figurativo, depende de las circunstancias del presente y del espectador que lo visita. Se entiende así que la memoria es un proceso que está reconfigurándose continuamente con el paso del tiempo. Estas formulaciones conmemorativas en las obras de arte buscan su lugar dentro del presente histórico, pues al desaparecer o crear un espacio vacío, delegan la tarea de recordar en el espectador y lo incitan a realizar una reflexión crítica sobre ideas o relatos preconcebidos sobre la historia y el pasado reciente.

En las obras de arte que son objeto de este estudio y que pueden entenderse como una modalidad de contramonumento en el espacio de la sala de arte del museo o la galería, estas cualidades temporales son también algunas de sus características principales a través de las cuales se dinamiza un ejercicio de memoria en el espectador. Partiendo de las bases que definen el contramonumento, analizaremos en este apartado obras y artistas concretos que tratan la temporalidad siempre en relación con la memoria y la reconfiguración de la experiencia del tiempo a la hora de revisar y aludir a acontecimientos del pasado reciente. De esta forma, se establecen dos conjuntos diferenciados: en el primero de ellos se analizan aquellas obras que promueven conexiones entre las diferentes temporalidades que representan los materiales e imágenes que las constituyen. Se estudian los trabajos de recolección y montaje de imágenes, algunos contruidos bajo el concepto de atlas, concretamente el que ha generado Gerhard Richter, los trabajos de Walid Raad en su

proyecto *The Atlas Group Archive* y las obras interdisciplinarias de Pedro G. Romero. Aunque evidentemente podrían añadirse otros muchos artistas cuyos trabajos responden a este tratamiento de la temporalidad, tomaremos los trabajos de estos tres artistas por ser claros ejemplos de las características citadas.

En un segundo conjunto se analiza la temporalidad en las obras que se conciben como un proceso, es decir, como la duración o el periodo de tiempo en el que permanece expuesta en la sala de arte y otros espacios. En ellas es importante tanto su transformación durante el transcurso del tiempo como la narratividad que despliegan. Las proyecciones de imágenes de Shimon Attie sobre antiguos edificios del barrio judío de Berlín, las performances de la artista cubana Tania Bruguera o las monumentales instalaciones de Miroslaw Balka que son analizadas en este segundo módulo suponen claros ejemplos de obras en las que la evanescencia del tiempo es una base esencial desde la que se activa la memoria del público.

Todos estos trabajos se corresponden con los Estudios de la Cultura de la Memoria, en los que el tratamiento de la temporalidad ha introducido nuevos patrones que se diferencian de la forma que toma en la historia, la sociología o la cultura. En consecuencia, se hace posible entender la memoria como una dimensión temporal que produce un significado comunicativo mediante el cual poder transmitir conocimiento reflexivo sobre el pasado. La experiencia y la concepción de la temporalidad en estas obras de arte hacen que se disuelva el límite entre el pasado y el presente, al igual que aquellos que separaban el tiempo histórico, el cultural y el sociológico.

5.1. El montaje fotográfico y el atlas

Las obras de los artistas Gerhard Richter, Walid Raad y Pedro G. Romero que se abordan en este apartado suponen un punto de encuentro de diversas temporalidades, un lugar donde se establecen múltiples relaciones entre los fragmentos del pasado y del presente. Esta conexión activa la memoria y la imaginación en el espectador, a quien se le demanda una percepción y una dedicación temporal determinada frente a la obra para hacer que tome conciencia de su *estar* en el presente. Reproducciones de imágenes, fotografías, documentos y objetos de todo tipo son los materiales que estos artistas utilizan como registros y como marcas de diferentes temporalidades que tienen una implicación directa con la necesidad de la memoria y su papel en la reconstrucción de la historia reciente. La configuración de obras de arte a partir de la yuxtaposición de estos registros montados en paneles de imágenes o en instalaciones genera una simultaneidad visual que impide realizar una lectura lineal o cronológica a partir de ellas.

Estos autores son herederos de las prácticas duchampianas y dadaístas del *ready-made* y la apropiación, al igual que de los montajes y recolección de imágenes que tuvieron lugar a principios del siglo XX, sobre todo por las figuras de Aby Warburg con su *Atlas Mnemosyne* y de Walter Benjamin con su *Libro de los pasajes*. Lo que realmente se ha mantenido de estas prácticas pioneras es la idea de un montaje donde la falta de linealidad, lo fragmentario y el montaje de origen surrealista sirven como método para dar significado a la historia, al pasado y a la realidad del presente. Marchan Fiz se refiere a dos “principios fundamentales” de la modernidad que siguen actualmente operativos: por un lado el “estallido de los referenciales”, que provocan la perturbación de los modos de representación y, por otro lado, el “principio objetual”, con el que se despliegan nuevas formas de entender y utilizar objetos e imágenes apropiados. Sin embargo, añade que “si los dos principios fueron los hegemónicos en las vanguardias, en los años siguientes las estrategias duchampianas y dadaístas se han universalizado. [...] estos principios están siendo complementados por las nuevas estrategias alegóricas de yuxtaposición y desplazamientos, contrastes y distorsiones espaciales, paradojas, suspensiones, etc., es decir, por un repertorio de recursos inspirados por igual en la invasión mass-mediática y la retórica clásica”¹. Esta cita de Marchan Fiz justifica la coexistencia de fragmentos de diferente naturaleza en la conformación de una misma obra artística, fragmentos que aluden y representan múltiples tiempos y fracciones de la realidad interrelacionándose para crear nuevos contextos.

Para analizar la temporalidad en estas obras de la memoria es necesario hacer mención al concepto benjaminiano de *imagen dialéctica*,

1 MARCHAN Fiz, Simón, «Transformación estética del arte contemporáneo», en: VV.AA. *Transformaciones del arte contemporáneo*, Cuaderno del seminario público, 3, Fundación Juan March, Madrid, 15 y 17 diciembre de 1998, p. 89.

el cual no sólo se aplica a la fotografía sino también a la forma en la que construye sus escritos con la finalidad de poder realizar una lectura crítica de la historia. Su propósito es romper la continuidad del relato y demostrar que la historia no persigue la perfección y la felicidad absoluta que se pretendía desde el historicismo. Las huellas del pasado que recolecta Benjamin (citas, fotografías, recuerdos, etc.) crean un contraste dialéctico entre su significante y su significado, entre la intención original por la que fueron creadas y lo que de ellas nos ha entregado la historia. Así pues, las imágenes dialécticas se situarían entre las imágenes materiales preexistentes y las mentales que se producen al realizar una lectura de éstas, es decir, “no son objeto, sino medio y matriz de su concepción teórica”². El resultado de este encuentro entre la imagen origen y la de su lectura es el rescate del pasado que ha estado oculto para así proveer una nueva interpretación de la historia. Así lo afirma José María de Luelmo cuando dice que “sólo cuando las fotografías del pasado son captadas bajo esta nueva luz hermenéutica es posible *desvelar* ese ‘otro’ pasado inconsciente o silenciado”³.

Los atlas y archivos de Raad, Romero y Richter se construyen con fragmentos de imágenes y registros banales, aquellos que habían sido descartados, olvidados o no incluidos en los relatos oficiales de la historia, y gracias a los cuales se puede generar una revisión o contra-historia desde el presente. Esto tiene relación con el sentido de la imagen dialéctica, que se enfrenta a la convención estática de la historia y de sus imágenes, apostando por una continua reconfiguración desde el ejercicio de memoria del espectador. Lo característico del montaje, por lo tanto, es su capacidad para representar la historia mediante un sistema en el que la confluencia de imágenes y temporalidades dispares son el agente dinamizador de la memoria y la imaginación, y eliminan o transforman la lectura preconcebida de cada imagen u objeto por separado. De esta forma lo expresa Miguel Ángel Hernández-Navarro cuando escribe que “el potencial de la escritura con los objetos y la utilización de las imágenes del tiempo está sobre todo en la descontextualización que proporciona el montaje. Una descontextualización que rompe la linealidad del tiempo y que hace saltar al objeto del continuum de la historia, mostrando lo que hay en él de revolucionario y, en última instancia, activando su energía latente”⁴.

En cuanto a la relación del concepto de imagen dialéctica y el montaje en los atlas, y la capacidad de esta relación para impulsar un ejercicio de memoria y de imaginación, Didi-Huberman comenta que “hallamos de nuevo aquí la esencial dialéctica del atlas, tal y como la caracterizó Walter

2 WEIGEL, S., *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 14.

3 de LUELMO Jareño, José María, «La historia al Trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica», *Escritura e imagen*. Vol. 3, 2007, p. 175.

4 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012, p. 71.

Benjamin al hilo de sus textos sobre la memoria, la colección, el mundo de las imágenes: se trata de una práctica *materialista*, en el sentido de que deja a las cosas su anónima soberanía, su profusión, su irreductible singularidad. Pero se trata al mismo tiempo, de una actividad *psíquica* donde el inventario razonado abre paso a la asociación, la anamnesis, la memoria, la magia de un juego que tiene mucho que ver con la infancia y la imaginación⁵.

La correspondencia del proceso de la memoria con la práctica del montaje es evidente: se trata de una interrelación de imágenes y temporalidades dispares que, a partir de sus infinitas asociaciones, pretenden sacar a la luz lecturas ocultas, inconscientes o alternativas a las ya existentes sobre la historia y el pasado. Estas asociaciones tienen lugar por la relación interdependiente entre el cuerpo, el espacio y la temporalidad, la presencia y la ausencia, los hechos y la imaginación del espectador. En otras palabras, el espectador, al visualizar la obra u ocupar la instalación, se adentra en una zona de indeterminación que activa su memoria y su imaginación para finalmente producir conocimiento. Un proceso que mantiene una estrecha relación con las prácticas psicológicas en autores literarios como Marcel Proust, James Joyce o George Perec, quienes conciben la memoria como un mecanismo que selecciona lo relevante y aporta coloratura y saturación a la experiencia, cuya versión inmediata no es lo suficientemente refinada para ser origen de literatura. Por eso mismo, ven ésta última como un mecanismo de descubrimiento de algo más profundo, un proceso por el que la literatura, a través de la memoria, posibilita un acercamiento a la esencia del mundo y de la realidad del presente.

Estos artistas, al igual que otros muchos en los últimos años, han concebido el archivo fotográfico como un depósito de memoria y de historia, que se sitúa en un lugar indefinido entre lo real y el documento, entre la memoria pública y los relatos privados del pasado. A través de la apropiación y almacenamiento de imágenes encontradas de todo tipo, desde instantáneas anónimas a fotografías de periódicos y revistas o incluso imágenes tomadas de los medios de comunicación, los artistas involucran al público y promueven en ellos nuevas relaciones, tanto éticas como políticas, sociales o culturales sobre la historia, el pasado y la memoria. Los artistas desempeñan una labor cercana a la del historiador salvaguardando el pasado y construyendo la memoria, con la particularidad de que sus dispositivos están compuestos por fragmentos dispersos, restos de la destrucción, historias personales que han estado oprimidas y memorias antiheroicas que, sin embargo, contribuyen a construir un relato mnemónico sin exclusiones. Como comenta Okwui Enwezor en el catálogo para la exposición *Archive Fever*, “contra la tendencia de formas contemporáneas de amnesia a través del cual el archivo se convierte en un lugar de orígenes perdidos y donde la memoria

5 *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, (cat. exp), DIDI-HUBERMAN, George, Madrid, Tf. Ediciones, 2010. MNCARS del 25/11/2010 – 28/3/2011, p. 58.

es desposeída, es también en el archivo donde esos actos de recordar y regeneración ocurren, donde una sutura entre el pasado y el presente es representada, en la zona indeterminada entre el evento y la imagen, el documento y el monumento⁶.



126. Vistas de la exposición *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, MNCARS, Madrid, 2011. (Gerhard Richter, Retratos).

En cuanto a la práctica del archivo de imágenes y su montaje bajo la idea de atlas es preciso hacer mención a la exposición *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* que George Didi-Huberman comisaría para el Museo Reina Sofía de Madrid. El propósito de la muestra es hacer visible el nuevo marco de pensamiento introducido a principios de siglo por Aby Warburg sobre el conocimiento histórico y de las imágenes. Sin embargo, no se exponen los paneles o el proyecto en sí del historiador alemán, sino que se presentan autores cuya producción artística es, de alguna forma, heredera de sus metodologías con las imágenes y concepciones de la historia y la memoria. Ellas muestran cómo después de Warburg y su *Atlas Mnemosyne* las imágenes se ven de forma diferente, especialmente por el cambio en la concepción de sus relaciones cuando se posicionan unas frente a las otras para hacer una revisión de la historia. De este modo, la acumulación de documentos e imágenes se convierte en un mecanismo temporal que recupera acontecimientos históricos y construye sus relatos, recurriendo muchas veces a la ficción, a una ficción que es apreciable pero también necesaria para proporcionar nuevos entendimientos de la realidad. Como comenta el propio Didi-Huberman

6 *Archive fever: uses of the document in contemporary art*, (cat. exp), organizada por Okwui Enwezor, New York, International Center of Photography, Göttingen, Steidl, 2008. 18-01 al 4-05- 2008, p. 47. (Traducción propia de la cita).

en el catálogo de dicha exposición, el *Atlas* “obedece asimismo –e incluso más- a esa capacidad de *desplazar la mirada* que hizo de Warburg un verdadero ‘vidente de los tiempos’, un verdadero *remontador de tiempos perdidos* (perdidos pero eficientes hasta en nuestra más íntima contemporaneidad). Gracias a ese ‘pequeño gesto que consiste en desplazar la mirada, hace visible lo que es visible, hace aparecer lo que se halla tan próximo, tan inmediato, tan íntimamente unido a nosotros que por ello mismo no lo vemos’, como diría Michel Foucault de todo filósofo en cuando ‘diagnosticador del tiempo’⁷.

Los artistas que se presentan en la exposición *Atlas. ¿cómo llevar el mundo auestas?* reconfiguran la forma en la que se coleccionan y se montan las imágenes, al igual que las estrategias de elaboración y exposición de las propuestas artísticas. Entre las obras presentadas encontramos el Álbum de Hannah Höch, los *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt, la *Boite-en-valise* de Marcel Duchamp, los *Atlas* de Marcel Broodthaers y de Gerhard Richter, los *Inventaies* de Christian Boltanski, los montajes fotográficos de Sol LeWitt, el Álbum de Hans-Peter Feldmann, los montajes de *The Atlas Group Archive* de Walid Raad, el *Archivo F.X.* de Pedro G. Romero o los paneles de Susan Hiller, entre otras muchas.

En general, son obras y proyectos que iluminan los trabajos de historia, memoria, duelo y pérdida en estos tiempo presentes marcados por una preocupación por la memoria que reconfigura los procesos de construcción y las versiones de la historia. Es decir, obras en las que los artistas se basan en “barajar y repartir las cartas, desmontar y remontar el orden de las imágenes en una mesa para crear configuraciones heurísticas ‘cuasi adivinas’, esto es, capaces de entrever el trabajo del tiempo en el mundo visible: ésa sería la secuencia operatoria básica para las prácticas que llamamos aquí atlas”⁸.

Las obras de Pedro G. Romero, Walid Raad y Gerhard Richter que analizaremos en este apartado se configuran a partir de estos enfoques y yuxtaposiciones de temporalidades que surgen de la simultaneidad de imágenes de orígenes diferentes. Ellas dan testimonio de la disolución del límite que separaba lo amateur y lo profesional, lo privado y lo público, y del potencial de las imágenes cotidianas aparentemente banales para desplegar un sin fin de interpretaciones y conocimientos sobre el pasado. Las reproducciones fotográficas y los documentos que utilizan se convierten en un reflejo de la memoria y de la historia, y poseen la capacidad de hacer el pasado presente e incluso de albergar conjuntamente lo ficticio y lo real. Se convierten así en una especie de mecanismos antropológicos con los que podemos entender la historia, la memoria y el presente. El poder de las imágenes y su simultaneidad

7 Didi-Huberman en: *Atlas, ¿cómo llevar el mundo auestas?*, (cat. exp), *op. cit.*, p. 179. Citando a: FOUCAULT, Michel, «La scène de la philosophie», *ditis et écrits*, 1954-1988, III. 1976-1979, ed. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, París, Gallimard, 1994. 1978, p. 954.

8 *Atlas, ¿cómo llevar el mundo auestas?*, (cat. exp), *op. cit.*, p. 46.

en el montaje, además de las reconfiguraciones temporales que surgen de las relaciones entre ellas, es clave para producir, al igual que el contramonumento, un ejercicio de memoria en el espectador y una revisión crítica de la historia. Ellas demuestran que “nunca, al parecer, la imagen [...] se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad”⁹.

9 DIDI-HUBERMAN, Georges, «Cuando las imágenes tocan lo real». Ponencia para el *Curso de Apreciación al Arte Contemporáneo* que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 03/04/2007 al 29/05/2007. Texto disponible en: http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Última consulta: 22 julio de 2013., p. 2.

5.1.1. Gerhard Richter

Nacido en 1932 en Dresde, Alemania, Gerhard Richter es considerado uno de los artistas más influyentes del siglo XX. Durante una larga carrera, su obra ha formado parte de numerosas exposiciones individuales y colectivas en los eventos y museos más importantes del arte contemporáneo. Por mencionar algunos ejemplos, en 1972 fue elegido para representar a Alemania en la Bienal de Venecia y en el 2001 el MOMA de Nueva York le dedica una retrospectiva de su obra, titulada *Forty Years of Painting*, a lo que hay que añadir algunos premios como el Turner en 1994-1995 o el Imperial en 1997.

Al inicio de su carrera en los primeros años de los sesenta, Richter comienza a cuestionarse la naturaleza de la representación a partir de la relación entre la fotografía y la pintura. En sus obras pictóricas reinterpreta los géneros académicos de la pintura, como el paisaje, el desnudo, la naturaleza muerta o el retrato, reproduciendo en sus lienzos estos motivos que extrae directamente de imágenes fotográficas, alterando así las nociones que se han tenido tradicionalmente sobre la autoría o la invención.



127. Gerhard Richter, *Onkel Rudi* ("Tío Rudi"), 1965.

Además de cuestionar siempre en sus obras la concepción tradicional del género pictórico, su preocupación se centra en la historia, es decir, en su representación, su memoria, su pérdida y su visión desde

el presente. Un claro ejemplo es el cuadro titulado *Onkel Rudi* (Tío Rudi) 1965, un retrato de un oficial de las SS nazis que fue su tío realizado a partir de una fotografía desenfocada que dificulta la percepción de detalles concretos, creando una imagen confusa y angustiosa con la que alude al pavoroso pasado nazi. La (re)presentación de Richter incide sobre la controversia de esa fotografía de un miembro de su familia fallecido que demanda un duelo afectivo y esa historia más amplia que simboliza, la de la pérdida de millones de personas que se produjeron en los procesos de exterminio llevados a cabo durante el Holocausto. El autor enfatiza ese sentimiento de imparcialidad realizando una pintura incapaz de expresar emociones, con tonos grises y desenfocados que reproducen los documentos impasibles de constante y consciente ambigüedad.

En este contexto de posguerra, la práctica pictórica empieza a convertirse en un agente activo para la producción de la Cultura de la Memoria y el tratamiento de la historia desde las condiciones del presente, aunque es cierto que otros pintores aún siguen bajo la posición hegemónica de la pintura en la producción artística de la época. La pintura abstracta de Fran Stella (especialmente sus cuadros negros minimalistas) pueden entenderse, en su rechazo a la figuración, como el medio para expresar esa imposibilidad de producir historia pintando en la época posterior a Auschwitz. Pero también Anselm Kiefer y el propio Richter ven en la pintura (y en su conocida incapacidad para albergar dicho trauma) la posibilidad de poder representar en cierta medida la historia catastrófica de su nación, aunque ambos lo hacen en formas y términos resultantes muy diferentes. En este sentido, Richter no se adscribe a la abstracción como lenguaje dominante, sino que se decanta más bien por la reinterpretación de los géneros académicos partiendo de imágenes fotográficas.

En su preocupación por la historia alemana, Gerhard Richter realiza la serie de quince cuadros *18 de Octubre de 1977*, dedicada al grupo Baader-Meinhof. Los cuadros están basados en fotografías de momentos de la vida y muerte de cuatro miembros de este grupo terrorista alemán de izquierda que perpetró secuestros y asesinatos en los años setenta. En la fecha del título (que recuerda los cuadros de fechas de On Kawara) fueron encontrados los cuerpos de tres miembros principales del grupo en las celdas de la prisión alemana donde estaban encarcelados. Aunque presuntamente se trataba de suicidios, quedaba la sospecha de que los prisioneros hubieran sido asesinados por la policía de estado alemana. Richter pinta esas imágenes de periódicos oscureciéndolas, desenfocándolas y difuminándolas con la intención de contribuir a una comprensión de nuestro tiempo, recordando la situación que provocó la escalada de asesinatos y contra-asesinatos en Alemania, aquellos que una década antes provocaron la desarticulación de la organización anarquista.

Para la realización de las pinturas, Richter utiliza la fotografía como

un medio que, por su cualidad documental, le permite acercarse a la objetividad aludiendo directamente al objeto representado, sin entender la fotografía en sí misma como un objeto. En la construcción de esas imágenes, el artista utiliza un proceso o método uniformado que combina recursos técnicos de la pintura con la neutralidad que proporciona la reproducción fotográfica, consiguiendo así un distanciamiento ambiguo y una ausencia de emociones.



Gerhard Richter, 18 de Octubre de 1977,
1988.

En la primera etapa de la trayectoria artística de Richter, caracterizadas por sus pinturas figurativas y realizada principalmente después de trasladarse del Este de Alemania a la ciudad de Dusseldorf, la atracción del artista por el consumo de imágenes difiere de aquella de los artistas pop norteamericanos. Esto se debe principalmente a las condiciones sociales posteriores a la Segunda Guerra Mundial en Alemania, unas condiciones que marcan el carácter ideológico en las conciencias y las actitudes de los ciudadanos de ese momento. En la pintura de Richter, dicha cuestión se traduce en la realización de unos encuadres que ofrecían otros puntos de vista y que supera la simple reproducción de iconos, fusionando por lo tanto los patrones del pop norteamericano con los del realismo de la pintura socialista o el realismo del bloque del este.

Aunque en toda su obra es patente una preocupación por la historia reciente y la memoria, nos centraremos principalmente en uno de sus proyectos más ambiciosos, conocido como *Atlas*, donde se localiza un juego de múltiples temporalidades que difuminan los límites entre la memoria y la historia. Unos aspectos esenciales que nos permiten relacionarlo con los patrones que definen el contramonumentos.

El *Atlas* de Richter es un archivo de más de cinco mil imágenes de todo tipo, como recortes de prensa y revistas, fotografías de álbum familiar y tomadas por él mismo, fotografías pornográficas, paisajes, vistas aéreas de ciudades, cartas de color, experimentos espaciales y formales, etcétera. Todas ellas, incorporadas en consonancia a la práctica del *ready-made*, conforman un amplio archivo de géneros visuales que monta en paneles temáticos (a día de hoy se calcula que podrían ser unos 650) dispuestos cronológicamente y de forma ordenada basándose en estructuras de retículas. El proyecto, iniciado en 1962 y que realiza a modo de *work in progress*, se presenta como un trabajo abierto, tanto por estar disponible a nuevas organizaciones y presentaciones de sus elementos, como por el hecho de que el artista sigue trabajando continuamente en él añadiéndole nuevas imágenes¹⁰. A pesar de esta ordenación temática y la enumeración de los paneles, el *Atlas* “no reivindica, pues, un orden sino diversos, consecuencia de que el desarrollo de homogeneidades y continuidades queda interrumpido y contaminado por la intrusión de otros paneles, de otras imágenes y de otros temas”¹¹.

Por la multitud de temáticas y fuentes de las imágenes que utiliza, el *Atlas* no sólo materializa el tiempo biográfico del artista sino, sobre todo, el de su relación con el mundo que le rodea y con la propia historia. Concretamente, se puede entender como un reflejo de la historia alemana reciente, utilizando desde fotografías de los campos de concentración hasta imágenes de la Baader Meinhof, e incluso otras que podrían considerarse como irrelevantes, banales o absurdas.

La acumulación y presentación de todas esas imágenes pertenecientes a fuentes diferentes invierten las aspiraciones utópicas de las vanguardias, donde, por ejemplo, la utilización del fotomontaje perseguía determinar la autoría y la producción artística estableciendo diferentes niveles jerárquicos. Así es como defiende esta idea Benjamin Buchloh, afirmando que “el *Atlas* de Richter parece considerar la fotografía y sus prácticas diversas como un sistema de dominación ideológica o, más precisamente, como uno de los instrumentos en los que se inscriben socialmente la anomia, la amnesia y la represión colectivas”¹².

10 A pesar de que Richter concibe su *Atlas* como un proyecto abierto y en continuo proceso, partes del mismo se han presentado como obra autónoma en numerosas ocasiones, entre las que cabe destacar las exposiciones de Utrecht (1972), Krefeld (1976), Munich (1989), Colonia (1990), Paris (1993), Nueva York (1995) y Barcelona (1999).

11 GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010*, Madrid, Akal, 2011, p. 53.

12 BUCHLOH, Benjamin H. D., «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive», *October*

Richter comienza a realizar el *Atlas* después de huir de su país y llegar a la parte occidental de Alemania, donde el ambiente cultural es totalmente diferente, en parte debido a los medios de comunicación masivos repletos de imágenes fotográficas y publicitarias, algo que no ocurría en la República Democrática Alemana en la que se formó artísticamente, que estaba bajo el control del régimen soviético. El cambio cultural afecta su percepción de las imágenes y de la realidad, y, al abordar el contexto presente a través de las imágenes fotográficas, experimenta la pérdida de ese contacto directo con la vida cotidiana que poseía anteriormente. De ahí que las imágenes de los primeros cuatro paneles (formados por fotografías de álbumes familiares) estén cargadas de emociones y de una cierta nostalgia por el ambiente íntimo que se vio obligado a dejar. Sin embargo, es a partir del quinto panel cuando se hace más evidente el aluvión de imágenes mediáticas que el artista percibe al mudarse, un cambio geográfico, político y personal que supone el encuentro directo con la cultura de masas de occidente, donde prevalece la iconografía que emerge de la sociedad del consumo, especialmente de la publicidad.



129. Gerhard Richter, *Atlas*, Panel 2, 1962.

La visión personal desde la que se seleccionan y ordenan las imágenes en los paneles no impide que el *Atlas*, de alguna forma, se haya convertido en un registro de la historia contemporánea, en el que se han documentado eventos de importancia mundial. Richter ha recopilado fotografías amateurs, imágenes personales de sus amigos y familiares, recortes de revistas y periódicos, y cualquier otro registro de mayor o menor relevancia que perteneciera al contexto cotidiano de su vida personal o bien al ámbito social e histórico. Sus memorias y su propia biografía, enmarcada en un contexto sociopolítico concreto, se funde con

88, Spring 1999, p. 134. (Traducción propia de la cita).

un gran universo transpersonal repleto de imágenes fácticas. Imágenes que, ya sean personales, de famosos o de eventos históricos, se presentan sin ningún sentido de jerarquía o distinción y pretenden, según Benjamin Buchloh, “conseguir el proyecto materialista de construir la memoria social colectiva”¹³.

Se percibe así un paralelismo o similitud en la utilización que hace Richter del montaje en este proyecto materialista sobre la memoria social colectiva con el que realizaba Benjamin en sus pasajes para presentar la historia. En ellos utilizaba como base la idea de imagen dialéctica, llegando al punto de “sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica”¹⁴.

La necesidad de Richter por crear un archivo de memoria, así como por representar la historia a partir imágenes entendidas como fragmentos temporales e icónicos de una realidad, es plausible en los orígenes de su motivación por crearlo, por un lado, frente a la añoranza del entorno familiar y social que había dejado atrás, y también por su nueva situación en un país, Alemania, que intenta recomponerse de un terrible pasado. De esta manera, Richter crea con su *Atlas* un mundo al mismo tiempo público y privado que se contrapone a esa especie de avalancha de imágenes de la Alemania occidental. En palabras del artista, su motivación “fue principalmente la necesidad de crear un orden, mantener un hilo conductor de las cosas. Todas estas cajas de fotografías, esbozos te echan abajo, porque son incompletos, no finitos. Así que es mejor el material utilizable en manera ordenada y tirar las demás cosas. Así es como nació el *Atlas*, y como lo he expuesto algunas veces”¹⁵.

Benjamin Buchloh ha señalado que los antecedentes del proyecto de Richter se encuentran en el *Atlas* de Aby Warburg y en los paneles didácticos de Malevich, sobre todo si nos referimos a los modos de organizar el conocimiento metódicamente partiendo de las imágenes fotográficas y amparándose en estrategias didácticas y elementos que funcionan como depósitos de memoria. Pero es sobre todo de Warburg de quien retoma la idea del montaje como, en palabras de Buchloh, “un nuevo proceso de escribir una historia convulsa y construir formas mnemónicas adecuadamente”¹⁶.

El artista también tiene muy en cuenta otros proyectos de atlas fotográficos del inicio de los años veinte, aunque no comparte la función didáctica y epistemológica que los define. Tal es el caso del proyecto del fotógrafo August Sander, en el que se propone catalogar generaciones

13 *Ibidem*, p. 124. (Traducción propia de la cita).

14 GUASCH, Anna Maria, *op. cit.*, p. 23.

15 ELGER, Dietmar y OBRIST, Hans Ulrich (eds), *Gerhard Richter: Text, Writtings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames and Hudson, Londres, 2009, p. 350. (Traducción propia de la cita).

16 BUCHLOH, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 129. (Traducción propia de la cita).

completas y las clases sociales alemanas de un modo más cercano al análisis científico. O la acumulación y archivos de fotografías en esa misma línea que se muestra en la exposición *The Family Man*¹⁷, ideada en los cincuenta por Edward Steichen y considerada como un retrato de la humanidad, donde demostraba sus dotes innovadores para la organización e instalación de exposiciones de fotografía. Pero también encontramos otras tentativas de archivos fotográficos como las del constructivista ruso Aleksandr Ródchenko, que concebía la fotografía como la actividad del ojo humano. Sus fotografías se definían por sus planos cenitales o planos nadir para impactar al espectador, aunque también por utilizarla con un objetivo de compromiso social. Al igual que Ródchenko, otros fotógrafos como Stepánova o Lissitzky están comprometidos con las dinámicas tecnológicas y creativas de componente social asociadas a las tensiones políticas de la época. Por otro lado, los lienzos de Kurt Schwitters, con *collages* de fotografías, son también ejemplo del archivaje y acumulación de imágenes fotográficas de uso social. Estos *collages* de sus inicios, y sobre todo sus obras Merz en las que también incorporaba objetos banales de todo tipo, son el anticipo y punto inspiración (al igual que el movimiento “dadá” en general) a las acumulaciones y los registros del movimiento “Fluxus” que surge posteriormente en los sesenta.

Sin embargo, el *Atlas* de Richter se aleja de la funcionalidad didáctica para un público común que caracteriza a los atlas realizados en los años veinte, y se centra más en ir añadiendo nuevos campos visuales, nuevas imágenes y paneles semántico-formales que van ampliando el proyecto, con extrañas y ambiguas intenciones a veces tendentes a la vacuidad consciente o al nihilismo.

Por otro lado, es preciso comentar que, aunque tanto el atlas de Warburg como el de Richter tratan las posibilidades de la experiencia mnemónica, las circunstancias y el contexto histórico-social bajo el que operan son muy diferentes. Según Buchloh, el *Atlas* de Warburg se sitúa “en el inicio de una destrucción dramática de la memoria histórica, el momento del cataclismo más devastador de la historia humana llevada a cabo por el Fascismo alemán, el último [refiriéndose al *Atlas* de Richter] mirando atrás a sus consecuencias desde una posición de represión y rechazo, intenta reconstruir el recuerdo desde el interior del espacio social y geopolítico de la misma sociedad que ocasionó el trauma”¹⁸.

En los años sesenta surgen también varios proyectos similares en cuanto a la estructura de montaje de imágenes fotográficas, ya sean encontradas o intencionalmente producidas, como pueden ser el proyecto fotográfico de arquitecturas industriales que realizan Bernhard y Hillar Becher (iniciado en 1958) o el proyecto archivístico que emprende a finales de los sesenta Christian Boltanski. Pero si estos proyectos se definen por

17 La exposición *The Family Man* comisariada por Edward Steichen se celebró en el MoMa de Nueva York en 1955.

18 BUCHLOH, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 127. (Traducción propia de la cita).

la estructura lineal y por el carácter uniforme que mantienen durante todo el periodo de su elaboración, el *Atlas* de Richter se determina por albergar múltiples y dispares temáticas que coexisten simultáneamente, así como por una falta de continuidad temporal, dos aspectos fundamentales que constituyen la base conceptual y metodológica del proyecto.

Para entender la forma en la que se representa el tiempo en estos paneles de imágenes es necesario tener en cuenta las diferentes temporalidades que se inscriben en el acto fotográfico: el momento del pasado que representa la imagen, la muestra del paso del tiempo que se aprecia en la fotografía (entendida como un objeto que se erosiona y crea una distancia temporal frente al referente), el momento presente en el cual se visualiza, y ese lapso entre el presente y el pasado en el que se sitúa el ejercicio de memoria que realiza el espectador al visualizarla. Este último aspecto en el que entra en juego la memoria y la relación espacio-temporal del espectador frente a la fotografía o la obra artística estaría relacionado con la definición que Benjamin nos proporcionaba sobre el aura, sobre la que comenta: “la definición del aura como ‘la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)’ no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacio-temporal”¹⁹.

Este es uno de los aspectos principales que nos permite entender el *Atlas* de Richter como una modalidad del contramonumento, en tanto en cuanto sus configuraciones temporales permiten al espectador realizar una lectura crítica, atemporal y descentralizada de las imágenes, un proceso que se lleva a cabo mediante su memoria y su imaginación. James E. Young se refiere a esta finalidad de delegar en el espectador la tarea de recordar cuando analiza a los artistas que realizan contramonumentos, una finalidad que podríamos aplicar perfectamente al proyecto de Richter: “el espacio de memoria más importante para estos artistas no ha sido el situado en el suelo o sobre él, sino un lugar entre el memorial y el espectador, entre el espectador y su propia memoria: el lugar del memorial en la mente, el corazón y la consciencia del espectador”²⁰.

Las temporalidades en el *Atlas* se pueden inscribir en relación a una sola imagen, pero también al montar multitud de ellas en paneles, entrando en contacto unas con otras, haciendo que los tiempos y sus referencias se multipliquen. Estas relaciones, resultado de una metodología visual que rechaza jerarquías o una lectura sucesiva de las imágenes, se conforman, en palabras de Guasch, “a partir de heterogeneidades y discontinuidades dando lugar a una visión fragmentada, policéntrica y no lineal que revela la

19 BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982 [Escritos entre 1921 y 1940], p. 26.

20 YOUNG, James E., «Memory and counter-memory The End of the Monument in Germany», *Harvard Design Magazine*, nº 9. Otoño 1999, p. 9. (Traducción propia de la cita).

memoria que finalmente produzcan”²³.

La organización de las imágenes en retículas que manifiesta esa intención de ordenar²⁴, conlleva sin embargo una falta de priorización y jerarquía que lleva al espectador a realizar una lectura rizomática que activa su memoria y su imaginación. Si Deleuze y Guattari entendían que “un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-se, *intermezzo*”²⁵, el *Atlas* de Richter parece definirse por este criterio que permite reinterpretaciones constantes.

Esta idea de rizoma, de una red con interrelaciones infinitas y de un rechazo a establecer jerarquías entre los elementos del atlas o el archivo ya se percibía en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, formado por paneles móviles interconectados que sugerían interpretaciones mutables entre ellos e incluso dentro de ellos mismos. Didi-Huberman cita las reflexiones de Deleuze y Guattari para explicar esta noción en el *Atlas Mnemosyne* cuando escribe: “‘toda multiplicidad conectable con otras mediante tallos subterráneos superficiales de manera que se forme y extienda un rizoma’. Comprendemos así, ante los paneles móviles del *Atlas Mnemosyne*, que las *imágenes* están consideradas en él menos como monumentos que como *documentos*, y menos fecundas como documentos que como mesetas conectadas entre sí por vías a la vez ‘superficiales’ (visibles, históricas) y ‘subterráneas’ (sintomales, arqueológicas)”²⁶.

Esta idea de rizoma en los atlas y archivos que se presenta como un desafío a la temporalidad y a los relatos lineales o cronológicos de la historia, y que se perciben en Richter y Warburg, es también una noción que Hal Foster ha identificado en los artistas contemporáneos que basan su producción en la práctica del archivo. En el texto *An Archival Impulse*²⁷ (“Un impulso archivístico”), el autor destaca la importancia de la relación arte-archivo-memoria y defiende el archivo como un método de recuperación y revisión del pasado mediante sus registros. Señala además que la importancia del archivo dentro del arte contemporáneo radica en su construcción como una red o rizoma que proporciona una infinitud de interpretaciones y conexiones, las cuales se mueven entre

23 YOUNG, James, *The Texture of memory: Holocaust memorials and meaning*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. XIII. (Traducción propia de la cita).

24 El propio artista comenta al respecto: “mi motivación fue principalmente la necesidad de crear un orden, mantener un hilo conductor de las cosas. Todas esas cajas de fotografías, esbozos te echan abajo, porque son incompletos, no finitos. Así que es mejor presentar el material utilizable en manera ordenada y tirar las demás cosas”. En: ELGER, Dietmar y OBRIST, Hans Ulrich (eds.), *op. cit.*, p. 350.

25 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Rizoma: introducción*, Valencia, Pre-Textos 2005 [1980], p. 56.

26 Didi-Huberman en: *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*, (cat. exp), *op. cit.*, p. 52. Citando a: DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, París, Les Éditions de inuit, 1980, p. 33. (Ed. cast. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos 1998 [1980]).

27 FOSTER, Hal, «An Archival Impulse», *October* 110, Autumn, 2004, pp. 3 - 22.

la lógica y el instinto, así como entre lo real y la ficción. Como él mismo escribe, “gran parte del arte de archivo parece ramificarse como una planta o un ‘rizoma’. Quizás todos los archivos se desarrollan de esta manera, a través de mutaciones de conexiones y desconexiones, un proceso que este arte también logra desarticular”²⁸.

El afán de claridad y neutralidad de Richter en la ordenación del *Atlas* también se percibe en su proceso pictórico, de hecho, él mismo lo afirma cuando dice: “quiero dejarlo todo tal y como es. Por eso no planifico, invento, ni quito nada, sabiendo al mismo tiempo que de hecho, no puedo evitar planificar, inventar, modificar, hacer y manipular. [...] quiero tener las cosas claras, sencillas y sin condiciones, y preferiría no crear nada antes que hacer cualquier pintura indefinida”²⁹.

Como se comentaba anteriormente, dentro de la heterogeneidad temática del proyecto, los paneles suelen organizarse por líneas temáticas que los diferencian a veces individualmente pero, sobre todo, por grupos o series. Los cuatros primeros paneles del *Atlas*, formados por imágenes fotográficas de miembros familiares que parecen arrancadas de un álbum de recuerdos, muestran un vínculo sentimental con historias familiares, sociales y políticas. Ellos podrían entenderse como un punto de partida desde el que Richter comienza a materializar la relación entre la fotografía y la memoria histórica. En este sentido, se refleja sobre la imagen familiar la fuerza de la memoria del pasado y su influencia en el presente, donde la fotografía sirve como una herramienta para construir la identidad tanto pública como privada. Así, Richter recurre a múltiples registros de la fotografía para analizarlos y estudiar la forma en que han sido y son utilizados como medio de represión y manipulación. En otras palabras, “Richter yuxtapone la construcción de la identidad pública por parte de la cultura mediática con la construcción de la identidad privada desde la fotografía familiar. La memoria por lo tanto se concibe en el *Atlas* de Richter principalmente como una arqueología de registros fotográficos y pictóricos, cada uno de los cuales genera su apropiado registro psíquico de respuestas”³⁰.

De esta manera, las imágenes en el *Atlas* funcionan como dispositivos en los que se almacena el imaginario del pasado, evocando no sólo la memoria sino también el olvido y la amnesia colectiva, es decir, todo aquello que ha sido descartado por los discursos oficiales y por los medios; en general, la contra-memoria, la contra-historia y la memoria antiheroica que también encontramos en las prácticas de los contramonumentos y en otras obras de arte de la memoria.

28 *Ibidem*, p. 6. (Traducción propia de la cita).

29 RICHTER, Gerhard, «Notas, 1964-1965», en: PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 20.

30 BUCHLOH, Benjamin H. D., *op. cit.*, p. 140. (Traducción propia de la cita).

El recorrido en el *Atlas* de esas imágenes banales se ve alterado cuando, a partir del panel once (fechado entre los años 1964 y 1965), Richter introduce un grupo de imágenes de las víctimas de los campos de concentración del Holocausto. Unas imágenes que, frente a la aparente trivialidad y vacío de las fotografías encontradas, rescatan su carácter indicial, es decir, la conexión directa que se mantiene entre el objeto representado y su referente original. Teniendo en cuenta la aparición de estos paneles, la recopilación y almacenaje de imágenes en el *Atlas* podría entenderse como “un péndulo perpetuo entre la muerte de la realidad en la fotografía y la realidad de la muerte en la imagen mnemónica”³¹. Una cuestión que se hace evidente especialmente en los paneles de fotografías de víctimas del Holocausto, donde la imagen se ve incapaz de alcanzar la realidad que representa pero, sin embargo, dan testimonio de esa destrucción que permanece incrustada en el imaginario colectivo.



131. Gerhard Richter, *Atlas*, Panel 18, 1967.

El método de trabajo de Richter en el *Atlas* no presenta la historia como una sucesión cronológica de acontecimientos, sino que construye sus paneles como si fueran mesas de laboratorios, mesas de experimentación en las que los fragmentos de tiempos permanecen en continuo diálogo. Los paneles rechazan una unidad visual y temporal, e incitan al espectador a construir un recorrido aleatorio por las imágenes que supone a la vez una duración concreta, una especie de narración resultante de su propia lectura de las imágenes. Entender la práctica del

³¹ *Ibidem*, p. 144. (Traducción propia de la cita).

Atlas de Richter como un espacio para la experimentación continua significa “renunciar a cualquier unidad visual y a cualquier inmovilización temporal: espacios y tiempos heterogéneos no cesan de encontrarse, confrontarse, cruzarse o amalgamarse. [...] Nada en ella se fija de una vez para siempre, todo en ella está por rehacer – por placer renovado antes que por castigo sisífico-, por redescubrir, por reinventar”³².

Las imágenes del *Atlas* no son el objeto, sino el medio y el molde sobre el que se construye el significado, en otras palabras, son lo que Walter Benjamin entiende como imágenes dialécticas: “ni las imágenes materiales de partida ni las imágenes mentales que suscita su lectura, sino el solapamiento vibrante y revulsivo de ambas”³³.

Las imágenes que encontramos en el *Atlas* de Richter, montadas en conjunto conformando paneles, producen en el espectador un ejercicio de memoria e imaginación, un ejercicio que requiere una percepción y una duración determinada con el que el “lector” reconstruye y revisa su historia reciente. El espectador experimenta una concepción más amplia del tiempo en su percepción cultural, un tiempo unido a las estructuras de significado, valores, emociones, afectos y la memoria. Se confirma así que “la memoria no es el pasado consignado en una narrativa histórica dueña de su sentido (único y definitivo), sino una temporalidad inconclusa abierta a múltiples reescrituras del pasado”³⁴.

En esta categoría temporal, el archivo se convierte en el agente que provoca procesos ilimitados de diferentes temporalidades que se mueven entre el pasado y el presente. Pero además, está la cuestión que tiene que ver con una relación entre esa temporalidad y la imagen, es decir, entre la fotografía y su pasado, donde estos documentos en su aparente banalidad sirven para reconstruir la historia a través de la contra-historia. De acuerdo con Foucault, esta relación entre documentos e historia es imprescindible en tanto en cuanto, según sus propias palabras, “en nuestro tiempo, la historia es esa que transforma *documentos* en *monumentos*”³⁵, aunque en el caso del *Atlas* de Richter quizás sea más oportuno entenderlos como contramonumentos.

En conclusión, podríamos deducir que la simultaneidad visual frente a los paneles de imágenes evoca un sin fin de temporalidades y elimina el límite que separaba el tiempo archivístico y el tiempo cronológico o lineal según lo experimentamos en la vida cotidiana. El *Atlas* se configura así como una reserva del pasado con fragmentos de tiempo y de la realidad pretérita que detonan reflexiones en torno a la forma en que la memoria

32 DIDI-HUBERMAN, George en: *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*, op. cit., p. 45

33 de LUELMO Jareño, José María, op. cit., p. 175.

34 G. CORTÉS, José Miguel, *Lugares de la memoria*, (cat. exp.), Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, p. 35.

35 FOUCAULT, Michel, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*, New York, Pantheon Books, 1972 [1969], p. 7. (Traducción propia de la cita).

actúa sobre la experiencia. La historia se presenta en fragmentos inicialmente desconectados pero que pronto comienzan a establecer relaciones entre ellos en un empeño por reconstruir constantemente el relato histórico. Por eso, “el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disolución previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que remontar, en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural”³⁶.

El destino final de las fotografías del *Atlas* de Richter va muchas veces más a allá de su función como parte de dicho proyecto, convirtiéndose también en el punto de partida de posteriores transformaciones y sirviendo de referente visual para elaborar sus pinturas. De la multitud de imágenes que se encuentran en los paneles, Richter rescata aquellas que son tan representativas de su género que poseen la capacidad de situarse en el rango de emblemáticas, un acto de rescatar que se mueve entre lo experimental y la inseguridad frente a la tarea de la pintura. En su elección, rechaza fotografías artísticas o compuestas y se siente más atraído por aquellas banales y pobres cercanas a la práctica de la fotografía familiar o amateur que, por ello mismo, parecen estar más cargadas de sentimientos y emociones, para así “extraer lo general de lo particular, convertir en emblema una contingencia”³⁷.

A partir de la pintura consigue que la imagen fotográfica, sin ser mediada por la técnica, se presente como directa y común. Este método de trabajo se explica porque, en sus propias palabras, “la fotografía te impide estilizar, ver ‘mal’, dar una interpretación demasiado personal del tema”³⁸.

36 DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [2000], p. 150.

37 GIAVERI, Francesco, «El Atlas de Gerhard Richter», *Anales de Historia del Arte*, 2011, Volumen Extraordinario, Universidad Complutense de Madrid, p. 235.

38 Gerhard Richter en: VV.AA. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999, p. 173.

5.1.2. Walid Raad

El artista Walid Raad (Chbanieh, Líbano, 1967) es especialmente conocido por crear en 1999 un colectivo o gabinete artificial que lleva por nombre *The Atlas Group* (El grupo del Atlas), sobre el que ha trabajado durante la mayor parte de su trayectoria artística³⁹.

Fundado en Beirut pero también con sede en Nueva York, *The Atlas Group* está dedicado a investigar y documentar la historia contemporánea del Líbano, concretamente la historia de los quince largos años de guerras civiles que ha sufrido desde 1975 a 1990/1991. Para ello, el grupo rescata, almacena, examina y produce documentos de todo tipo, pero especialmente audiovisuales, fotográficos y literarios, muchos de ellos atípicos como mapas o documentos policiales. Éstos se recogen en un archivo visual llamado *The Atlas Group Archive* que se organiza de acuerdo a tres categorías diferentes: los archivos de tipo A (atribuidos a individuos identificados), los del tipo FD (documentos encontrados), y por último los llamados AGP (atribuidos a *The Atlas Group*). A partir de estos materiales del archivo realizan exposiciones, publicaciones, esculturas y performances.

La característica común de todo el material visual recolectado en el archivo es que destacan cualidades humanas afectivas y los eventos cotidianos de personas anónimas, utilizando para ello información y registros de individuos concretos que han recogido datos sobre las guerras civiles en cuadernos personales, testimonios en videos, fotografías amateurs e incluso videos caseros. Esto hace que la obra se sitúe en el límite entre lo privado y lo público, pues cada proyecto se constituye por fragmentos de un archivo personal que posteriormente se hace público cuando se presenta por *The Atlas Group*.

Los documentos realmente conforman un archivo virtual, pues son digitalizados y alojados en el espacio inmaterial de la red (www.theatlasgroup.org). Éstos no tienen como objetivo servir de lugar cerrado donde se recoja la información relativa a las guerras sino, más bien, crear un espacio de meditación sobre la forma en que este periodo se reconstruye en el presente. El propio Raad define *The Atlas Group* como “una imaginaria fundación de investigación establecida en 1999 en Beirut,

39 Es preciso señalar que Walid Raad, con motivo de la exposición en 2007 *The Atlas Group* en la Galería Paola Cooper de Nueva York, deja de atribuir su obra al grupo por motivos de viabilidad crítica. Su posición frente a acontecimientos polémicos y las representaciones entre la ficción y la realidad de éstos, se han convertido en un arma de doble filo que acaba con la viabilidad de tomar dichas posiciones indefinidas. Como apunta Vered Maimon al respecto “el tema es que una vez lo ‘real’ es configurado como ‘una guerra global del terror’, el problema no es lo que se ha ‘perdido’, sino que el mecanismo escindido de la apariencia se elimina –y con ello la propia posibilidad de crear nuevas particiones entre los sujetos y roles, nombres e identidades, y discursos y ruido para desafiar a los binarios obligatorios”. En: MAIMON, Vered, «The Third Citizen: On Models of Criticality in Contemporary Artistic Practices», *October* 129, Summer 2009, p. 103. (Traducción propia de la cita).

para indagar y documentar la historia contemporánea del Líbano⁴⁰.

En el archivo de *The Atlas Group* se recogen impresiones de la experiencia personal, así como la forma en la que los individuos recuerdan y construyen la historia. Lo particular en el trabajo del colectivo es que estos registros se presentan como documentos (sobre todo privados y muchos de ellos ficticios generados a partir de datos preexistentes) de la vida cotidiana del Líbano en ese periodo de guerras. Pero realmente el objetivo del proyecto es seguir el rastro y el efecto de las experiencias de la guerra en el presente, así como en la frágil memoria personal. Según Raad, el proyecto se constituiría a partir de este posicionamiento: “la guerra civil libanesa está constituida por y a través de varias acciones, situaciones, gente y versiones. Sin intención de situar la guerra en este o aquel evento, persona, espacio o tiempo, yo pregunto e intento responder a la siguiente pregunta: ¿cómo puede escribir uno la historia de la guerra civil libanesa?”⁴¹.

Pero para entender el proyecto de Walid Raad con profundidad es preciso hacer algunos apuntes sobre el contexto histórico y local en el que se basan sus obras. Las atrocidades de los conflictos en las guerras civiles del Líbano que se iniciaron en 1975 han dejado el país a la sombra de unos acontecimientos tan atroces que cuesta recordarlos, representarlos e incluso nombrarlos. De hecho, los libaneses aún se refieren a ese periodo devastador como “los eventos”, un coloquialismo que realmente no es descriptivo de esa guerra que destruyó una buena parte de la infraestructura tanto física como psicológica de Beirut⁴². Además, el país suprimió de forma rigurosa el recuerdo de los quince largos años de guerra. Apenas hay discusiones o debates públicos sobre “los eventos”, y hasta los libros de historia evitan enfrentarse a la narración de ese periodo, terminando su temario con la independencia del país de 1943.

La labor de Walid Raad y su colectivo *The Atlas Group* es, por lo tanto, construir nuevos medios con los que recuperar y registrar la historia para cuestionar con ellos las formas tradicionales de representación

40 Walid Raad, «I Only Wish That I Could Weep», en: *CTRL SPACE, Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (cat. exp), Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media, p. 626. (Traducción propia de la cita).

41 *The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad / herausgegeben von Cassandra Nakas und Britta Schmitz*, Köln, Buchhandlung Walther König, 2006, p. 41. (Traducción propia de la cita).

42 La utilización del coloquialismo “los eventos” en el Líbano recuerda a lo que los cubanos llaman “el periodo especial”, refiriéndose a la etapa de retirada de la ayuda soviética después de la caída del Muro de Berlín. El rechazo a hacer frente a estos acontecimientos truculentos e intentando, de algún modo, ocultarlos en el lenguaje y en la vida cotidiana, parece ser una forma idónea para poder sobrellevarlos. Del mismo modo, generalmente se evitan las representaciones de eventos traumáticos de la historia en imágenes o iconos colectivos justo en los momentos posteriores a las fechas en las que acontecen. Por poner un ejemplo, los acontecimientos y la memoria del Holocausto no empezó a tratarse de forma más amplia en la sociedad hasta décadas después de los eventos, incluso muchas veces por iniciativa de las segundas generaciones, los hijos de las víctimas.

tanto histórica como artística. En esta tarea, el grupo no sólo aborda los acontecimientos del pasado, sino principalmente la cualidad presente de los mismos. Así, el hecho de ser testigo para Raad puede darse en dos niveles: por un lado, el haber experimentado en persona el evento original en el pasado y, por otro lado, al asistir a la reconstrucción y la representación del evento pasado. En este sentido, la actitud con la que se presenta Walid Raad frente al proyecto recuerda a la enunciación que Walter Benjamin hacía en relación a su *Libro de los pasajes*, según la cual afirmaba: “No tengo nada que decir. Sólo que mostrar”⁴³.

Pero los antecedentes de Raad no sólo los encontramos en la anterior postura de Benjamin, sino también en su método de trabajo basado en el montaje de fragmentos y en los diferentes proyectos que se realizaron a principios del siglo veinte en torno a la idea de “atlas”, además de otros tantos que se han desarrollado hasta el momento actual. Quizás, el que más haya influido en la obra de Raad sea el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, el atlas visual que se compila a través de formas determinadas de la memoria colectiva y que también es un antecedente a los artistas tratados en este apartado, Gerhard Richer y Pedro G. Romero. Lo que relaciona el *Atlas Mnemosyne* con el de Raad es la forma en la que Warburg se interesa en descubrir qué imágenes, mitos y rituales desde el mundo antiguo son recordados y olvidados; dónde, cuándo y por qué. En otras palabras, Raad rescata de Warburg la cuestión de qué es lo que recordamos del pasado, cómo lo recordamos y qué forma toma en las representaciones visuales durante el transcurso del tiempo. Para Warburg, y también para Raad, las imágenes son un medio que representa multitud de capas de la memoria.

Como hemos visto en el trabajo de Benjamin y en su *Libro de los pasajes*, al igual que en el archivo fotográfico *Retratos del siglo XX* de August Sander, el atlas, un concepto o quizás más bien una metodología de trabajo y montaje, también se ha incorporado en la producción artística de autores contemporáneos preocupados por la memoria. Tal es el caso de Richter que veíamos anteriormente, pero también de Boltanski, Pedro G. Romero y de Raad, entre otros muchos, quienes recolectan documentos para tratar la compleja relación entre las imágenes y la memoria. Lo utilizan como el medio ideal a partir del cual hacer una revisión crítica de la historia incorporando una serie de temporalidades, algo que los relaciona con aquellas que configuran los contramonumentos en los espacios públicos.

Pero si el atlas de Warburg y el de Richter se presentan montados en paneles compuestos por multitud de imágenes, el de *The Atlas Group* posee una concepción más abierta del concepto de atlas. Por un lado, se presenta en las salas de arte y las galerías no a través de paneles como tales, sino formando un montaje con varias imágenes en la pared de la

43 BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf, *Libro de los pasajes*, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2005 [1982], p. 462.

sala. Por otro lado, la idea de atlas como tal se refleja esencialmente en su archivo online, un factor que supone una diferencia sustancial con respecto a los proyectos de atlas anteriormente citados, pues introduce una cualidad intangible, virtual e interactiva que involucra aún más si cabe al espectador, bien porque él mismo interactúa directamente con el archivo o por presentarse en el medio tecnológico que inunda su cotidianidad. Aleida Assmann comenta que “bajo el impacto de lo digital como un fuerte acelerante, los recuerdos en sí mismos se han hecho más móviles, efímeros y fluidos, experimentando constantes transformaciones”⁴⁴. Unas circunstancias que en el archivo de Walid Raad suponen un paso más en la pretensión de los contramonumentos de involucrar a espectador, pues en el proyecto de Raad se percibe la memoria como algo efímero y atemporal, y que adquiere también la esencia inmaterial de la memoria enfatizada por el alojamiento de los documentos en Internet. A esto se le suma que, en las diferentes partes del archivo online, en cada obra o en cada pequeño proyecto, Raad viene a representar una contra-historia (muchas privadas y ficticias) del pasado reciente del Líbano, al igual que Warburg y Richter tratan un tema en cada panel o serie de paneles.

Por otro lado, la utilización de la serialidad en el trabajo está emparentado con las prácticas del minimalismo y del arte conceptual, al igual que a las tendencias más recientes de la apropiación. Pero no es sólo característico en la obra de Raad la utilización de series, sino sobre todo la idea de repetición, principalmente por tener una relación especial con la experiencia post-traumática. En otras palabras, la repetición, como se ha demostrado en la teoría sobre el trauma⁴⁵, es la forma en la que la experiencia traumática se hace al mismo tiempo oculta y visible. De ahí que Elżbieta Halas defiende que “la memoria de un evento traumático articulada en discursos traumáticos simultáneamente se divide y se conecta –es una memoria tanto compartida como dividida”⁴⁶.

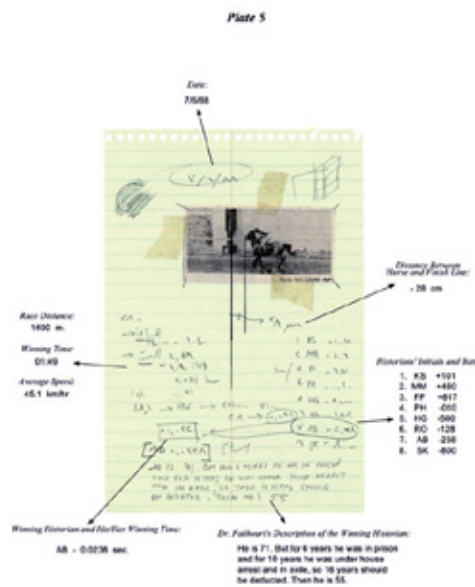
Estas cuestiones se canalizan en las obras de Raad mediante la construcción de pequeñas historias que giran en torno a las guerras civiles libanesas. Rechazando representar los acontecimientos y batallas bélicas de forma convencional, el colectivo crea historias y personajes ficticios a partir de los documentos que han recolectado. Una figura

44 ASSMANN, Aleida, *Memory in a global age: discourses, practices and trajectories*, Houndsmills, Basingstoke, UK; New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 3. (Traducción propia de la cita).

45 La idea de “trauma” y “repetición” surge de una línea manifiesta en el psicoanálisis desde sus inicios, donde el recuerdo de un acontecimiento traumático vivido después de ser reprimido deja de aflorar como tal y hace su reaparición en forma repetitiva, como síntoma. En 1914 Freud anticipa la noción de compulsión a la repetición. Descubre así que hay un límite al recuerdo y defiende que aquello que no puede recordarse hace su vuelta por medio de la repetición en la transferencia, de modo que no se trata sólo de explorar las formaciones del inconsciente, sino de tomar en cuenta también aquello que la repetición revela. Ver: FREUD, Sigmund, «*Recuerdo, repetición y elaboración*» (1914), en: *Obras completas*, Vol. 2, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, pp. 437 – 442.

46 HALAS, Elżbieta, «Time and Memory: a cultural perspective», *Trames*, 2010, 14 (64/59), 4, University of Warsaw, p. 316. (Traducción propia de la cita).

clave en el proyecto es la del Dr. Fadl Fakhouri, cuyos archivos son un material extremadamente rico por la información que contienen. Fakhouri era un historiador famoso libanés de las guerras civiles, cuyo archivo presuntamente fue donado a *The Atlas Group Archive* después de su muerte en 1993, los cuales estaban formados por 226 libretas, dos películas cortas de 8mm., cintas de vídeo y fotografías, todos con relación exclusiva a los años de las guerras. En los cuadernos, las anotaciones del Dr. Fakhouri corresponden a tres tipos diferentes de registrar datos y presentar la información: las estadísticas, la fotografía y las descripciones textuales. Son unos métodos que convencionalmente han destacado por su carácter objetivo, pero que muchas veces también han mostrado tintes subjetivos. Las descripciones escritas a mano, aunque aportan información sobre un acontecimiento “real”, tienden hacia una forma más subjetiva de dar sentido a esa realidad. Por lo tanto, como comenta Sarah Rogers, “la posición subjetiva de Dr. Fakhouri como historiador permite a Raad jugar con esas funciones [propias del historiador] que nos otorgan la responsabilidad de recolectar datos y hacer públicos los comentarios históricos, dotados de cierto grado de autenticidad”⁴⁷.



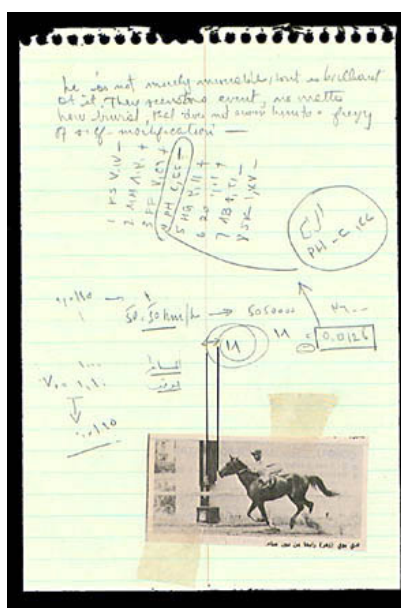
132. Walid Raad, *The Atlas Group, Notebook volume 72: missing lebanese wars*, 1989/1998.

Una de las obras realizadas a partir de estos cuadernos es la que lleva por título *Notebook volume 72: missing lebanese wars* (“Cuaderno volumen 72: echando de menos las guerras libanesas”) 1989/1998⁴⁸,

47 ROGERS, Sarah, «Forging history, performing memory: Walid Ra'ad's The Atlas Project», *Parachute: Contemporary Art Magazine*, nº 108, Octubre, 2002, p. 72. (Traducción propia de la cita).

48 Walid Raad normalmente fecha sus obras dos veces, donde la primera fecha indica el momento de atribución a *The Atlas Group* y la segunda hace referencia a la producción real del trabajo por Raad. Por otro lado, las obras con una sola fecha no forman parte de

compuesta por veintiuna imágenes que recogen documentos de historiadores sobre sus apuestas en carreras de caballos. Lo curioso es que estos historiadores realmente no apuestan sobre el caballo que puede ser ganador, sino sobre la distancia exacta a la que quedan de la línea de meta en las fotografías publicadas en los periódicos el día siguiente a la carrera. Walid Raad recorta las imágenes de los caballos y los coloca en hojas de cuadernos sobre las que escribe a mano anotaciones que se atribuyen a los comentarios que Fakhouri realizaba sobre la carrera y los historiadores. Posteriormente, esta especie de *collages* son digitalizados e impresos como fotografías y con un tamaño mayor al de los originales, una tarea que supone una intervención más sobre los documentos iniciales de los acontecimientos que se representan.



133. Walid Raad, *The Atlas Group*,
Notebook volume 72: missing lebanese wars, lámina 5, 1998.

Los escritos a mano sobre las obras de los cuadernos son una muestra de ese pasatiempo durante la guerra en el que, como comenta el propio artista, “carrera tras carrera, los historiadores permanecían detrás de la línea del fotógrafo, cuyo trabajo era imaginar al caballo ganador cuando cruzaba la línea de meta, para tomar la foto final. También se dice que ellos convencían (algunos dicen que sobornaban) al fotógrafo para captar sólo una foto del momento en que el caballo ganador llegaba. Cada historiador apostaba precisamente sobre el momento (cuantas fracciones de segundo antes o después del caballo que cruzaba la línea de meta) en que el fotógrafo podría disparar su foto”⁴⁹.

archivo “oficial” de *The Atlas Group*.

49 *The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad / herausgegeben von Cassandra Nakas und Britta Schmitz*, op. cit., p. 42. (Traducción propia de la cita).

De esta forma, el historiador no se hace con la victoria de la apuesta al predecir qué caballo es el ganador, sino que el ganador es aquel que adelanta con más precisión el fallo del fotógrafo. Como apunta Kassandra Nakas, “‘perder’ también implica la ‘pérdida’ central e inmanente a la disciplina de la historia, concretamente la imposibilidad de representar la historia y recapturar la experiencia vivida, la preocupación clave sobre la cual gira en proyecto entero de *The Atlas Group*”⁵⁰.

Con esta obra, Raad aborda de forma mordaz la labor de los historiadores como narradores o agentes encargados de la construcción del relato de la historia. En las apuestas de caballos, ellos están motivados por pronosticar la falta de precisión de la representación, una tarea que resulta irónica si tenemos en cuenta su función profesional. A pesar de que en las imágenes que presenta el artista ningún historiador consigue adivinar la distancia exacta a la que ha quedado el caballo de la línea de meta, se sabe que resulta ganador aquel que consigue más precisión adivinando justamente esa falta de precisión de la fotografía. Raad recurre a la ficción a través de la figura de Fakhouri para aludir al modo en que se construye y se escribe la historia, tanto la personal como la colectiva, partiendo de documentos que realmente no capturan la realidad, sino que simplemente se constituyen como elementos que hacen referencia al pasado y que sirven para dinamizar los recuerdos de los individuos. Así pues, el artista subraya con este proyecto el carácter banal y absurdo del trabajo que desempeñaban esos historiadores como “cronistas de la historia”.

La capacidad evocadora de las imágenes y su potencial como agentes dinamizadores de la imaginación es patente en la obra *I think it would be better if i could weep* (“Creo que sería mejor si pudiera llorar”), del año 2000, donde pequeños fragmentos de video registran ocho puestas de sol sobre el mar Mediterráneo, siempre tomadas desde el mismo punto. Las filmaciones fueron registradas por un agente de seguridad que creció en el este de Beirut y que desviaba cada tarde el objetivo de su cámara (los posibles actos de sabotaje político) para grabar las maravillosas puestas de sol sobre Corniche, el paseo marítimo de Beirut, unas puestas de sol que no podían ser vistas desde el este de la ciudad. En ese momento, Beirut estaba dividida por una línea verde que iba desde el norte al sur, pasando por el centro y separando una sección musulmana de la otra cristiana. En la línea, cuantiosos civiles fueron asesinados en el intento de cruzarla, bien por haber sido capturados en luchas de francotiradores o disparados por tener una identidad o un acento diferente. La condición como agente de seguridad del Operador 17 le permitía cruzar esa línea verde cada vez que tenía que trabajar, pudiendo así disfrutar de ese hermoso momento de las puestas de sol que sólo son visibles desde la zona oeste. Pero cuando los superiores del agente tienen constancia de ello le despiden inmediatamente, aunque

50 NAKAS, Kassandra, «Double Miss. On the Use of Photography in The Atlas Group Archive», en: *Ibidem*, p. 50. (Traducción propia de la cita).

dejan que se lleve las cintas con las grabaciones de las puestas de sol. Gracias a los videos, el operador 17 podía continuar viviendo la situación ilusoria de que la línea verde no existía.



134. Walid Raad, fotogramas del video: *I think it would be better if i could weep*, 2000.

Años más tarde, *The Atlas Group* adquiere estas imágenes gracias a un intermediario anónimo y realizan una obra de video con ellas, en la que se reproducen sin ningún tipo de manipulación, más que el aceleramiento de las imágenes. Si la continuidad del tiempo histórico se rompe por los atroces acontecimientos de las guerras civiles, la continuidad de las grabaciones de la cámara del operador 17 se rompe también, pero en este caso para registrar las bellas y placenteras puestas de sol que se repiten una y otra vez de forma infinita. La repetición se convierte en un rechazo, en una evasión o incluso en una cura de las experiencias traumáticas de la guerra que son el objetivo real de la cámara. Así, “las estadísticas infinitas de la guerra y las desagradables fotografías que documentan las masacres en los campos de refugiados de Sabra y Chatila son reemplazadas con ocho bellas y placenteras puesta de sol”⁵¹.

Las imágenes a color de dichas puestas de sol pasan a ser una huella no directa de la violencia y las situaciones difíciles vividas durante los años de las guerras. Ellas no son reproducciones de esos acontecimientos tal cual sucedieron, pero sí representan el acto traumático de rechazar registrarlos y desviar la cámara a otro lado, es decir, la propia experiencia traumática del operador 17. Por lo tanto, frente a las rupturas temporales que provocan los conflictos de su país en el transcurso y la narración de la historia, el autor propone contemplar el tiempo natural de las puestas de sol que ahora se reproducen en una repetición continua.

Pero donde realmente son perceptibles las cualidades temporales de la obra de *The Atlas Group* es cuando Walid Raad las presenta frente a una audiencia, públicamente anunciadas como conferencias o charlas, pero que realmente constituyen performances en las que el artista asume el papel de vocal del colectivo. De hecho, raramente exhibe su trabajo en el contexto de una galería sin acompañarlo de una performance de este tipo. Entre las realizadas se pueden citar algunos títulos como *The*

51 ROGERS, Sarah, *op. cit.*, p. 73. (Traducción propia de la cita).

Loudest Muttering Is Over: Case Studies from The Atlas Group Archive (“El murmullo más ruidoso ha terminado: casos de estudio del archivo de *The Atlas Group*”) 2001/2002; *I Was Overcome By a Momentary Panic At The Thought That They Might Be Right: Documentos From The Nassar Files In The Atlas Group Archive* (“Fui abrumado por el pánico momentáneo al pensar que ellos podrían tener razón: documentos de los archivos de Nassar en el archivo de *The Atlas Group*”) 2004-2004; o *My Neck Is Thinner Than a Hair. A History of Car Bombs in the Lebanese Wars (1975-1991)_ Volume 1, 21 January 1986* (“Mi cuello es más fino que un pelo. Una historia de los coches bomba en las guerras libanesas (1975-1991)_ volumen 1, 21 de enero de 1986”) 2004-2005.

En estas conferencias, el artista presenta con un pase de diapositivas las mismas fotografías, videos, pequeñas películas en 8mm y documentos archivados por *The Atlas Group*. De esta manera, la producción de sus documentos visuales y su presentación como conferencias se convierte en una forma de recuperar el pasado inactivo de la historia y abordar de forma activa el presente y las secuelas de esos acontecimientos. Los archivos inmateriales que se almacenan en la red se presentan con un formato digital en la conferencia, donde lo aparentemente oculto, inaccesible o cosificado del pasado cobra vida para actualizarse y reconfigurarse. Además, a través de su voz saca las imágenes de su almacenamiento en el archivo y las sitúa en la imaginación activa del espectador. En otras palabras, “la voz de Raad en estas conferencias añade a las imágenes la capacidad de actuar, afectar, activar y producir memoria como esa cualidad crítica indispensable del presente que persiste”⁵².

El artista actúa como una suerte de segundo testigo, como un medio a través del cual se transmiten las experiencias traumáticas personales de la guerra de su país a una audiencia más amplia, enfatizando la permanencia del trauma histórico en la sociedad y la cultura del presente. Se confirma así la idea de Mieke Bal según la cual entiende que “la necesidad de una segunda persona para actuar como confirmación de testigo para un pasado dolorosamente esquivo confirma una noción de la memoria que no se limita a la psique individual, pero se construye en la cultura en la que el sujeto traumatizado vive”⁵³.

Las performances crean un espacio en el que convergen numerosas temporalidades, como pueden ser las representadas en las imágenes del archivo, la inmersa en su propia narración oral o la del momento presente desde el que se ejecuta un ejercicio de memoria. Por lo tanto, Raad produce con estas acciones una expansión de la noción de presente que hace que

52 LEPECKI, André, «In the Mist of the Event: Performance and the Activation of Memory in The Atlas Group Archive», en: *The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad / herausgegeben von Cassandra Nakas und Britta Schmitz op. cit.*, p. 65. (Traducción propia de la cita).

53 BAL, Mieke, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer (ed.), *Acts of memory: cultural recall in the present*, Hanover, Dartmouth College, University Press of New England, 1999 [1998]. p. X. (Traducción propia de la cita).

sus conferencias otorguen un grado de complejidad más profundo a sus propuestas visuales para involucrar directamente al espectador, activar en él cierta empatía y convertirlo en testigo de la historia reciente de su país. Así pues, como comenta el profesor, ensayista, crítico y dramaturgo André Lepecki, “poniendo al lado su narración de las guerras libanesas con el recuerdo activo más que con la conmemoración pasiva, Raad es capaz de inducir, incluso en aquellos que no han sido testigos directos de los eventos violentos en el Líbano, una sensación de contemporaneidad de los eventos. A través de su voz, su presencia y sus textos, el tiempo del evento pasado emerge claramente como activo en el presente”⁵⁴.

Las performances de Walid Raad, en las que muestra las imágenes cotidianas y anónimas que ha ido adquiriendo con el tiempo y en las que relata la historia inmanentes en esos elementos y los métodos que utilizan para conformar el archivo y presentarlas en galerías o museos, muestran la forma en que las historias de guerras civiles siguen configurándose en el presente, en un tiempo actual del cual dependemos. Por lo tanto, las performances, en su acumulación de temporalidades, nos hace ver que su archivo registra más bien una memoria viva y no una historia pasiva y anclada en el pasado, unos aspectos consonantes con la práctica de los contramonumentos.

The Atlas Group plantea cuestiones sobre cómo se construye la narrativa histórica y sobre las posibles formas que asume. Las pequeñas contra-historias que tratan sus obras irrumpen en el intento de crear un relato histórico único, genérico y lineal sobre la historia reciente del Líbano. Así, sus obras promueven y se basan en las prácticas de la memoria, es decir, en la acción continua del acto de la memoria mediante la narración, rechazando las formas tradicionales de conmemoración basadas en construir objetos físicos como estatuas y monumentos estáticos y permanentes. Para ello, no registra ni representa los acontecimientos violentos de las guerras sino lo que viene después, sus consecuencias y sus efecto, como por ejemplo la micro política, la política de lo que aparentemente es pequeño y que presenta un renovado interés por las emociones y las percepciones como elementos centrales de la comunicación política. Para representar y registrar dichos acontecimientos, Raad recurre a la incorporación de una dimensión temporal en la obra que se produce por la repetición, a la alteración de métodos tradicionales de representar o construir la historia y, además, a la manipulación o mediación con los documentos para distanciarlos del evento originar y situarlos en el contexto contemporáneo.

El uso de la repetición, la representación y la manipulación en las obras Raad conlleva además un grado de ficción en los acontecimientos

54 LEPECKI, Anré, «In the Mist of the Event: Performance and the Activaton of Memory in The Atlas Group Archive», en: *The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad / herausgegeben von Kassandra Nakas und Britta Schmitz, op. cit.*, p. 64. (Traducción propia de la cita).

que las dota de cualidades artísticas y a la vez las aleja de su condición de documentos destinados a escribir un relato oficial del pasado. Podemos entender entonces que “la obra de Raad no es tanto la representación de una historia particular, sino un compromiso con las formas en las que la historia impacta en la representación. Dicho esto, la historia puede dar forma a las condiciones del arte, pero el arte inevitablemente intenta excederlos”⁵⁵.

En conclusión, las propuestas de *The Atlas Group* apuestan por una concepción del tiempo en las que el pasado, entendido como algo no cerrado, continúa teniendo un efecto inevitable en el presente. Además, transforma lo ficticio en narración histórica, disolviendo el límite que diferencia ambas formas de contar el pasado y otorgando un compromiso a la memoria como agente esencial en la construcción del relato de la historia. El arte le permite a Raad abordar la historia y, concretamente, las experiencias traumáticas de la guerra civil libanesa desde el campo de la estética, haciendo uso de la ficción y planteando la importancia de la imaginación en el proceso de reconstrucción y reflexión de la historia. De ahí que Raad afirme que sus obras “no documentan lo que pasó, sino lo que se puede imaginar, lo que se puede decir, lo que se puede dar por hecho, lo que puede parecer racional, decible y pensable sobre la guerra”⁵⁶.

Mediante las obras de Raad, el espectador percibe la historia como fragmentos, como diferentes temporalidades que recrean la acción histórica, donde el tiempo de esa historia y de la experiencia de la misma es simultáneo a la experiencia de la realidad del momento presente. La percepción del tiempo pasado y presente frente al contramonumento se desarrolla también en las obras de Raad, las cuales, con sus revisiones por contra-memorias e historias antiheroicas, cumplen esa serie de directrices que nos hacen concebirlas como contramonumentos no sólo en la sala de arte, sino también en el espacio virtual de la red.

55 GILBERT, Alan, «A Cosmology of Fragments», en: *Miraculous Beginnings. Walid Raad*, (cat. exp), Whitechapel Gallery, London, p. 121. (Traducción propia de la cita).

56 Walid Raad en: ROGERS, Sarah, *op. cit.*, p. 78.

5.1.3. Pedro G. Romero

En la obra del artista y teórico de la iconoclasia y la iconofilia Pedro G. Romero (Aracena, Huelva, 1964) se incorporan desde sus inicios cuestiones relacionadas con el tiempo, tanto político como histórico, biológico, verbal, etcétera. Desde los noventa, ha compilado el mayor archivo sobre la iconoclasia en España (entre 1845 y 1945), en el cual incluye todo tipo de registros como reproducciones fotográficas, películas, escritos o recortes de prensa. Aun así, los elementos que más abundan en sus proyectos son imágenes fotográficas y del cine que registran esculturas destruidas, cuadros rasgados y partidos, interiores de iglesias y templos arrasados o retratos carbonizados. En su trabajo, más político que poético, el tiempo entendido desde las artes, la ciencia, la religión, la historia o la biografía no es solamente el tema de sus montajes de imágenes y textos, sino también el agente que produce una erosión en las decisiones y las ideologías. Desarrolla mecanismos a través de los cuales intenta reconocer la identidad, apariencia y medida del tiempo, para después situarse políticamente en contra del tiempo mismo y cuestionar los relatos que las instituciones producen sobre la memoria colectiva.

La obra de Pedro G. Romero utiliza estrategias y elementos estéticos que están relacionados con la práctica conceptual de los setenta, así como con las reflexiones sobre el simulacro y la práctica de la apropiación que tuvo lugar en los años noventa. Su obra plantea correspondencias con lo que el crítico José Luís Brea denominó la generación “postentusiasmo”⁵⁷, una generación que se decanta por la utilización de medios interdisciplinares que dejaban de lado la concepción tradicional de la obra de arte, cuestionando el aura de la misma (algo que en teoría ya lo habían planteado los artistas conceptuales), y manifestando predilección por los medios de reproducción electrónicos y digitales.

Las más de mil imágenes que componen el archivo y que reflejan la influencia y el interés de Duchamp provocado por la indiferencia estética⁵⁸, funcionan como una reafirmación de los acontecimientos y

57 José Luís Brea se refiere al “postentusiasmo” en el contexto de la exposición que él mismo comisaría, *Before and After the Enthusiasm*, con la que señala el final de la era del entusiasmo, planteada como un intento de explicar genealógicamente las bases del arte español entre 1972 y 1992, y tomando como referencia las fuentes conceptuales de la década anterior. Para la exposición cuenta con los trabajos de artistas como Francisco Guzmán, Pepe Espaliú, Guillermo Paneque, Pedro G. Romero, José M. Nuevo y Rogelio López Cuenca.

58 Duchamp considera que los *ready-mades* manifiestan un tipo de metaironía, con la que se propone mostrar una anestesia visual y una indiferencia estética. De esta forma, Duchamp se cuestiona qué es el arte, lanza un desafío a la sustancia estética de las obras de arte. Como comenta Miguel Cereceda, “contra la idea de *inspiración*, Duchamp propone la idea del azar, la elección fortuita o casual de la obra, la mera diversión o la *indiferencia visual*. Por tanto, ninguna delectación estética, ninguna musa, ningún genio”. En: CERECEDA, Miguel, *Problemas del arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 244.

las acciones que tuvieron lugar en el pasado. Se alejan por lo tanto de recreaciones auxiliares o decorativas para centrarse en conformar un trabajo más demostrativo, con tintes al documentalismo. Al igual que la actitud mostrada por Gerhard Richter o Walid Raad frente a las imágenes y registros de sus archivos inspirado por Walter Benjamin, Pedro G. Romero tampoco está motivado por demostrar, sino más bien por el acto propio de mostrar. Como comenta Miguel Ángel Hernández-Navarro, el artista presenta “un pasado destruido que no hay manera de reconstruir del todo; tan solo es posible rescatar las huellas de la ausencia, documentar su proceso de pérdida y destrucción, hacer una especie de arqueología de la demolición”⁵⁹.

Este proyecto de recolección de imágenes sobre la iconoclasia española que Pedro G. Romero comienza en 1999 toma el nombre de *Archivo F.X.* o archivo de “efectos especiales”. Son imágenes de todo tipo que crean una red visual completada con textos que construyen un corpus abierto de diferentes temporalidades, proporcionando así una visión precisa desde los acontecimientos iconoclastas en el ámbito de la política anticlerical de la vanguardia moderna hasta nuestros días. Los textos que acompañan a las imágenes son descripciones que las clasifican con nombres, estilos, tendencias, publicaciones, artistas y proyectos que tuvieron lugar en la época de la vanguardia moderna. Aparte de esto, incorpora otros documentos, también en texto e imágenes, que sitúan a la operación iconoclasta en la fecha que tuvo lugar, enfatizando la relación entre esos registros documentales y los términos que los acompañan y teniendo en cuenta las instituciones y mecanismos que producen versiones concretas. De ahí que muchos de estos documentos pertenezcan a otros campos de conocimientos como la filosofía, la estética o la ciencia.

El archivo de Pedro G. Romero se organiza en tres grandes grupos dependiendo de la procedencia de los documentos: el archivo como *X File*, como *f.x.* y como *f(x)*. Como explica el propio artista, los *X File* son “-archivos clasificados o archivos de lo inclasificable, de lo desconocido, de lo oculto, que de ambas maneras podría traducirse- que muestran los contenidos propios del trabajo documental y taxonómico del archivo, el conjunto de imágenes clasificadas, sus nomenclaturas; bajo la sección *fx* –es decir, efectos especiales, tal y como se abrevia este instrumento en el teatro y el cine⁶⁰- se asocian trabajos, textos, dispositivos, películas, presentaciones y discursos que han tenido lugar a lo largo de estos años en los distintos laboratorios que al amparo del archivo se han realizado;

59 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 93.

60 Pedro G. Romero utiliza el acrónimo traducido universalmente como “efectos especiales” para catalogar irónicamente el fondo documental de imágenes sobre la iconoclasia política anticlerical en la España contemporánea. El artista es seguidor del poeta surrealista Benjamin Peret, quien catalogaba el incendio de las iglesias de Barcelona durante 1936 como la mayor obra de arte de la modernidad, a lo que George Perec respondería diciendo que no se trataba más que de “efectos especiales”, lo cual ejemplifica el uso irónico del término por parte de G. Romero.

finalmente, bajo la sección $f(x)$ –función de x , en el sentido que la ciencia matemática da al término, en cuanto a la relación entre dos magnitudes, de modo que a cada valor una de ellas corresponde determinado valor de la otra, de la que con tan buen criterio abusa Jacques Lacan, pero también de ‘función’ en el sentido que subrayaba el teórico ruso Victor Slovsky, no importa tanto qué son las cosas sino cómo funcionan- todos aquellos documentos y materiales procedentes de la aplicación de los saberes del Archivo F.X. a esa cosa que llamamos lo real”⁶¹.

TESAURO CRONOLOGÍA ARCHIVO F.X. MÁQUINA P.H. LA INTERNACIONAL PEDRO G. ROMERO
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z #

Athens Biennial



1936. Interior de la iglesia de San Marcos, utilizada como depósito de escombros procedentes de casas bombardeadas. Iglesia de San Marcos. Toledo. Fotografía Casa Rodríguez, película plana nitrato “Eastman Kodak” 13x18 cm.

2007. Technopolis, espacios industriales –una refinería, una conductora de gas, un almacén de stocks industriales- recuperados para uso cultural. *Sugerencias para la Destrucción de Atenas, guía de bolsillo*. Primera Bienal de Atenas. Fotografía Futura Publications. Silver print paper, 12cm x 17.5cm.

Día tras día –porque en nosotros la herida sangra hora tras hora- nuestro dolor ha llamado al mundo en denuncia, en protesta, en socorro –en aviso de alarma también. ante la obra siniestra de profanación y destrucción de templos y objetos religiosos, consumada por la barbarie e España. Pero la obra de reconstrucción, una vez esta barbarie vencida, podía quizá traer equivalentes desafiados, si se emprendía y proseguía sin la vigilante asistencia de un doble espíritu de crítica dignidad y de pureza lírica. Si la abandonáramos, rebajada la exigencia del gusto o descuidada la perfección del rito, a aquel mundo fúnebre de las buenas intenciones, de que está fangosamente empapado el infierno. Para conjurar esta segunda catástrofe se abre hoy una Exposición Internacional de Arte Saco.

135. Pedro G. Romero, *Archivo FX*, página web.

Todos estos documentos están disponibles en la página web del artista y en varias reproducciones gráficas que se han publicado, creando interconexiones entre ellos, tanto visuales como conceptuales o temporales. Toda esa colección de conceptos, imágenes y documentos variados, que tienen su origen en esa etapa revolucionaria, muestran ese tiempo convulso representado en las imágenes de ruinas y de templos destrozados que llevan a una revisión y reconstrucción de ese periodo histórico desde la perspectiva del contexto presente. Como comenta Anna Maria Guasch, Pedro G. Romero “designa a través de una ‘arqueología de tesoros’ su nuevo presente o, mejor dicho, su reinterpretación que se fundamenta en descubrimientos y nuevos significados. En otras palabras, lo que se proyecta en esta interacción de tiempos es la reconstrucción de la historia”⁶².

A pesar de que el *Archivo F.X.* se compone de pequeños fragmentos, de representaciones de partes del pasado, en su metodología de trabajo respeta la organización tradicional del archivo y sus modos de construcción, concretamente basándose en el tesoro y el índice. De esta forma, cada

61 ROMERO, Pedro G., «Pedro G. Romero. Primero», *Archivo F.X. Documentos y materiales*, nº 1, mayo 2007, p. 7.

62 GUASCH, Anna Maria, *op. cit.*, p. 245.

imagen se relaciona con un concepto, un artista o una categoría de la historia del arte. Según mantiene Guasch, el tesoro se entiende como “el vocabulario con el que podemos traducir el contenido de documentos del lenguaje natural al lenguaje documental (descriptores) evitando toda ambigüedad y representando conceptos en forma unívoca”⁶³. Por otro lado, el índice sería “el tipo de conocimiento que, siguiendo al filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), se basa en una negación de la facultad de intuición y en reducir el conocimiento a impresiones elementales o aprehensiones inmediatas”⁶⁴.

Siguiendo estas nociones sobre el tesoro y el índice, los documentos y registros configurados en el archivo (muchos de ellos basados en memorias y experiencias personales) le permiten a Pedro G. Romero construir una visión general del acontecimiento y de la historia, donde también aparecen los dispositivos e instituciones que producen los relatos oficiales de la historia y construyen la memoria colectiva. El archivo pone de manifiesto el propio mecanismo de la memoria y su constante transformación en el presente, pues, como comenta Romà Gubern, “no recordamos un suceso, sino su reconstrucción mental, con sus omisiones y manipulaciones interesadas, pero de las que no somos conscientes. Y cada vez que lo recordamos de nuevo, recordamos en realidad su última versión o elaboración”⁶⁵.

En la primera etapa de su trabajo, el artista utiliza principalmente el medio fotográfico, pero las presentaciones posteriores del *Archivo F.X.* en galerías de arte y museos se han extendido a otros medios como la pintura, la escultura y principalmente la instalación. A ellos también se le añade la producción de textos que, según Pérez Villén, “aglutinan las cadencias que van marcando su obra y donde su aportación artística se hace más evidente al encontrar el cauce propicio para generar la plusvalía que revierte en cada una de las series con las que cíclicamente se construye su actividad plástica”⁶⁶.

El *Archivo F.X.* convierte, almacena y selecciona imágenes rescatadas que realmente ya han cumplido su función, es decir, imágenes que ya fueron emitidas en periódicos, revistas, informativos, etcétera, y que, por lo tanto, ya habían sido filtradas y editadas anteriormente. Ellas y otros documentos que las acompañan son huellas tangibles del pasado que encarnan la ausencia de sus referentes y que los transportan hacia el momento actual. En el archivo de Pedro G. Romero, “la presencia tangible del pasado en el presente no sólo se produce a través de lo que no está, sino también de lo que no está. El vacío, la huella, el abismo, el lapsus, aparecen como grietas del tiempo por las que se desvanece el

63 *Ibidem*, p. 244.

64 *Ibidem*.

65 GUBERN, Romà, «Las desmemorias de la memoria», en: *Lugares de la memoria*, (cat. exp op. cit., p. 209.

66 PÉREZ Guillén, Ángel Luís, «Pedro G. Romero», *Lápiz*, nº 112, Mayo 1995, p. 88.

sentido. Una historia de la desaparición que es en sí misma una historia desaparecida⁶⁷.

Estos registros que el artista incorpora son fragmentos de la memoria olvidada, de la memoria antiheroica y de los recuerdos ocultos que se rescatan para volver a representar la historia y reinterpretarla, igual que sucede en la práctica de los contramonumentos. En palabras del propio autor, “lo que me interesa crear es una base de indicios para interpretar hechos, escudriñarlos, cambiar su perspectiva, mostrar sus contradicciones, alterar su representación, etcétera.”⁶⁸.

Esos materiales sobre la iconoclasia y lo que ellos mismos representan vendrían a ser los restos o lo desechado, aquello que por su condición no pertenece al pasado, pero tampoco al presente, ocupando un lugar atemporal (pero realmente impregnado de multitud de temporalidades) que reconstruye la memoria. Estos “restos” podrían relacionarse con aquellos a los que Giorgio Agamben se refiere en su libro *Lo que queda de Auschwitz*, donde estudia las diferentes funciones del archivo y del testimonio en el contexto político contemporáneo. El autor retoma la noción de “resto” y sus connotaciones en la tradición judía, y explica que “el resto de Auschwitz –los testigos- no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos⁶⁹. Agamben expresa de esta forma que los verdaderos testigos no son aquellos que supervivieron, pues ellos no culminaron el sufrimiento de ser asesinados, ni los muertos, que ya no pueden dar testimonio de sus experiencias. Entre ellos se encuentra el verdadero testigo: los que han tocado fondo, los que han sobrepasado el límite de lo humano.

Una de las exposiciones más destacadas que se han realizado sobre el archivo iconoclasta es *Archivo F.X.: la ciudad vacía*, celebrada en la Fundación Tapies de Barcelona en 2006, donde se presenta una aproximación a la construcción política de la ciudad moderna. Una vez más, el artista expone todo tipo de registros y documentos, desde fotografías antiguas a películas, dibujos, textos, poemas, videos, objetos, postales, grabaciones e incluso caretas que tratan sobre la iconoclasia española que se dio por motivos políticos a mediados de los años treinta. Como en otras obras, relaciona estos acontecimientos con los discursos de la vanguardia artística donde, a juicio del artista, se percibe un carácter iconoclasta en relación a la tradición que se refleja en la violencia radical que se produjo por parte de los militantes anticlericales.

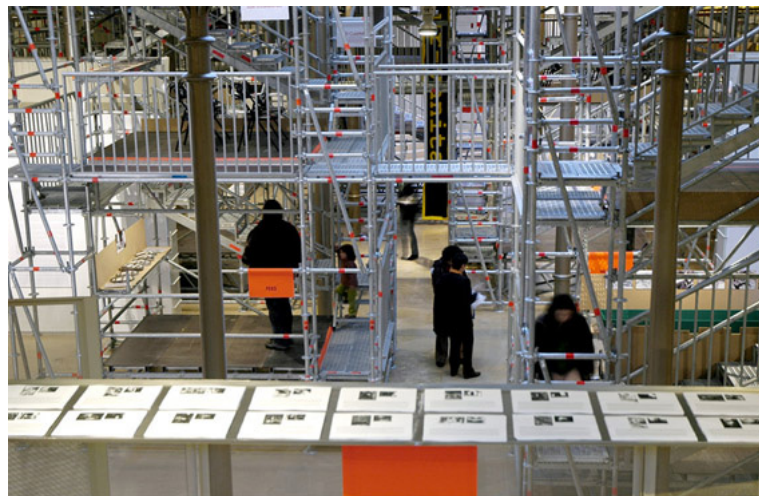
En la revisión de estos acontecimientos, el antropólogo Manuel Delgado ha jugado un papel relevante con su visión sobre las causas

67 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 93.

68 «Acerca del *Archivo F.X.* Conversación entre Pedro G. Romero y Nuria Enguita Mayo», *Archivo F.X. Documentos y materiales*, nº 1, mayo 2007, p. 48

69 AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, (Homo Sacer, Vol. 3), Valencia, Pre-textos, 2005, p. 171.

de este episodio de ira anticlerical, atribuyéndolas no sólo a la rabia de los exaltados sino también a otras cuestiones que han sido ocultadas y silenciadas por las versiones oficiales⁷⁰. La alternativa que propone Pedro G. Romero a la revisión de este periodo histórico mediante el arte y la Cultura visual, y no desde modelos analíticos habituales dentro del ámbito académico, parece tener más sentido por el hecho de tener como objetivo el análisis de imágenes y la relación de éstas con su contexto histórico-social. Es un claro ejemplo de que “la creación cultural se ofrece, a menudo, como una resistencia tenaz a esa memoria oficial restrictiva y homogenizadora que se pretende imponer”⁷¹.



136. Vista de la exposición *Archivo F.X.: la ciudad vacía*, Fundació Tapies, Barcelona, 2006.

El proyecto se instala en las dos salas del museo, trazando un recorrido de imágenes en el que el espectador reconstruye esos acontecimientos del pasado con una ausencia total de linealidad cronológica. Relacionando la iconoclasia, la vanguardia artística y la ciudad moderna, la exposición se distribuye en dos salas: en la inferior se muestran documentos e imágenes recopilados desde finales de los noventa y relacionados con la iconoclasia, como por ejemplo postales de iglesias y conventos quemados durante la Semana Trágica de Barcelona (1909), videos de informativos de televisión con imágenes de acontecimientos recientes como el atentado de las Torres Gemelas de Nueva York. Las imágenes aparecen como registros de esos eventos, como mero material de documentación, pero a pesar de los diferentes tiempos que representan, sus interconexiones aportan un entendimiento del carácter reaccionario de la mayoría de los gestos iconoclastas, unos

70 Algunos de sus libros que más profundizan sobre el tema señalado son: DELGADO, Manuel, *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y atirritualismo en la España contemporánea*, Barcelona, RBA libros, 2012, y DELGADO, Manuel, *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, Blasfemia y Martirio de imágenes*, Barcelona, Ariel, 2002.

71 *Lugares de la memoria*, (cat. exp.), Espai d'Art Contemporani de Castelló, *op. cit.*, p. 17.

gestos que muestran los límites que se pueden alcanzar en una ideología.

En la sala principal del museo se aborda la población Badia del Vallés como ejemplo de ciudad moderna, caracterizada por una arquitectura que propone nuevas formas de urbanización. Para ello, Pedro G. Romero realiza una instalación de grandes dimensiones formada por andamios que forman siete torres diferentes por las que los espectadores pueden moverse. En las torres se tratan casos de iconoclasia y se dedica cada una de ellas a lemas relacionados con la vanguardia artística. La exposición, y en general el proyecto *Archivo F.X.*, demuestra que “la maquinaria que ha puesto en marcha Pedro G. Romero mediante su gesto cinemático [...] implica el rechazo de lo trágico, de los espectros del pasado mediante su transformación vital y poética, cuya memoria sobrevive de una manera consciente en el ‘aquí y ahora’ de nuestro conocimiento”⁷².

Pedro G. Romero ha trabajado también sobre las checas de tortura psicotécnica, unos pequeños habitáculos construidos sobre todo durante la Guerra Civil Española para practicar un tipo de tortura a los reclusos. En ellas se incorporaba una decoración con dibujos geométricos que obsesionaba visualmente al preso, unas figuras que recordaban a las obras de Paul Klee, Kandinsky o los diseños de Bauhaus. Por ejemplo, la construida en 1937 en la iglesia de Vallmajor de Barcelona por los comunistas para recluir a trotskistas y anarquistas, consistía en una pequeña habitación de dos metros de altura por uno y medio de anchura y dos de longitud, donde colocaban ladrillos esparcidos por el suelo para dificultar la movilidad del preso. Además de los dibujos geométricos diseñados originalmente por el pintor húngaro Alfonso Laurencic, se colocaban muebles que tenían formas inclinadas para impedir el descanso del preso.

Pedro G. Romero ha presentado en varias exposiciones⁷³ reconstrucciones de dos de estas checas de tortura psicotécnica situadas en conventos de Barcelona, concretamente las de la calle de Vallmajor y la de la calla Zaragoza. El interés del artista en construir estas celdas de castigo reside en las finalidades opuestas de la utilización de los colores, formas y materiales empleados en las vanguardias abstractas. Las promesas liberadoras de la modernidad se aplican en estas checa para desestabilizar y ejercer una violencia psicológica sobre los reclusos.

En estas piezas tiene muy en cuenta los argumentos del filósofo esloveno Slavoj Žižek, quien ha señalado la paradoja que existe en el hecho de que Kandinsky hablara sobre la espiritualidad del arte abstracto casi al mismo tiempo que éste se aplicaba de forma práctica como

72 GUASCH, Anna Maria, *op. cit.*, p. 247.

73 Entre ellas se pueden citar *Antagonismos, casos de estudio*, que realizó el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en el 2001; la realizada en la abadía benedictina de Santo Domingo de Silos, (Burgos) en 2009, dentro del programa de exposiciones que el MNCARS desarrolla en el centro burgalés; y la exposición colectiva *Ejercicios de Memoria*, en el centro de Arte la Panera, de Lleida (2011).

tortura. Al respecto G. Romero comenta: “a mí me interesa el nivel de discusión en el mismo sentido que le da Zizek, no solamente como un caso de ‘memoria’, más bien como un episodio histórico del que sacar consecuencias novedosas. Así no se trata solamente de ejemplificar la crisis de la modernidad –sea después de la Guerra Civil española o de la Segunda Guerra Mundial-, sino de situar la ‘cosa’ como caso ejemplar de esa misma crisis. Sólo el materialismo dialéctico -dice Zizek- puede leer esa brecha no resuelta que nos abre el artefacto ‘cheka’ como contradicción: básicamente, las herramientas de un arte que sirve para los goces del espíritu acaban siendo usadas para torturar”⁷⁴.



137. Checa de tortura psicotécnica, Iglesia de Vallmajor, Barcelona. Diseñada por Alfonso Laucó. 1937 - 1939.



138. Pedro G. Romero, reconstrucción de la checa de tortura psicotécnica de la Iglesia de Vallmajor, mostrada en la exposición *Silos*, Abadía del Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos, 2009.

Para G. Romero la posibilidad de que un mismo fenómeno se pueda utilizar casi desde posiciones o fines contradictorios es un aliciente a que se convierta en una herramienta de análisis, pero sobre todo en “una herramienta de conocimiento propia de la poesía y el arte, capaz de saber mostrar la ‘cosa’, en su complejidad, sin traicionar la ‘cosa’ misma que se está tratando”⁷⁵.

La riqueza y variedad de temporalidades que concurren en el inmenso archivo de Pedro G. Romero, así como en las obras y las instalaciones que realiza a partir del mismo, funcionan como un agente

74 Pedro G. Romero, en: *Ejercicios de memoria*, (cat. exp), Centro de Arte la Panera, Lleida, 2011, p. 102.

75 *Ibidem*.

dinamizador esencial para que el público rememore el pasado. Si éste es uno de los patrones esenciales que definen los contramonumentos de los que nos habla James E. Young, la producción artística de Pedro G. Romero también coincide con estos nuevos memoriales en el hecho de que, para el artista, la historia no se presenta como una sucesión cronológica y lineal de acontecimientos, sino que conforma un lugar de experimentación e investigación continua sobre fragmentos y tiempos diversos de lo pretérito y lo actual, es decir, una forma de asociaciones y significaciones necesaria para entender tanto el pasado como el presente.

Las capas temporales que se representan en sus obras, alojadas en la materialidad de los documentos, se intensifican cuando estos registros se almacenan en el archivo "oficial" que se conforma en la red (fxysudoble.com). Si desde la antigüedad y el Renacimiento las formas del almacenamiento mnemónico han unido la memoria al espacio, hoy en día el archivo como un almacén permanente y estático se ha sustituido por nuevas dinámicas temporales de almacenamiento, es decir, en archivos que podrían considerarse como temporales dada la transferencia permanente de datos que en él se producen. Como dice Wolfgang Ernst, "el archivo se ha transformado de un almacén en el espacio a un almacén en el tiempo"⁷⁶, haciendo alusión a todos aquellos archivos que se alojan en la red, donde los datos sólo pueden ser consultados de forma transitoria, fugaz y efímera, lejos de cualquier inmovilidad espacial.

Lo ciertamente característico de este cambio es que el archivo pasa de ser un almacén estático a convertirse en documentos en red disponibles para entrar en interacción con el espectador, es decir, para crear un *feedback* que activa un ejercicio de memoria. Estas cualidades las encontramos en el Archivo F.X. de Pedro G. Romero, pero también en el de *The Atlas Group* de Walid Raad, los cuales se convierten en un lugar de memoria no tanto como una conmemoración de acontecimientos del pasado, sino como la revisión de esa historia en búsqueda de nuevos significados resultantes de la interconexión con otros eventos. Los archivos en la red se han convertido en lugares de memoria temporales, una cuestión que describe Wolfgang Ernst cuando afirma: "el espacio de conmemoración está siendo reemplazado por una serie limitada de entidades temporales. El espacio es temporalizado, reemplazando el paradigma archivístico por la transferencia permanente, reciclando la memoria"⁷⁷.

El potencial de estas obras de la memoria que se construyen en base a archivos materiales, y también digitales y online, reside en la dependencia del papel del espectador para completar la propia obra y su relectura. Un proceso que está claramente relacionado con la intención del contramonumento y su demanda de un público activo que revise el

76 ERNST, Wolfgang, «The Archive as Metaphor. From archival Space to Archival Time», *Open*, nr. 7/2004, (no) memory, p. 50. (Traducción propia de la cita).

77 *Ibidem*.

pasado desde la memoria.

En la práctica artística son muchos los autores que han recurrido a este tipo de archivo alojado en la red, donde el *Archivo F.X.* es un claro ejemplo pero también el *The Atlas Group Archive* de Walid Raad. Ambos apuestan por nuevas formas de relación entre la tecnología digital, la recolección y el proceso de archivar. Sus proyectos dan ejemplo de “cómo los nuevos medios pueden aportar metáforas y modelos para pensar acerca de los procesos de memorización y de las relaciones entre memoria, tanto en su sentido literal como la memoria ‘geopolítica’, y sus ‘metáforas técnico-protéticas’”⁷⁸.

De esta manera, los espacios de memoria que constituyen las obras de Pedro G. Romero, tanto en sus presentaciones en salas de museos como en su almacenamiento en la red, configuran un lugar para la transmisión e interconexión de temporalidades que dan sentido al actual entendimiento de la memoria como un proceso en continua reconfiguración.

En las obras de los artistas Gerhard Richter, Walid Raad y Pedro G. Romero, la yuxtaposición de tiempos y de todo tipo de registros del pasado se materializan en soportes tan diversos como paneles de imágenes, instalaciones, vídeos o archivos digitales en Internet, creando esa coexistencia de temporalidades que definen la memoria y la historia como un proceso mutable. Las propuestas de estos artistas son claros ejemplos de una revisión del concepto de archivo, el cual está “destinado a producir campos de relación dinámicos e inéditos, donde las fuentes iconográficas a las que alude el archivo, más allá de su cualidad documental, buscan desestabilizar el significado original para recontextualizarlo de nuevo”⁷⁹.

Por otro lado, el juego de temporalidades que se plantea en sus proyectos también son reflejo del tiempo contemporáneo y de la experiencia de la temporalidad por parte de los ciudadanos. Una temporalidad que está marcada por la instantaneidad de los dispositivos digitales, las cortas duraciones en trayectos espaciales que buscan los medios de transporte o la repercusión de la historia sobre asuntos de nuestros días. Como ha señalado Terry Smith, “la conciencia se relaciona con tomar muchos pasos, rápidos, no de lo viejo a lo nuevo, sino viceversa. Múltiples temporalidades son la regla estos días y sus concepciones del desarrollo histórico se mueven en direcciones variopintas”⁸⁰.

Estas múltiples temporalidades de las que habla Terry Smith son las que en las obras de arte, al igual que en los contramonumentos,

78 GUASCH, Anna Maria, *op. cit.*, p. 253.

79 *Ibidem*, p. 227.

80 SMITH, Terry, en: VV.AA., *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (Eds.), Durham; London: Duke University Press, 2008, p. 5. (Traducción propia de la cita).

inducen al espectador a tomar consciencia del presente histórico. Y en este contexto, la condición efímera de la propia obra y la experiencia del tiempo por parte del visitante frente a ella se convierten en una condición fundamental y coherente con respecto a un tiempo concreto dentro del territorio democrático de la contemporaneidad. La reflexión que James E. Young hace a este respecto y refiriéndose a los contramonumentos para considerar sus cualidades temporales, podría aplicarse perfectamente a los trabajos presentados anteriormente: “el contramonumento busca su cumplimiento en el tiempo histórico. Reconoce y afirma que la vida de la memoria existe principalmente en el tiempo histórico: en la actividad que trae los monumentos a la vida, en el continuo intercambio entre la gente y sus marcadores históricos, y finalmente, en las acciones concretas que tomamos a la luz de un pasado conmemorado”⁸¹.

En los contramonumentos y en las obras de arte de la memoria, el presente se concibe como el lugar donde confluyen una serie de capas temporales que se asimilan mediante un trabajo de rememoración. Por ello, entendemos que “la distancia entre el presente y el pasado desaparece, no porque uno pueda viajar sin problema a través del tiempo, sino porque el día presente está localizado en la extensión de la historia, o más bien, en una multitud de historias”⁸².

81 YOUNG, James E., «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», *Critical Inquiry*, nº 18, The University of Chicago, invierno 1992, p. 296.

82 GIELEN, Pascal, *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-fordism*, Netherlands, Valiz, 2010, p. 102. (Traducción propia de la cita).

5.2. La obra como proceso temporal

Las cualidades temporales que se recogen en las obras de arte de la memoria son un acicate para recordar. Cualidades temporales que se reflejan en el carácter efímero de los materiales utilizados, así como en la incitación al espectador a deambular por ellas o tomar consciencia al visionarlas del transcurrir del tiempo presente. En este apartado tomaremos como objeto de estudio algunas obras de los artistas Shimon Attie, Mirosław Balka y Tania Bruguera para hacer hincapié en su cualidad efímera, una cualidad que coincide con la de los contramonumentos y que se concibe como una herramienta para agitar el interés del público y mantenerlo activo en su entendimiento y reinterpretación del pasado y de la historia.

Como se explicaba en el apartado de la presente Tesis sobre la propuesta de modelo analítico a partir de la noción de contramonumento, una de las premisas que lo definen es su carácter efímero o el uso que se hace en él de la temporalidad. Un claro ejemplo lo veíamos en el monumento contra el fascismo de Hamburgo, una columna de Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz que inicialmente tenía unos doce metros de alta pero que fue hundiéndose progresivamente en el suelo durante cinco años hasta desaparecer por completo. En este periodo de tiempo en el que la columna va desapareciendo, la obra funciona como un dinamizador de la memoria: hace tomar consciencia a los viandantes de los acontecimientos pasados, de su pérdida y de la necesidad de recordarlos. Sin embargo, al desaparecer, el contramonumento delega la tarea de recordar en los espectadores, y los acontecimientos históricos que representan continúan reconfigurándose en sus imaginarios, condicionados por el contexto del presente. Como comenta James E. Young, “al desaparecer deja a los visitantes en posición de examinarse a ellos mismos como parte del desarrollo de la pieza”⁸³.

Este mismo proceso se repite en las manifestaciones artísticas de la memoria, especialmente en aquellas que se configuran con una base de carácter efímero, de inmaterialidad o de la fragilidad de sus elementos. Los artistas tienen muy en cuenta que el pasado de alguna forma se incrusta en la materialidad de los objetos y que éstos se convierten así en almacenes de recuerdos, historias y experiencias pasadas. Es decir, son objetos que funcionan como registros y activadores de los recuerdos y que se disponen temporalmente en museos o galerías para configurar una especie de memorial o lo que podría entenderse como una modalidad de contramonumento.

El carácter efímero de los materiales en las obras de arte de la memoria podría relacionarse con la estética de la desaparición⁸⁴ a la

83 YOUNG, James E., «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», *op. cit.*, p. 278. (Traducción propia de la cita).

84 En este respecto, es pertinente hacer referencia al libro de Paul Virilio *Estética de la*

que se refiere Marchan Fiz cuando analiza las transformaciones de arquitecturas o los materiales frágiles que se utilizan en los trabajos artísticos. Según explica el autor, “en las obras artísticas arquitectónicas las transformaciones se manifiestan igualmente en varias direcciones, si bien todas ellas afectan a una estética de la permanencia que se desliza hacia una estética de la desaparición. Podríamos rastrear síntomas de la misma en la levedad y la fragilidad quebradiza de los soportes y materiales ‘blandos’ todavía tradicionales, en la disolución de la obra singular en la textualidad o en el llamado recientemente arte contextual”⁸⁵.

La temporalidad que se incrusta en estas obras estimula la percepción del espectador sobre el espacio y el tiempo, así como la conciencia del papel imprescindible que juega la memoria en la reinterpretación del pasado y el presente. Activa igualmente la imaginación del público, rescatando las imágenes del pasado que guardamos en nuestra memoria que no dejan de estar expuestas a una transformación y reconfiguración continua. Estas imágenes de la memoria, como decía Bergson, “no se conservan más que para volverse útiles: en todo instante completan la experiencia presente enriqueciéndola con la experiencia adquirida, y como esta va aumentando sin cesar, acabará por cubrir y sumergir a la otra”⁸⁶.

Paul Ricoeur también ha analizado el proceso de imaginación en relación a la construcción de la memoria, y ha deducido que la “memoria pura” se distingue no sólo por estar repleta de perfección, sino también por albergar errores. Es una memoria condicionada por los factores externos al individuo, por las distracciones que le rodean e incluso por la influencia de otras experiencias que se encuentran almacenadas en la mente. Así, la memoria cumpliría su objetivo cuando toma conciencia del transcurrir del tiempo y de su necesaria reconfiguración. En otras palabras, “la memoria ‘pura’ es simplemente el acto de recordar: la memoria influenciada por la imaginación es un compromiso”⁸⁷. Entonces, si la memoria cumple su objetivo tomando conciencia del transcurrir del tiempo, para Paul Ricoeur estar en el tiempo vendría a significar metafóricamente una representación visual del tiempo, un tiempo que se

desaparición, donde plantea la idea de la velocidad como un elemento que distorsiona las coordenadas espacio-temporales, una cuestión en la que también entra en juego la idea de ausencia que produce la velocidad y que provoca esta desintegración y deformación de las coordenadas espacio-temporales. De ahí que el autor realice el siguiente comentario: “la historia de las batallas descubría la deslocalización como precipitación hacia un nuevo récord metafísico, olvido final de la materia y de nuestra presencia en el mundo, más allá de la barrera del sonido, y más allá de la barrera de la luz”. En: VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988 [1980], p. 128.

85 MARCHÁN Fiz, Simón, «Transformaciones estéticas del arte contemporáneo», en: VV.AA. *Transformaciones del arte contemporáneo*, op. cit.

86 BERGSON, Henri, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006 [1896], p. 83.

87 LE FEUVRE, Lisa (ed.), *Failure*, London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010, p. 16.

sitúa manteniendo una relación de analogía con el lugar⁸⁸.

Se podría derivar de estos argumentos que es esa memoria pura la que se persigue con las obras de arte contemporáneo, pues ellas la entienden, al igual que a la historia, como un discurso dinámico y abierto que depende del contexto del presente y del compromiso directo de los individuos. Didi-Huberman defiende que la memoria “humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo y en una impureza esencial. [...] La memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de ‘decantación’ del tiempo”⁸⁹.

Frente a las propuestas sobre memoria en el arte se experimenta una amalgama de tiempos (el pasado que representan los materiales, el de las circunstancias del presente y el discurrir del propio tiempo) que producen lo que Bergson denomina “zonas de indeterminación”, esos momentos puntuales en los que tropezamos con lo indeterminado y que nos hace esperar. Él sostiene que es en la indecisión donde experimentamos correctamente el tiempo, nuestras propias duraciones de vivir. Y que, por lo tanto, “el ritmo de nuestra experiencia consciente particular es interdependiente con y construida en la duración de los otros”⁹⁰. Entendemos a partir de Bergson que nuestra propia consciencia del tiempo y de la memoria está inevitablemente condicionada por factores externos a nosotros, de tal forma que nuestra propia duración individual no es algo único o particular, sino que se construye en estrecha relación y conexión con la de los otros. Se produce así una unión de duraciones que se intensifica frente a las obras de la memoria, las cuales nos hacen tomar consciencia de nuestro estar en el presente y de la necesidad de considerar otras temporalidad que se proponen desde el arte para repensar el pasado. Siguiendo este argumento, Ernst van Alphen ha hecho alusión a la experiencia de la temporalidad en las prácticas de la memoria dentro de las artes visuales y ha señalado que “se trata de un llamamiento a una estética capaz de subvertir la temporalidad tradicional. [...] Es una estética que inscribe el tiempo personal en el tiempo histórico o, al revés, el tiempo histórico en el personal, sin caer en una falsa armonía ni en una insuperable incompatibilidad. En vez de eso, su estética de la temporalidad da al tiempo personal una significación histórica más amplia”⁹¹.

88 Ver a este respecto RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI, México, 1997 [1983], p. 653.

89 DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, op. cit., p. 60.

90 Middleton, D. & Brown, S.D., *Experience and memory: Imaginary futures in the past*, citado en: ERLI, Astrid, NÜNNING, Ansgar (eds.) en colaboración con Sara B. Young, *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008, p. 242. (Traducción propia de la cita).

91 VAN ALPHEN, Ernst, «Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios visuales*, nº 6, 2009, p. 39.

Las propuestas artísticas que analizaremos en este apartado, al igual que las otras analizadas en la presente Tesis, promueven una revisión de la historia, originan una relación entre el público, el espacio y la temporalidad, y recurren a elementos que se sitúan entre la presencia y la ausencia, entre los hechos y la imaginación. Concretamente, analizaremos en este apartado la obra de tres artistas que son claros ejemplos del tratamiento de la temporalidad para tratar temas de la memoria: Shimon Attie, Tania Bruguera y Mirosław Balka.

Las proyecciones del artista estadounidense Shimon Attie de imágenes antiguas sobre edificios localizados en el misma zona o cerca de donde fueron tomadas, devuelven la historia y la memoria a las ciudades y los habitantes. Son instalaciones efímeras e inmateriales que suponen un incentivo para ejecutar la memoria, principalmente aquella que tiene que ver con la persecución y exterminio de los judíos durante el Holocausto nazi.

El carácter efímero de las propuestas artísticas y el entendimiento de la memoria como un proceso en continua transformación son dos características destacables en las instalaciones y performances que realiza Tania Bruguera, generalmente basándose en el contexto tanto pasado como presente de su Cuba natal, marcada por el exilio y la represión de los exiliados.

Por último, estudiaremos los trabajos del polaco Mirosław Balka, quien ha tomado sus experiencias personales y la historia de Polonia como la base de su producción artística. Tanto las esculturas figurativas del inicio de su carrera como las instalaciones, esculturas y videos más abstractos que ha realizado en las últimas décadas, destacan por evocar la transitoriedad del tiempo o el propio devenir existencial de la condición humana.

En todos ellos, la memoria se concibe como un estado temporal que alberga tanto el pasado como el presente y que reside en las imágenes, las acciones y los materiales que realizan. Sus obras, mediante el tratamiento de la temporalidad, producen en el espectador esa *zona de indeterminación* que sirve como un estímulo para activar la memoria y la imaginación, con el propósito final de producir conocimiento y delegar en el espectador una tarea de recordar de manera colectiva y pública. En la misma línea que la nueva vertiente de monumentos realizados en el espacio público, los proyectos de estos artistas corroboran la afirmación de Marc Augé según la cual “ya no es el pasado lo que explica el presente, sino que es el presente mismo lo que guía una o varias relecturas del pasado”⁹².

92 AUGÉ, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1998 [1994], p. 13.

5.2.1. Shimon Attie

Preocupado por cuestiones relacionadas con la memoria, el lugar y la identidad, el artista Shimon Attie (Los Ángeles, 1957) ha conseguido prestigio internacional por dar forma visual a la memoria personal y colectiva, y a las historias de comunidades olvidadas o marginadas realizando instalaciones lumínicas en las que proyecta fotografías antiguas sobre lugares específicos del paisaje urbano.

Sus instalaciones exploran la capacidad de la fotografía tanto para evocar la ausencia como la presencia, y destacan por sus condiciones temporales, es decir, por permanecer instalada durante cortos periodos de tiempo en el espacio urbano y traer al presente historias pretéritas. Sus obras dejan huella en el imaginario y la memoria de los espectadores que las contemplan, una memoria que está formada por los personajes que anteriormente habitaron esos lugares y la historia colectiva de la ciudad. Así, durante el tiempo que la obra permanece colocada en emplazamientos específicos, la memoria se impone sobre los espectadores, pero, una vez se desmonta la instalación, las historias del pasado vuelven a estar presentes en la arquitectura del barrio y en sus vecinos, convirtiéndose de este modo en una memoria activa.

Aunque Attie recientemente ha realizado numerosas videoinstalaciones en salas de arte y museos, como *Sightings: The Ecology of an Art Museum*, (2008), *Racing Clocks Run Slow: Archaeology of a Racetrack*, (2007) o *The Attraction of Onlookers: Aberfan - An Anatomy of a Welsh Village* (2006), en este estudio nos centraremos en las instalaciones que realiza en espacios urbanos específicos, sobre todo aquellas que realiza en Europa entre 1991 y 1996, las cuales tratan sobre la memoria del Holocausto y la ausencia de los judíos que fueron deportados o que tuvieron que emigrar. Aun así, sus obras instaladas en los espacios cerrados tienen características y cualidades comunes a aquellas que se emplazan en los espacios públicos.

El hecho de que Attie no haya vivido directamente las atroces experiencias de la represión judía en el Holocausto explica que su memoria y su acercamiento a tales eventos estén necesariamente mediatizados. Así, su intención no es solamente extraer del olvido esas historias, sino también mostrar la forma que éstas han tomado con el paso del tiempo, pues al final, de ello depende el relato de la historia. Visitando lugares específicos donde vivieron las comunidades judías en Alemania, las estaciones de trenes y otros lugares desde donde eran deportados o partían hacia el exilio (del mismo modo que Claude Lanzmann y los testigos del Holocausto en la película *Shoah*⁹³), Attie se impregna de una memoria colectiva que realmente no le es propia. Por consiguiente, la memoria que aborda en sus instalaciones es tanto la personal del propio artista (su propia visión y experiencia frente a esos relatos), como la

93 *Shoah*, Claude Lanzmann, 1985.

historia colectiva de las comunidades representadas en las fotografías.

El artista pretende que, una vez vista la obra, las imágenes proyectadas vuelvan a ocupar esos lugares donde fueron tomadas, aunque simplemente sea de forma imaginativa en la mente de los espectadores. Así lo confirma James Young cuando, refiriéndose a las instalaciones de Attie, comenta; “él elige actualizar estas visiones interiores, exteriorizarlas y así hacerlas parte de una memoria pública más amplia. Una vez actualizada, espera que estas imágenes entren en el mundo interior de todos aquellos que las vieron y continúen presentes en los lugares incluso cuando ya no sean visibles. Esperaba que una vez los otros hayan sido testigos de estas proyecciones memoriales, las instalaciones en sí mismas ya no sean necesarias”⁹⁴.

La serie de instalaciones que realiza bajo el título *The Writing in the wall* (“La escritura en el muro”) entre 1992 y 1993, se llevaron a cabo en Scheunenviertel, el antiguo barrio judío de Berlín, donde proyectó diapositivas a partir de fotografías de la vida del barrio en las décadas de 1920 y 1930, los años anteriores al Holocausto. Las imágenes eran superpuestas sobre muros de edificios o ruinas en los mismos lugares o muy cerca de donde las instantáneas habían sido tomadas originalmente. Utilizando proyecciones de diapositivas en las localizaciones, los fragmentos del pasado eran introducidos en el campo visual del presente, es decir, aquellas partes de la vida cotidiana de la comunidad judía destruida hace tanto tiempo eran simuladas visualmente y recreadas durante cortos periodos de tiempo. El pasado que representan las fotografías se fusionan con el tiempo presente, afirmando la cualidad atemporal que Bourdieu reconocía en ellas cuando decía que “la imagen fotográfica es la cristalización atemporal de un acontecimiento. La temporalidad fijada ya no es más un devenir, sino una discontinuidad sin sucesión fuera de la actividad que le impone los puntos de referencia de una memoria”⁹⁵.

El barrio Scheunenviertel está localizado en la parte este de la ciudad de Berlín, cercano a la Plaza Alexander, y a principios de siglo fue el centro para los inmigrantes judíos del este de Europa. Las fotografías que Attie recopila de sus vidas cotidianas en dicho barrio reflejan el mundo de la clase obrera más que la de los más influyentes y asentados judíos alemanes, que vivieron generalmente en la parte oeste de la ciudad. Hoy en día, el barrio está sufriendo un rápido aburguesamiento iniciado sobre todo a partir de la caída del Muro de Berlín, cuando se convierte en una zona de moda para muchos berlineses del este. Tras la unificación, la zona ha sido testigo de una gran afluencia de nuevos residentes y del capital económico, provocando la restauración y transformación de los

94 YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven & London, Yale University Press, 2000, p. 65. (Traducción propia de la cita).

95 BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003 [1965], p. 347.

edificios. Actualmente, el barrio es casi irreconocible en relación a cómo era a principios de siglo, una modificación del paisaje urbano que de alguna forma ha borrado la identidad y la memoria de aquellos que antes lo habitaron, ya que las últimas evidencias físicas de esas historias están también desapareciendo.



139. Shimon Attie, *The Writing in the wall*, 1992-1993.

Las proyecciones de Shimon Attie sobre los muros eran visibles al tráfico de la calle, a los residentes del barrio y a los viandantes. El poder de las fotografías familiares y amateurs se mezclan en sus obras con el medio de la instalación y con la fotografía como medio artístico, pues el artista fotografía las instalaciones en curso para poder posteriormente exponer sus proyectos en museos y galerías de arte. Sin embargo, aunque Attie toma dichas fotografías para exponerlas como un registro de la intervención, él es consciente de que la importancia de sus obras reside en la duración determinada de las proyecciones, en la acción de situarlas en un lugar específico y, por supuesto, en el contenido de las propias imágenes.

Las fotografías que utiliza en las obras parecen arrebatadas de álbumes de familia, algo que, a pesar de su distancia temporal, provoca una relación empática con el espectador. Éste puede reconocer que los personajes son judíos (principalmente por sus vestimentas y peinados), al igual que los espacios donde fueron tomadas las imágenes, pues generalmente se corresponden con los mismos donde se proyectan. Así, se establece un lazo de identificación entre las fotografías de la instalación y los espectadores, percibiendo además las diferentes capas temporales que se funden para promover un trabajo de memoria. Como apunta Marianne Hirsch sobre las obras de Attie, “la ironía temporal de las fotografías provoca duelo y empatía. Nosotros hacemos duelo por la gente de las fotografías porque los reconocemos, pero esta identificación permanece en una distancia marcada por la incompreensión, el enfado y la furia. Ellos pueden ser como nosotros, pero no son nosotros: son fantasmas y sombras visibles. Ellos son y permanecen como otros, emancipaciones de otro tiempo y espacio. Están claramente en otro mundo diferente al nuestro, pero, sin embargo, nos son familiares de un modo insólito”⁹⁶.

La problemática en la construcción de una memoria colectiva común y las diferencias que todavía permanecen hacia los judíos se reflejan en las objeciones que algunos vecinos hacen a las instalaciones de Attie. Por ejemplo, mientras el artista instalaba unas de sus proyecciones en el barrio judío de Berlín, un hombre de unos cincuenta años sale repentinamente del edificio gritando que su padre había comprado el edificio en buena lid a un tal Mistter Jacobs en 1938, a lo que Attié respondió preguntándole qué le pasó a Mister Jacobs, pues según se sabía, era multimillonario y pudo emigrar a Nueva York. El incidente tuvo gran repercusión porque en ese momento estaban recogiendo imágenes los equipos de televisión Alemana y fueron retransmitidos esa misma noche en los telediarios nacionales. Además, otro residente del barrio llamó a la policía protestando porque estaban proyectando imágenes de judíos sobre su casa y eso haría que sus vecinos pensasen que él también lo era. La respuesta de estos residentes y los debates sobre el tema que pueden surgir en el barrio es, en efecto, una parte esencial de estas instalaciones.

The writing on the wall no se concibe como una reparación y recuperación de esas historias de los judíos, ni siquiera una reconstrucción de las mismas, sino, más bien, como recordatorio de lo que se perdió, de la ausencia de esa historia del barrio y de sus antiguos residentes. Attie produce unos memoriales efímeros en los espacios públicos, unos ritos conmemorativos que son necesarios en la sociedad para la construcción de su memoria colectiva. Así lo entendía Durkheim cuando estudiaba la formalización de las representaciones colectivas, señalando que éstas

96 HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, narrative and postmemory*, Cambridge MA and London, Harvard University Press, 1997, p. 267. (Traducción propia de la cita).

se producían en situaciones de “efervescencia colectiva”, que eran, en palabras de Vicente Huici Urmeneta, “un proceso de simbolización, es decir, la vinculación de ideas y sentimientos de un grupo reunido a objetos materiales, figuras movimientos sonidos y palabras”⁹⁷. Ese punto de unión entre lo individual y lo colectivo tiene lugar, según Durkheim, cuando “expresando sus sentimientos, traduciéndolos por un signo, simbolizándolos exteriormente, pueden las consciencias individuales, cerradas por naturaleza las unas a las otras, comunicarse entre ellas”⁹⁸.

El terrible destino de los judíos durante los años del Holocausto Nazi es también el tema que Shimon Attie trata en su instalación *Trains: Dresden* (1993), una serie de proyecciones situadas en la estación central de trenes de Dresde. Cuando Attie visita dicho lugar siente como si estuviera poseído por los fantasmas de las personas que fueron allí reunidas para ser trasladadas posteriormente a los campos de exterminio. Pero lo que realmente le llamó la atención fue la falta de huellas que demostrasen la importancia que habían tenido las estaciones de trenes durante el Holocausto como los lugares de recogida y deportación de judíos. En esta obra colabora con Mathias Maile y realiza proyecciones de fotografías encontradas de ciudadanos judíos que vivieron en Dresde y que fueron deportados o se vieron obligados a emigrar. En concreto, las imágenes son retratos de personas específicas de la comunidad judía que se superponen sobre los trenes, las vías o los muros de la estación.

Otro de los proyectos que realiza el artista sobre las experiencias de los judíos durante el Holocausto es la que realiza en Copenhague (Dinamarca) en 1995, con el título *Portraits of Exile* (“Retratos del exilio”), aunque esta vez no utiliza proyecciones de fotografías, sino que las monta en unos paneles retroiluminados que sumerge en el agua de uno de los canales de esta ciudad.

La obra se realiza para conmemorar el cincuenta aniversario del final de la Segunda Guerra Mundial en Dinamarca, el único país ocupado por los Nazis que salvó a toda su comunidad judía. El rescate tuvo lugar en 1943 cuando miles de judíos fueron transportados a Suecia de forma secreta en barcos de pesca, algo que ha marcado la identidad danesa pero que, sin embargo, contrasta con la política actual vacilante y ambivalente de los refugiados. Hoy Copenhague tiene un papel cardinal como punto de encuentro y lugar de paso para los refugiados de los Balcanes y de la antigua Unión Soviética. Sin embargo, realmente los refugiados han estado esperando durante años alojados en una especie de hotel abarrotado en un barco mientras esperaban a que sus solicitudes de asilo se procesaran. Estos acontecimientos y los vividos en el Holocausto, todos relacionados con el agua, la historia y el rescate,

97 HUICI Urmentea, Vicente, *Espacio, tiempo y sociedad. Variaciones sobre Drukheim, Halbwachs, Gurvitch, Foucault y Bourdieu*, Madrid, Akal, 2007, p. 15.

98 DURKHEIM, É., *La science sociale et l'action*, Paris Presses Universitaires de France, p. 328. Citado en: *ibidem*.

La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo

son los que llevan a Attie a realizar nueve grandes cajas de luz (de unos 1.6 x 1.8 metros) que sumerge en el canal Borsgraven, que rodea el edificio del parlamento de Dinamarca. Los retratos que se muestran en estas imágenes pertenecen tanto a judíos daneses rescatados durante la guerra como a refugiados actuales originales de la antigua Yugoslavia, Pakistán, Chipre y Afganistán.



140. Shimon Attie, *Portraits of Exile*, Copenhagen, Dinamarca, 1995.

Aunque esas imágenes de los retratos eran perceptibles a larga distancia, cuando el agua del canal se calmaba se podían apreciar a una distancia más corta detalles de otras imágenes que se superponían sobre los rostros, concretamente imágenes de mapas con rutas de escape, entradas de visas estampadas en pasaportes, la estrella judía amarilla y los barcos de pesca involucrados en los rescates. De esta forma, la instalación sobre ese lugar específico registra un juego de períodos y duraciones temporales que van desde los años del Holocausto, con los retratos del exilio que marcan la historia de la Segunda Guerra Mundial,

hasta el momento actual, caracterizado por los acontecimientos que viven los refugiados y que barren toda Europa.

El agua que una vez sirvió de camino hacia el rescate de los judíos y que no dejaba huella de su trayectoria ahora se convierte en el soporte de esas imágenes, experiencias y rastros del pasado, un lugar transitorio y maleable para la conmemoración. El agua hace de la instalación un memorial, o quizás un contramonumento, que se constituye en un emplazamiento pasajero y efímero, es decir, un espacio que se aleja de cualquier tipo de imposición de relatos históricos y materiales rígidos para así volcar toda la atención en la activación del recuerdo.

Unos de los proyectos más recientes de Shimon Attie en lugares específicos es la instalación *The history of another* ("La historia de otro), de 2003, una serie de proyecciones que realiza en Roma con la intención de ser después fotografiadas. En ellas utiliza la historia de la Roma antigua como telón de fondo de la amplia historia de occidente. En las imágenes que proyecta sobre las ruinas romanas y algunos edificios emblemáticos de la ciudad, aparecen personajes de origen judío romano que fueron fotografiados al inicio del siglo veinte, que aparentemente están buscando un sentido de hogar o pertenencia a esta historia romana. Los trabajos se plantean como contra-historias pues, en ellos, aunque se basan en la historia de la Roma antigua, los personajes de las instantáneas tienen una identidad desconocida para el espectador, tratando así la cuestión de quién está fuera y quién está dentro de las historias oficiales. Las instalaciones, que intentan localizarse cerca de los lugares donde las fotografías fueron originalmente tomadas, sugieren una lectura de la historia y una intersección de esas dos culturas antiguas, de esos dos periodos que ahora se reconfiguran en el presente.

Pero *The history of another* sugiere también cuestiones más amplias al abordar historias no oficiales o reprimidas dentro de la historia general del este. Al tomar las fotografías, el artista combina en el mismo fotograma elementos de lo antiguo mezclado con la Roma contemporánea, es decir, utilizando el medio fotográfico para capturar y explorar las formas en las que la ciudad estetiza y empaqueta los lugares históricos para el consumo público. Consigue, de esta manera, crear imágenes que incorporan en sí mismas tiempos dispares de la historia, concretamente representando los restos de la Roma antigua, la historia de los judíos a principios de siglo y el momento actual en el que se han tomado las fotografías de las proyecciones.

La multitud de capas temporales que se superponen en las instalaciones de Shimon Attie son una herramienta eficaz para activar la imaginación y la memoria de aquellas personas que presencian en directo las proyecciones. Son obras un tanto fantasmagóricas con imágenes evocadoras que invitan a la reflexión y la meditación sobre la historia, permitiendo al espectador hacer su propia lectura y crear su propio significado sobre los acontecimientos plasmados en cada fotografía.

Sus instalaciones crean una memoria activa en la que el recuerdo se concibe como “un proceso de reconstrucción imaginativa en el cual se integran imágenes específicas formuladas en el presente en particulares contextos identificados con el pasado”⁹⁹.

Los espacios, generalmente ruinosos, sobre los que yuxtapone las imágenes se convierten en lugares de memoria, en una zona de conmemoración en la que se funde el contexto presente y el referente al que se alude. Así, las historias y memorias de los espacios vuelven a la vida, unas memorias que realmente no son las del pasado, sino las que se crean a partir de ellas en el contexto del presente y en las que coinciden diferentes tiempos para crear una sola historia: la que el propio espectador configura a través de sus conocimientos y la memoria que le fue transmitida durante generaciones. Estas cuestiones ejemplifican la afirmación de Halbwachs según la cual “el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado con ayuda de datos tomados del presente y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores por las que la imagen del pasado se ha visto ya muy alterada”¹⁰⁰.

Deducimos así que en las obras de Attie la historia y la memoria no emanan del lugar específico, sino del acto de proyectar imágenes sobre él. Ello implica que sin la conciencia histórica de los visitantes, estos lugares carecerían de sus pasados. Aunque recuerdan y tienen conocimiento de la historia, los espectadores necesitan un estímulo que provoque la activación de su memoria. Es decir, necesitan esa “intención de recordar” que Pierre Nora señalaba en sus reflexiones sobre los *Lieux de memoire*, una acción que hace de los emplazamientos históricos unos lugares de memoria, espacios para la conmemoración y el recuerdo colectivos cuyas funciones están en la misma línea que los denominados contramonumentos.

Las proyecciones de Attie, en el corto periodo de tiempo que permanecen instaladas, provocan actos de memoria que llenan ese vacío existente entre los acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado y la forma en la que se recuerdan en el presente, es decir, crean una simultaneidad temporal entre el antes y el ahora, entre lo que se perdió pero que alguien se encargó de relatar y que hoy se recompone y se revisa.

99 MUDROVCIC, M. I., *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*, Madrid, Akal, 2005, p. 116.

100 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1952], p. 71.

5.2.2. Tania Bruguera

La temporalidad es una cualidad esencial en las obras y proyectos de la artista cubana Tania Bruguera (La Habana, 1968). Sus instalaciones y performances, muchas veces formando conjuntamente un mismo proyecto, se conciben como un proceso de una duración determinada que acontece en el “aquí”, el “ahora” y entre “nosotros” (la artista y el público). En ellas trata temas de gran contenido social, político e histórico que activan la memoria del espectador y le enfrenta a las problemáticas políticas y sociales en las que se encuentra inmerso. Utiliza las políticas del cuerpo¹⁰¹ como su principal material estético, haciendo alusión al dolor y la forma en la que algunas personas tratan de traerlo al presente y otras, por el contrario, de olvidarlo.

Tania Bruguera configura sus performances e instalaciones aludiendo a cuestiones que pertenecen tanto a un tiempo pasado como a un tiempo presente. Además, el carácter procesual y efímero de sus obras las constituye como el medio ideal donde convergen esas experiencias del pasado y del momento actual, y hacen que el espectador tome consciencia de su estar en el presente y de la necesidad de su memoria para configurar y entender el contexto histórico-social de las obras. Para la artista, el arte posee una doble condición: por un lado la funcional, con un cometido que va más allá de lo puramente artístico y que se adentra e involucra en procesos histórico sociales; y por otro, una condición espiritual que desarrolla actuando y asumiendo personalmente la figura de otros artistas. Como comenta Juan Antonio Molina, “va poniéndose a prueba en diferentes roles sucesivos: citando, apropiándose o llevando a término la obra de otro artista; asumiendo funciones extraartísticas, también inconclusas (o irrealizadas) a nivel social: haciendo una obra que reproduce procesos y circunstancias históricas, ajenas relativamente a su experiencia personal, y concentrándose en el objeto mismo y su operatividad comunicativa”¹⁰².

Sus primeros trabajos son un homenaje a la artista Ana Mendieta, en las que repite algunas de sus obras, incluyendo performances, y exponiendo directamente fotografías que registran esculturas de la artista. Su intención con esta relectura o apropiación era emprender una relación cognoscitiva con las propuestas de Ana Mendieta, es decir, vivir y sentir directamente la experiencia estética de sus obras e imbuirse en su ámbito estilístico y, sobre todo, el de su vida, su biografía y su intimidad. En sus

101 Entendemos como “políticas del cuerpo” la utilización del cuerpo humano por parte de los actores institucionales que prescriben en él saberes y tecnologías para su control social y político, articulando hasta los dominios más ínfimos de la vida e identidad de los sujetos. Ver al respecto: VALLEJO, Gustavo; MIRANDA, Marisa (Comp.), *Políticas del cuerpo. Estrategias modernas de normalización del individuo y la sociedad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

102 MOLINA, Juan Antonio, «Entre la ida y el regreso: La experiencia del otro en la memoria», *23 Bienal de Sao Paulo* (Folleto), Consejo de las Artes Plásticas, La Habana, Cuba, 1996, p. 1.

propias palabras: “la obra que yo quería hacer a través de la producción artística de Ana era más un gesto cultural que una manufactura de objetos. El objeto era el punto de referencia. Yo sólo era la arqueóloga, el medio. La acción era incorporarla, hacerla parte del contexto cultural, de la referencia. Yo quería darle un tiempo y un lugar dentro de Cuba, dentro del arte Cubano”¹⁰³.

En la serie *Homenaje a Ana Mendieta*, Bruguera estudia aquellos elementos simbólicos que sustentan la obra de Mendieta, sobre todo aquellos relacionados con el poder de la hembra, como pueden ser la sangre, el agua, las piedras, los metales o el desnudo. En este proceso, se presenta una relación con la muerte y la trascendencia de una memoria que marcará toda su carrera artística hasta hoy. Bruguera proporciona su propia memoria como un lugar o un medio en el que albergar la experiencia de Ana Mendieta para así hacer trascender la figura de la artista y transferir además la memoria estética del arte contemporáneo de Cuba.

Pero si Ana Mendieta había trabajado en formas híbridas entre la escultura y la performance, además de sus películas y videos (donde encuentra el soporte idóneo para desarrollar un arte más íntimo), Tania Bruguera ha sido constante en la exploración de tensiones y sentimientos, destacando un compromiso y una relación directa con los espectadores como una herramienta de transmisión de conocimiento y reflexión. Un asunto que explica Jill Bennett refiriéndose al arte de performance en general, manteniendo que se ha producido “una larga tradición de compromiso con el sentimiento y la experiencia inmediata, no sólo como fuente de inspiración u objetos de representación, sino como componentes fundamentales de una dinámica entre la obra de arte y el espectador”¹⁰⁴. De hecho, es en este ámbito en el que Bruguera ha propuesto su conocido *arte de conducta*, donde lo político es su preocupación principal, dando constancia, denunciando y poniendo en cuestión el sistema de control supuestamente invisible que manipula nuestras vidas.

En general, la obra de Tania Bruguera se sitúa en el contexto social, histórico y político de Cuba, un contexto marcado por el exilio y las dificultades de volver a la tierra natal. Así, para los ciudadanos que están en la isla y los del exilio, los recuerdos personales y colectivos están determinados por la militarización de aquellos que ejercen el poder, donde los exiliados eran eliminados de la memoria oficial. Por lo tanto, las experiencias del exilio y las memorias de los que quedan y los que se van son una constante en sus trabajos. Ella explora la pérdida que dejan en la isla los exiliados y el vacío que provoca la forzada separación física

103 BRUGUERA, Tania, «Postwar Memories», en: TORRES, María de los Angeles (ed.), *By heart = De memoria: Cuban women's journeys in and out of exile*, Philadelphia, Temple University Press, 2003, p. 171. (Traducción propia de la cita).

104 BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, Standford, California, Standford University Press, 2005, p. 23. (Traducción propia de la cita).

con sus familiares y con los núcleos cotidianos donde se construye y se sustenta la memoria. El contexto de la obra de Bruguera es, de este modo, esa isla de Cuba que resiste a los cambios capitalistas y democráticos de otros países y que “continúa siendo una anomalía en la escena mundial: un sobreviviente de una era anterior, una utopía fracasada, un lugar idealizado y vilipendiado en igual medida, tanto dentro como fuera”¹⁰⁵.

Las performances, eventos, instalaciones e intervenciones que la autora ha realizado desde los ochenta han puesto sobre la mesa no solamente las dinámicas de poder que operan en el interior de la isla, sino además la naturaleza de las relaciones sociales con sus raíces en la historia, sus esperanzas, deseos y conciencia ética. Sus acciones y los materiales que utiliza crean metáforas sobre el pasado y el futuro, así como para la memoria y el olvido. Pero, aunque en general ha criticado la situación específica de Cuba, en la última década se ha interesado también por un análisis global del poder y la privación del derecho de representación. Sus propuestas han puesto de manifiesto que “el análisis de lo singular y de lo individual puede tener un alcance general y que ese análisis puede producir originales efectos de conocimiento”¹⁰⁶.

El éxodo dramático de Cuba de miles de personas (entre ellos cientos de intelectuales, artistas, músicos, escritores y cineastas) en los últimos años de los ochenta y primeros de los noventa es la preocupación principal a partir de la que Tania Bruguera comienza a realizar su proyecto a largo plazo titulado *Homenaje a Ana Mendieta* (1985 - 1996). Éste se compone de obras de arte y proyectos que no llegaron a ser realizados por Ana Mendieta¹⁰⁷, como conferencias, exposiciones, entrevistas o textos. Así explica la artista su motivación por emprender el proyecto: “yo quería hacer un homenaje. Empecé a buscarla. Su muerte había frustrado cualquier intento de encontrarme con ella. Yo la busqué a través de sus obras de arte, a través de las marcas que había dejado en aquellos que la conocían. Imaginé que podría eliminar la idea de su muerte si su obra pudiera continuar. Intenté entender y aprender. Más allá de su obra de arte, Ana después se convirtió en un símbolo de vuelta a la patria”¹⁰⁸.

En 1993 realiza un proyecto multifacético de arte conceptual que lleva por título *Memorias de la posguerra* y que se manifestó como una

105 GRIFFIN, Jonathan, «Tania Bruguera: Cuba, performance and society's relationship to its history», *Frieze*, nº 118, Octubre 2008, p, 287. (Traducción propia de la cita).

106 AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p. 23.

107 Es preciso señalar algunas consideraciones sobre la biografía de Ana Mendieta, las cuales sirven de inspiración y punto de análisis para las obras de Bruguera. En 1961, Mendieta se exilia con su hermana Raquelín a Estados Unidos huyendo del Régimen del dictador Castro en el que estaba inmerso su país. En EEUU pasó varios años sin poder volver a su país de origen, lo cual causó tal dolor psíquico a la artista que en muchas ocasiones se convierte en la temática principal de su obra. De este modo, su huella personal aparece en su producción artística polifacética, desde performances, body art, vídeos, fotografías, dibujos, instalaciones o esculturas.

108 BRUGUERA, Tania, «Postwar Memories», en: TORRES, María de los Angeles (ed.), *op. cit.*, p. 169. (Traducción propia de la cita).

publicación periódica de arte cubano en los 90. En él explora abierta y honestamente la pérdida que el exilio dejaba en la isla y el deseo de aquellos que habían dejado la nostalgia. Pero, a pesar de su corta duración, el proyecto fue censurado.

Su investigación sobre artistas exiliados cubanos le lleva a percatarse de la carencia de obras físicas y elementos tangibles que ellos habían creado en sus propuestas, y de que su legado se encuentra meramente en la memoria y la historia oral. Esto provoca que la artista tenga la necesidad de, en sus propias palabras, “recuperar un cierto tiempo, una cierta atmosfera, y probar si era todavía posible usar ciertos temas que ellos habían usado en sus obras de arte. Yo reedité sus iconos, sus estrategias: las banderas, las performances, las discusiones, el intercambio, la isla, la política, la resistencia, el comentario social”¹⁰⁹.

En estas obras, la memoria y el tiempo personal y colectivo convergen pues, aunque inicialmente aborda las experiencias de personas concretas, realmente son conflictos experimentados por una colectividad. De esta manera, trata memorias antiheroicas y oprimidas que parecen estar en el seno de las prácticas conmemorativas de las últimas décadas conocidas como contramonumentos. Sus obras defienden una memoria que opera en la construcción social de una identidad, “una memoria construida y reconstruida según los intereses vigentes, que se constituye en ‘un saber oculto y esotérico, que utiliza un lenguaje restringido únicamente para el grupo’ y que puede enfrentar su *historia* con la historia objetiva y científica de los historiadores profesionales”¹¹⁰.

El proyecto *Live Raft* (“Tabla de salvación”), de 1994, realizado dentro de la serie *Memoria de la Posguerra*, esta formado por una instalación con diferentes materiales y una acción que la artista realiza sobre ellos. La instalación se compone de unas planchas de mármol negro apoyadas sobre la pared, cuyas dimensiones coinciden con la altura media de una persona cubana (1.65 metros). Entre cada plancha sobresale un listón de madera que tiene la forma de las vigas de la estructura de un barco. En la unión de las planchas coloca algodón, de tal forma que rellena la ranura entre ellas, como si tuviera la finalidad de enmasillarlas para que el barco no se hundiera, aunque realmente funciona por su connotaciones como un elemento de cura o un signo de la salvación. La obra se plantea como un monumento a todos aquellos que emigraron en barcos y que no pudieron llegar con vida al otro lado del Estrecho de La Florida; una obra de arte funeraria o un monumento de silencio. El mármol negro recuerda tanto a los monumentos en los espacios públicos como a las lápidas funerarias y tiene un gran contraste con el algodón, un elemento que pretende cerrar esa grieta para que el barco no se hunda, cerrar esa herida que ha producido el exilio y la muerte de aquellos que lo intentaron.

109 *Ibidem*, p. 171. (Traducción propia de la cita).

110 HUICI Urmentea, Vicente, *op. cit.*, p. 32. Citando a: HALBWACHS, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004 [1952], p. 406.



141. Tania Bruguera, *Life Raft*, de la serie Memoria de la Posguerra, 1994.

Sobre esa instalación realiza la acción que titula *Fear* (“Miedo”), en la que saca algodón de unos sacos, deambula sobre el monumento y comienza a restregarlo de forma obsesiva sobre las planchas de mármol negro. Una acción simbólica con la que pretende mostrar su deseo por eliminar el trauma y el dolor que habían provocado esos acontecimientos del pasado. Pero poco más tarde, y al no obtener respuesta, la artista abandona su cometido, recoge el algodón, lo amontona dentro del barco roto y cargado de su historia junto con una botella, y se tumba sobre ellos durante casi dos horas. El tiempo pasado al que alude la madera del barco, el tiempo eterno al que alude el material rígido del mármol y el tiempo efímero de la acción acaban concentrándose en el cuerpo de la artista que permanece tumbada sobre esos materiales, como si estuviera muerta. Una acción que alude al viaje fracasado de muchos inmigrantes en su intento de salir del país y que ahora sólo se puede recuperar a través de la memoria. En otras palabras, Bruguera construye una metáfora del viaje sin punto de salida ni de llegada, un viaje consumido, que acaba por establecerse como un ejercicio de memoria.



142. Tania Bruguera, *Fear*, Performance en la obra *Life Raft*, 1994.

El paso del tiempo, el juego entre materiales rígidos que aluden a lo eterno, aquellos frágiles que recuerdan la decadencia del propio ser humano y el carácter efímero de la acción de la artista sobre ellos, nos

permiten relacionar su propuesta con las directrices definitorias de los contramonumentos. Una relación que cobra aún más sentido cuando hace alusión con el mármol a los materiales rígidos empleados en la construcción de los monumentos tradicionales o las tumbas funerarias. Pero en este caso, la obra de arte de la memoria da un paso más sobre la práctica del contramonumento al instalarse en el espacio cerrado del museo y tomando como el principal material constructor de la obra el propio cuerpo de la artista. Un cuerpo que experimenta una relación directa entre el espacio, el tiempo y los sentimientos que emanan de sus acciones, y que provoca una empatía con el espectador. Se constituye, de este modo, una forma de memorial que es diferente a aquellas tradicionales, en tanto en cuanto “el sentimiento y la empatía atraen más a la imaginación y son más memorables que una simple enumeración de unos cuantos hechos históricos”¹¹¹.

En estas obras, la artista cubana realiza un acercamiento a la experiencia de la vida y de la muerte ajena, recurriendo a ciertos elementos de su memoria que le permiten rescatar aquello que aparentemente estaba oculto y olvidado pero que, sin embargo, ha estado siempre presente. El final de la acción es más que esclarecedora: “Tania dormía en el bote, pero pudiera estar muerta. El bote pudiera ser un ataúd, desenterrado, traído a flote, recolocado en un no-lugar, en ese limbo que se encuentra entre la ida y el regreso. Lo que estaba ofreciendo era el espectáculo de la muerte, la soledad y del tiempo que pasa en torno”¹¹².



143. Tania Bruguera, *Plusvalía*, galería Juana de Aizpuru, ARCO, Madrid, 2010.

Una de las últimas obras que ha realizado Bruguera es *Plusvalía* (2010), expuesta por primera vez en el *stand* de la galería Juana de Aizpuru dentro de la feria anual de arte contemporáneo (ARCO) que se celebra en Madrid. A pesar de que esta propuesta no trata directamente sobre el contexto social y político cubano que define su trayectoria

111 GIELEN, Pascal, *op. cit.*, p. 71. (Traducción propia de la cita).

112 MOLINA, Juan Antonio, *op. cit.*, p, 2.

artística, sí hace alusión a las cuestiones de la representación de la historia y la memoria traumáticas. Concretamente, la propuesta está inspirada en el robo unos meses antes del letrero de la puerta de entrada del campo de concentración de Auschwitz. En el espacio para la galería, Bruguera recrea una especie de taller donde coloca una réplica exacta del letrero. Mientras la feria está en curso, la instalación-performance cuenta a intervalos con la aparición de un hombre (de nacionalidad rumana y trabajador ilegal) que realiza la acción de soldar y lijar el letrero, creando así un círculo vicioso donde la pieza se va transformando según pasa el tiempo, sin especificar si se está destruyendo o reparando.

Mediante esta acción, Bruguera juega con la dicotomía entre la ética y el deseo de poseer pero, sobre todo, con el dolor de la historia traumática a la que alude ese letrero. Un dolor que muchos intentan olvidar pero que otros lo recuperan para superarlo y poder también entender el presente. Es notorio además el hecho de plantear la obra como una acción efímera, creando un ambiente de trabajo rústico y precario que metafóricamente alude a esa reconstrucción de la memoria que se realiza en el momento presente, sujeto a las influencias de su contexto específico. Esta obra recrea un ejercicio de memoria con una duración limitada que alude al Holocausto, a los signos que perduran de él y a la forma en la que su historia se ha construido. Es ese carácter efímero del proyecto el que encomienda al espectador la tarea de recordar, de activar su memoria y entender esta última como un proceso en constante transformación. En este sentido, sus obras están en la línea de los contramonumentos y de las obras de arte contemporáneo sobre la memoria, donde se promueve, en palabras de José Miguel G. Cortés, “la reivindicación de la memoria, la valoración del pasado y de la historia transcurrida no para quedarnos contemplándola de modo reverencial, sino para utilizarla como instrumento del conocimiento que permita abordar el futuro sabiendo de donde venimos y quienes somos”¹¹³.

Desde el año 2002 al 2009 Bruguera ha dirigido la *Cátedra Arte de Conducta* en el Instituto Superior de Arte de la Habana, una serie de talleres concebidos como obra de arte público a largo plazo que están centrados en el arte internacional que integra la política y la estética, y que tienen el propósito de crear un espacio de formación alterna al sistema de estudios de arte en la sociedad cubana contemporánea. Dentro de éste, realiza el proyecto social de cinco años de duración *Immigration Movement International* (“Movimiento internacional de la inmigración”), dedicando el primer año a vivir en un apartamento de cuatro habitaciones con diez personas de etnias diferentes en un barrio de obreros de Corona, Queens. Mientras tanto, dirige un centro comunitario que es a la vez estudio de arte conceptual y que sirve como recurso a los recién inmigrantes (por ejemplo, proporcionando asesoramiento legal y clases de inglés) y como una oportunidad para incrementar la concienciación

113 CORTÉS, José Miguel G., *op. cit.*, p. 15.

sobre esos inmigrantes en una sociedad más amplia realizando performances participativas. La propuesta manifiesta el potencial que produce el mantener un proyecto en la comunidad durante una larga temporada, más que pretender llevar a cabo una obra o taller de sólo una semana o un día de duración. Así, como expone la artista en su página web, “*Cátedra Arte de Conducta* surge como una pieza de arte público dirigido a crear un espacio de formación alterna al sistema de estudios de arte en la sociedad cubana contemporánea. Es una intervención a Largo Plazo enfocada en la discusión y análisis de la conducta socio-política y la comprensión del arte como instrumento de transformación de la ideología, mediante la activación de la acción cívica sobre su entorno”¹¹⁴.

La finalidad de esta propuesta de arte público es trascender las representaciones simbólicas para transformar mediante el arte ciertos espacios en la sociedad. Bruguera crea así un modelo pedagógico que complementa las carencias de los lugares institucionales de debate sobre el papel del arte en la sociedad actual de Cuba. No es un proyecto que se realiza a la sombra de los debates políticos, sino que es en él mismo, desde el arte, donde se establece para potenciar la explotación de las relaciones entre el arte y su contexto. Durante el desarrollo del proyecto y en relación al mismo, Bruguera introduce también el término “arte útil”, que describe un medio con propuestas de soluciones a problemas sociales y políticos a través de involucrar directamente el arte en la vida de la gente. Una demanda de un espectador activo que coincide con la práctica de los contramonumentos, creando una dependencia empática en la experimentalidad por parte del espectador con la acción-performance de la artista.

Como hemos visto, las propuestas artísticas de Bruguera son siempre una conmemoración y rememoración de personajes y eventos del pasado, una especie de memorial que se manifiesta como un proceso creativo. Su concepción del arte como proceso o medio que va más allá de sus propios límites artísticos y que no pretende producir objetos y obras acabadas, está en relación con las acciones y performances que vertebran todos sus proyectos e instalaciones. Este aspecto las dota de un carácter efímero que subraya las circunstancias del contexto así como la conciencia del espectador de estar en el espacio y en el tiempo presente. Y es precisamente este estar en el presente, reconfigurar la historia y el pasado en el momento actual, lo que sitúa a la producción de Bruguera en el contexto de los contramonumentos y en la compleja experiencia del tiempo y la memoria del mundo contemporáneo. Una situación que explica José Miguel G. Cortés cuando dice que “la experiencia de la temporalidad, el tiempo humano, el pasado, el presente, la memoria, la sensación existencial o experiencial del tiempo mismo se rompe y se carece del sentimiento de continuidad temporal. Se adquiere así, una

114 Tania Bruguera, *Cátedra Arte de Conducta*, en: <http://www.taniabruquera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm>
Última consulta: 22 julio de 2013.

concepción esquizofrénica del tiempo en la que ya no se tiene ni historia ni futuro, todo es presente”¹¹⁵.

En resumen, las obras de Bruguera se construyen en un transcurrir del tiempo, donde la memoria y los materiales que aluden a ella forman parte de esa duración continua. En ellas “los objetos están concentrados en el tiempo más que en el espacio. Ella misma cuando actúa, suele estar inmóvil, trascurriendo más que actuando”¹¹⁶.

115 *Lugares de la memoria*, (cat. exp.), *op. cit.*, p. 15.

116 MOLINA, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 2.

5.2.3. Mirosława Balka

Nacido en Varsovia, Polonia, en 1958, Mirosław Balka es uno de los artistas contemporáneos más significativos de su generación. Desde los inicios de su carrera, el artista polaco ha realizado esculturas, performances, instalaciones y videos en los que explora temas de la memoria y la experiencia personal, generalmente situados dentro del contexto de la historia de su país. En sus obras combina una sensibilidad poética con vocabulario de claras referencias minimalistas, donde sus objetos cotidianos funcionan por su potencialidad simbólica. La presencia de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto en sus proyectos se explica principalmente por haber nacido y vivir en Varsovia, una ciudad con una trágica historia que, de hecho, fue destruida varias veces. Además de la Segunda Guerra Mundial, Balka también suele hacer referencia al catolicismo, ambos aspectos de gran importancia social y considerados temas tabúes en Polonia.

La calidad de los trabajos de Balka destaca por la modulación cuidadosa y minimalista de los objetos, por sus referencias a tiempos pasados y por las lagunas y pausas temporales que se producen entre ellos. Para explorar la forma en la que los traumas subjetivos se trasladan dentro de las historias colectivas (y viceversa), el autor incorpora materiales simples cargados de simbolismo, muestras del paso del tiempo y huellas del pasado que proponen un recorrido tanto espacial como temporal al espectador.

Esta utilización de materiales simples por parte de Balka se relaciona formal y temáticamente con la obra de Joseph Beuys, a partir de quien entiende la importancia de recurrir a cuestiones autobiográficas en el momento de conformar las propuestas artísticas. La constante utilización de determinados materiales personales como el jabón, el pelo humano o la sal, junto con objetos de segunda mano, se explica por su pretensión de rescatar la memoria que albergan y por ser elementos que permiten evocar experiencias comunes de su país, sobre todo el dolor de la guerra.

Los materiales frágiles (ceniza, pelo humano, sal o incluso sopa) se disponen junto a otros más rígidos (hormigón o acero) para construir piezas de formas reducidas con una estética minimalista y que reproducen camas, ataúdes o urnas funerarias, creando con ellas ciertas resonancias a los rituales, a memorias escondidas y a la historia de la ocupación Nazi en Polonia.

Algunos de estos materiales son utilizados por su relación con la vida cotidiana del cuerpo humano, es decir, por ser testigos de las huellas y trazos que éste deja en su devenir existencial. De hecho, los tres elementos que aparecen con más frecuencia en sus obras son la ceniza, la sal y la sopa. Las cenizas por ser el elemento que los humanos dejan al morir, la sal como el sedimento que expulsa nuestro cuerpo en

las lágrimas y el sudor, y la sopa por ser un alimento cotidiano y nutritivo que mejora nuestra salud y pospone la muerte. El significado de estos y otros materiales se intensifica si lo situamos en el contexto de la biografía y el país del autor. Balka justifica la utilización del jabón y las cenizas cuando comenta: “en un país católico como Polonia, por ejemplo, donde sólo existe un crematorio, se asocian las cenizas de manera general con los cadáveres incinerados en los campos de concentración. El jabón se asocia automáticamente con la fabricación del jabón en los campos procedente de la grasa humana. El uso normal, higiénico del jabón no es tan obvio”¹¹⁷.

Su intención mediante estos materiales no es representar la historia, los eventos que acontecieron en su país durante el Holocausto, sino indagar en la forma que ésta toma en el presente, las secuelas que el exterminio judío ha dejado en las mentes y en la vida cotidiana de los polacos. Como comenta José Miguel G. Cortés al respecto, “la guerra no es el tema de su obra, pero de alguna manera ésta es producto de la pesada presencia que el pasado tiene en su historia colectiva y personal. Los substratos de significado que se pueden encontrar en sus esculturas son consecuencia de su actitud hacia la historia. Para él la conciencia de la vida está imbuida por el continuo flujo que se establece entre pasado y presente”¹¹⁸.

De este modo, se puede señalar la austeridad de sus obras (realizadas con materiales de uso cotidiano pero desprovistos de cualquier funcionalidad) como una de las características fundamentales de toda su producción. Pero sus proyectos también se definen por la presencia directa e indirecta del propio cuerpo del artista, utilizado como un símbolo de todos los cuerpos y como un punto persistente de referencia, esté a la vista o no. De hecho, las proporciones de sus objetos de metal y los títulos de muchas de sus obras están basados en las medidas (1.90 metros de altura) y la temperatura (36’6°-37’1°) de su propio cuerpo.

Esta recurrencia al cuerpo, que en sus primeros trabajos conforma un lugar frágil con heridas físicas y espirituales, se puede entender como una herramienta para representar el tiempo; ya sea el tiempo pasado que se refleja en las cicatrices o en la edad de la piel, o el tiempo entendido como duración, es decir, como un continuo transcurrir que se manifiesta en la variación de la temperatura de su cuerpo o en la modificación del mismo con el paso de los días, concibiéndose así como *memento mori*¹¹⁹. En palabras de Julian Heynen, “la corporeidad de cada persona determina su conciencia fundamental del tiempo: no es sólo que los

117 Miroslaw Balka en: *Miroslaw Balka. Revisión 1986 – 1997*, (cat. exp.), IVAM Centre del Carne, Valencia 1997, p. 58.

118 CORTÉS, José Miguel G., *op. cit.*, p. 141.

119 La frase latina *Memento mori* significa “Recuerda que morirás”, en el sentido de tomar conciencia del destino final de todo ser humano: la muerte. Es un término que en el arte y la literatura se utiliza para identificar el tema que trata sobre la fugacidad de la vida.

cambios en los cuerpos, de día en día y de año en año, marquen una secuencia particular, sino que el cuerpo también inscribe en él mismo un sentido del milagro de sus propios inicios y la certeza de su propio final. Inextricablemente entrelazado con el lugar y el tiempo de la forma corporal de Balka está el lugar, Polonia, y el tiempo desde la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, que larga y pesadamente, de alguna manera todavía sigue en marcha en el periodo de 'posguerra'¹²⁰.

Las primeras performances y esculturas son creadas a partir de sus vivencias dentro de una estricta educación católica, determinada por un país bajo el mandato soviético que reprimía la religión. Las performances se combinan muchas veces con las esculturas figurativas, que reproducen cuerpos humanos, para abordar sentimientos y experiencias personales. Más tarde, a partir de mediados de los ochenta, el artista comienza a tratar de forma más directa cuestiones relacionadas con el Holocausto, un acontecimiento que ha dejado terribles secuelas en los ciudadanos y en la memoria colectiva de Polonia. A partir de este periodo, sus obras se alejan de representaciones figurativas y comienzan a ser más abstractas, aunque no abandona las referencias que ya hacía anteriormente a la figura humana y al propio cuerpo, que se plasma en los materiales que emplea, en las medidas de las piezas e incluso en los títulos que les otorga.



144. Miroslaw Balka, *When you wet the bed*, 1987.



145. Miroslaw Balka, *Untitled, Tent*, 1992.

A principio de los noventa realiza una serie de trabajos que mantienen una muy estrecha relación con la estética minimalista, creando formas reducidas de representación que construyen habitáculos básicos con las proporciones de un cuerpo humano. Junto a ellos coloca varios materiales en bruto y banales que recuerdan a los utilizados en el *arte povera*. Así lo confirma Julian Heynen cuando dice que “las formas reducidas y geométricas de sus esculturas que aparecieron en los noventa, las cajas, paneles y cilindros y la evidente disminución de expresividad directa parecía para algunos estar en relación con el Minimalismo. También parecía que pudiera haber una conexión entre el uso de sus

120 HEYNEN, Julian, «That's How It Is», en: *Miroslaw Balka: how it is*, (Cat. exp.), London, Tate Publishing, 2009, p. 27. (Traducción propia de la cita).

materiales en bruto y viejos y el Arte Povera¹²¹. Unas referencias a las tendencias canónicas del arte occidental que Heynen justifica como una pretensión del artista polaco por mantenerse en línea con la noción del arte posmoderno que estaba aconteciendo desde los ochenta.

En los últimos años, tal vez forzado por el miedo a que las huellas de la Shoah desaparezcán, Balka ha continuado trabajando sobre la historia reciente de su país, pero ha empezado a tratarla en una escala más amplia, haciendo referencia a otros lugares del Holocausto nazi en el terreno europeo, incluyendo también otros acontecimientos históricos que han dejado una huella traumática en el presente. Al mismo tiempo, en sus trabajos se muestra más preocupado por implicar directamente al espectador con ellas, sobre todo haciendo que participe en la obra o incitándole a realizar un recorrido por las estructuras, ahora de mayores dimensiones. Unas obras en las que se manifiesta que, “actualizando un número de relaciones espaciales, el arte es capaz de examinar la naturaleza de la relación del cuerpo con el espacio”¹²².

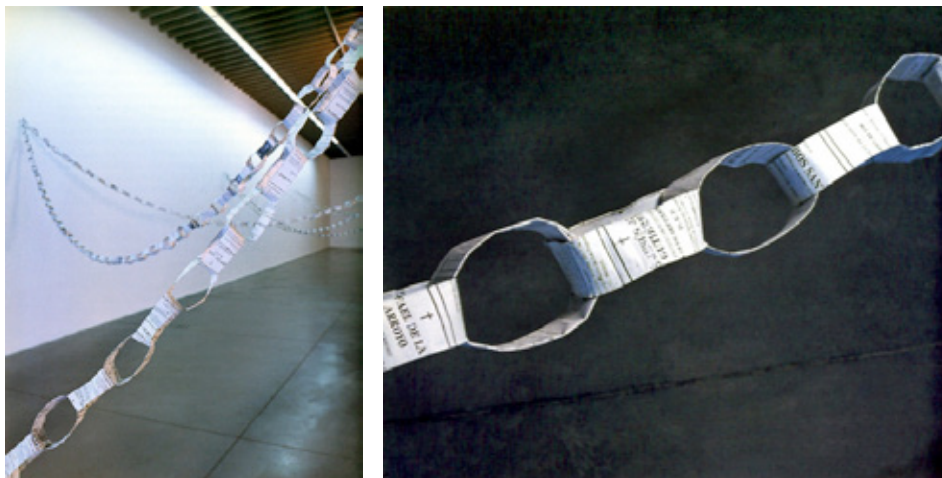
En 2001 Balka produce una instalación específica para el EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló) titulada *Sh*, con motivo de la explosión *Lugares de Memoria* que se realiza en el centro. La instalación consiste en unas cadenetas formadas por centenares de eslabones hechos con papel de periódico que cuelgan de paredes y columnas. En una primera impresión, la instalación sugiere un ambiente lúdico, una preparación de una fiesta o un carnaval. Sin embargo, su significado cambia radicalmente cuando, al observarla de cerca, se percibe que las páginas de los periódicos locales que se han utilizado para construirlas pertenecen a la sección de los obituarios, páginas que recogen las esquelas de personas fallecidas. Estas esquelas, huellas tanto de la memoria más personal e íntima de cada individuo como de la memoria social, son unos elementos que destacan por su corta duración funcional. Son pequeños recordatorios que están limitados por la condición efímera de la publicación del periódico en el que aparecen, las cuales además recogen la extensión temporal de la propia vida del fallecido al especificar tanto la fecha de su nacimiento como la de su defunción.

La simbología de estas esquelas es más que sugerente: “son como fantasmas de la situación creada, la representación del cuerpo, los trazos que han dejado los que ya no están, los signos de ausencia y de muerte de diversas personas (gente mayor y gente joven, hombres y mujeres) producidas de diferente forma (de modo natural, asesinados, por accidente...) la vida les ha dejado, pero en ese pequeño papel se hace referencia a los años que vivieron, a toda una existencia enmarcada en las dos fechas (nacimiento y fallecimiento) que recogen, sintetizan y engloban el cúmulo de experiencias que significan las distintas

121 *Ibidem*, p. 35. (Traducción propia de la cita).

122 BENNETT, Jill, *op. cit.*, p. 70. (Traducción propia de la cita).

existencias”¹²³.



146. Miroslaw Balka, *Sh*, instalación específica para el EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló), 2001.

La misma estructura de la instalación construida con papel muestra la fragilidad de la memoria que representan. Los espectadores pueden hacer un recorrido por las cadenas, un recorrido temporal tanto por la duración de su propio paseo como por la lectura de los fragmentos de tiempo que se delimitan entre la fecha de nacimiento y de defunción de cada persona en cada eslabón. Un tipo de contramonumento efímero que hace referencia al transcurrir de la memoria y al vacío del acontecer diario. Como apunta Juan Vicente Aliaga sobre la instalación, “con esta propuesta Balka enhebra una apariencia festiva o jovial y un trasfondo trágico pues vista de lejos las cadenas de esquelas de periódicos locales, que cuelgan de paredes y columnas, desprenden un aire lúdico; de cerca, en cambio, representan un *memento mori*”¹²⁴.

Una de las obras más colosales de Balka es la que realiza en 2010 para la sala de las Turbinas de la Tate Modern de Londres, titulada *How it is* (“Como ello es”). Con la intención de continuar con la tradición de las obras que para ese espacio específico se crean, que buscan una interacción con los espectadores, el artista polaco construye una obra monumental y poética al mismo tiempo. Ésta consiste en un contenedor negro de acero de trece metros de altura y quince de largo, a cuyo interior se puede acceder subiendo por una gran rampa. Las dimensiones de la obra permiten que el espectador pueda caminar alrededor, por debajo, por los laterales e incluso acceder a su interior. En la misma línea de muchos de sus trabajos anteriores, su intención con esta obra es frustrar al espectador cuando la visita y entra al espacio.

123 CORTÉS, José Miguel G., *op. cit.*, p. 141.

124 ALIAGA, Juan Vicente, «En terreno pantanoso», en: *Miroslaw Balka: reflejos condicionados*, (cat. exp.), Fundación Marcelino Botín, Santander, 2007, p. 29.

Cuando los visitantes entran en el habitáculo encuentran que en su interior no hay nada a excepción de las superficies de las paredes cubierta con una superficie de tela densa y oscura que contrasta con el acero industrial del exterior. El espacio interno del contenedor tiene un tamaño que puede parecer excesivo y que provoca una sensación de temor y desconcierto en el espectador, aunque también puede recrear la intimidad que necesita el pensamiento de una persona o la normalidad de una vida individual.



147. Balka, *How it is*, Sala de las Turbinas de la Tate Modern de Londres, 2010.

La obra, sin ningún tipo de representación figurativa, invita al espectador a realizar un recorrido sobre ella. Cuando la rodea o se coloca bajo el contenedor puede escuchar las pisadas de las personas que están dentro, cuando se sitúa en la entrada puede ver el contraste de luces y sombras que se arrojan sobre las paredes, y cuando entra se sumerge en la oscuridad de la misma y empieza a sentir la respiración de los demás visitantes, e incluso a rozar accidentalmente sus hombros. De este modo, los espectadores realizan un recorrido tanto en el espacio como en el tiempo, para acabar en un punto indefinido, quizás eterno, que representa la oscuridad profunda del interior del contenedor. Este recorrido temporal es al que se refiere el título de la pieza *How it is*: *How* (cómo), la fase inicial en la que el público deambula alrededor de la estructura, que sería el cómo o la forma de la cosa; *it* (ello) sería la pausa frente a la entrada del contenedor para contemplarlo y percibir su oscuridad, es decir, “ello” o lo indefinido, la incertidumbre; y, finalmente, *is* (es), entrar a la cámara, realizar la acción y captar el sentido o el propio ser de la obra. De esta forma, Balka incita al espectador a rodear el trabajo, a introducirse en él y a involucrarse en lo que “ello” (*it*) puede representar.

La forma de este contenedor con la rampa que permite introducirse en la cámara vacía tiene alusiones a la temática que Balka ha abordado en toda su trayectoria artística: la historia reciente de Polonia. La rampa

recuerda a las que daban acceso a la entrada del Gueto de Varsovia o los trenes que llevaron a los Judíos a los campos de exterminio, como los de Treblinka o Auschwitz. La sensación de incertidumbre o de shock frente a la oscuridad y el sentir a las otras personas moverse alrededor puede, de algún modo, recrear la sensación de los presos judíos en los trenes cuando eran transportados o en las cámaras de gas. Son unas sensaciones que activan la memoria y la imaginación del espectador, especialmente porque la historia, al igual que en los contramonumentos, no se presenta en imágenes y, en consecuencia, la memoria no se impone con ellas. Es el mismo visitante el que debe realizar un ejercicio de memoria inmerso en ese espacio atemporal, en ese lapso de tiempo donde, sin embargo, recae el peso de la historia y memoria traumática. Así, la experiencia para los espectadores es tanto personal como colectiva, una experiencia que activa sensaciones y emociones a través del sonido, de los contrastes de luz y sombra, de la vivencia individual y la consciencia de los otros.

De este modo, podemos deducir que toda su producción artística aboga por una reflexión sobre la condición humana, por la necesidad de la memoria y por la consciencia del tiempo, tanto el presente como el futuro; una reflexión que se enfrenta a las atrocidades del siglo XX. En palabras de Helen Sainsbury: “la obra de Balka no es un arte de nostalgia. Los horrores de la historia del siglo XX se reciben, incluso se enfrentan, con un respeto de precisión y detalle, inevitablemente volviendo a esta interfaz profundamente incómoda. Pero en algún lugar entre los hechos duros de la historia reside una zona de incertidumbre, que podría ser mejor caracterizada como una cierta tendencia, un respeto por la humanidad, que domina su obra”¹²⁵. La producción artística de Balka materializa la necesidad de recordar y la importancia de la memoria personal e histórica en la vida del individuo, y muestra el compromiso de mantener vivo el recuerdo de todos aquellos que sufrieron en el pasado los atroces acontecimientos del Holocausto.

Las cualidades temporales inmanentes en los materiales que utiliza, muchos de ellos efímeros que se contraponen con otros sólidos y duraderos, ponen de manifiesto el fuerte contraste que existe entre la fragilidad y la supervivencia del ser humano en el devenir histórico. Sus historias y experiencias personales le sirven para crear sus obras y poder así hacer referencia a temas más amplios como el drama humano de la desaparición y la muerte. Los trabajos no hablan de la historia o de cómo acontecieron ciertos eventos en el pasado, sino más bien de la forma que adoptan en el presente, en sus huellas y sus cicatrices. Así, el presente no es sólo el tiempo continuo e intangible en el que se ejecuta la memoria, sino que también conforma un espacio donde se reconstruye el tiempo pasado. Como dice el propio Balka, “cada día camino por las sendas del pasado [...] el tiempo actual no existe, no podemos atrapar lo continuo. A medida que nos movemos hacia el futuro, partimos siempre

125 SAINSBURY, Helen, «A Bitter Happiness», en: *Miroslav Balka: how it is*, (Cat. exp.), op. cit., p. 106. (Traducción propia de la cita).

del pasado”¹²⁶.

En conclusión, la obra de Balka está vertebrada por el tiempo de su propia vida y por el de los lugares y materiales que le rodean. Un tiempo que no es ni el presente ni el pasado, sino una reconfiguración o interconexión de ambos. Así lo mantiene Juan Vicente Aliaga cuando escribe que en la obra de Balka existen “dos ejemplos de una concepción general del arte que prima lo esencial y lo simbólico frente a lo prescindible o anecdótico. Y que [...] está salpicada del discurrir biográfico del propio artista, de su mitología individual, de su entendimiento de cómo se percibe el tiempo, de cómo se palpa el espacio, de las huellas que deja en el cuerpo, en la memoria”¹²⁷.

Como hemos visto, el tratamiento de la temporalidad es una base elemental tanto en las obras de Shimon Attie como en las de Tania Bruguera o Miroslaw Balka. Aunque formalmente la producción de los tres artistas puede no estar relacionada, todas ellas ven como signos indiciales sus materiales y objetos (desde imágenes antiguas, objetos encontrados o materiales frágiles como algodón, ceniza, sal, pelo humano...), y en el carácter efímero de sus obras (proyecciones lumínicas sobre agua, performances, instalaciones hechas con papel de periódico...) unos recursos fundamentales a partir de los cuales poder reconfigurar la memoria del pasado y la historia.

Estos artistas, aunque tratan temas amplios de la historia como el Holocausto o los exilios en Cuba, basan su producción en sus propias experiencias con dichos contextos, lo cual dota a los trabajos de unas cualidades afectivas especiales que son percibidas y experimentadas por el espectador. El arte contemporáneo ha destacado por ser un medio que posibilita transmitir un compromiso con el afecto y la experiencia, entendidos como componentes claves para crear una interconexión entre la obra de arte y el espectador. De hecho, en palabras de Jill Bennett, “gran parte del arte visual y de performance evoca la posibilidad –tanto para el artista como para el público- de ‘ser un espectador de tus propios sentimientos’. El tipo de imaginario que opera en este sentido –mediando entre sentimientos, sensaciones memoria traumática- no puede reducirse a una forma de representación. Y en el momento en que tal imaginario sirve para registrar los procesos subjetivos que exceden nuestra capacidad de representarlos, ciertas de sus características pueden ser entendidas como reflejo de memorias traumáticas”¹²⁸.

De esta forma, en los proyectos tratados de estos artistas, la memoria se presenta como la composición de un lenguaje visual que está cargado de sensaciones, afectos y experiencias particulares, y que

126 Miroslaw Balka en: *Miroslaw Balka. Revisión 1986-1997*, (cat. exp.), *op. cit.*, p. 44.

127 ALIAGA, Juan Vicente, «La historia, la muerte y otros frutos amargos. Una lectura de la obra de Miroslaw Balka», en: *Ibidem*, p. 51.

128 BENNETT, Jill, *op. cit.*, p. 23. (Traducción propia de la cita).

además transmite cualidades temporales y espaciales específicas. Ellos han realizado unas obras que suscitan una relación dinámica entre el autor, la obra y el espectador, en la que todos permanecen a un mismo nivel para construir conjuntamente una reflexión crítica sobre el pasado. Dicha relación igualitaria se percibe también en los contramonumentos, algo que nos permite entender las propuestas artísticas de estos autores como tales.

Por otro lado, revelan que, en palabras de Marc Augé, “hoy ya no está a la orden del día la concepción de una historia que se ocupe solamente de acontecimientos (diplomáticos o militares), en el cual la sucesión de fechas y de sucesos constituye el objeto de la narración histórica”¹²⁹. Rechazan, de esta manera, una versión única, oficial o hegemónica de la historia para demostrar a través de los dispositivos del arte contemporáneo un compromiso moral con el pasado y con las víctimas de la historia.

129 AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p. 21.

CONCLUSIONES / CONCLUSIONS

Las últimas décadas, principalmente la zona del Atlántico norte y el cono sur, han estado marcadas por lo que se ha dado a conocer como *Cultura de la Memoria*, un surgimiento en los debates culturales y políticos sobre cuestiones del pasado que afectan directa e indirectamente a situaciones del presente. La reciprocidad entre la cultura y la memoria ha constituido un nuevo campo de estudio marcado por la interdisciplinariedad de diferentes ámbitos de conocimientos, recibiendo así las aportaciones de la historia, el arte, la sociología, la literatura, la antropología, la filosofía o la psicología. La preocupación por el pasado, las formas de transmisión de la historia y la función de la memoria en estos procesos ha devenido en una nueva línea de investigación en las que convergen las humanidades, los estudios sociales y las ciencias naturales.

El surgimiento de los debates sobre la memoria tiene su origen inicialmente en la década de los sesenta como consecuencia de los movimientos de liberación nacional y los procesos de descolonización, interesados en construir narraciones revisionistas de la historia y en recuperar los relatos y memorias de las víctimas. Pero es sin duda en la década de los ochenta cuando la preocupación por la memoria adquiere mayor relevancia, en este caso promovida por los debates sobre el Holocausto, así como por el surgimiento de nuevos testimonios y por las numerosas celebraciones de sus aniversarios y conmemoraciones, que tuvieron una gran repercusión en la política, en la sociedad y en los medios, sobrepasando las fronteras alemanas. En este contexto tienen también relevancia los llamados “fin de la historia” (Francis Fukuyama), “fin del arte” (Arthur Danto) o “la muerte del sujeto” (Michel Foucault), pues provocan un entendimiento diferente respecto a la concepción del pasado, de la historia, del sujeto y del arte.

Acontecimientos históricos como la caída del muro de Berlín, el colapso de la Unión Soviética, la recuperación de la memoria en los países poscomunistas de la Europa del Este, de la caída de las dictaduras militares en Latinoamérica, del final del apartheid en África y la Comisión por la Verdad y la Reconciliación, son los detonadores de una necesidad generalizada de hacer memoria y de la emergencia de todo tipo de iniciativas que se implican en arreglar las cuentas con el pasado.

Pero esta preocupación por la memoria también se produce por la *crisis en la creencia de una estructura racional de la temporalidad* (Andreas Huyssen), es decir, una crisis en la forma en que experimentamos y percibimos el tiempo, que tiene como consecuencia la amenaza hacia la memoria desde el contexto posmoderno caracterizado por la instantaneidad de los medios electrónicos y la movilidad global que alteran la concepción del espacio y del tiempo. Esta alteración supone un estado de inseguridad y desestabilización en los individuos, los cuales se ven obligados a recurrir a sus memorias y sus archivos para asentar sus experiencias en el transcurso de un tiempo cada vez más precipitado. El *aquí* y el *ahora* pierden su anclaje a los ritmos naturales que los

determinaban como una concepción humana, tanto desde el punto de vista biológico como psíquico, y se ven afectados por los tele-tiempos y los tele-espacios originados por los nuevos avances tecnológicos. En este sentido, los actos de memoria y sus discursos compensan y combaten contra la angustia que producen estos procesos de aceleración del tiempo y compresión del espacio.

Sin embargo, otros también ven este auge de la memoria como un miedo al olvido, es decir, como una preocupación por nuestro pasado y por los archivos en los que continuamente registramos información para que no caiga en el olvido. Un miedo necesario si pretendemos que nuestro presente siga teniendo sentido y nuestra identidad disponga de unas bases sólidas sobre las cuales construirse. Porque, por otro lado, no podemos olvidar que la memoria es el conocimiento de nuestra identidad, de nuestra singularidad como individuo, pero también de una identidad diacrónica como miembro de un grupo, de una generación o de una nación con tradiciones culturales y costumbres específicas.

Gracias a la memoria tenemos constancia de nuestro pasado y de cómo influye en la construcción de nuestra identidad individual y colectiva, pues la memoria no está solamente ligada a la experiencia personal, sino que también forma parte del dominio colectivo, que además lo configura y lo determina. Así, la Cultura de la Memoria se ha convertido en un tema central tanto en los estudios historiográficos como culturales, y se caracteriza principalmente por ser un fenómeno directamente relacionado con el presente. Manifiesta que nuestra memoria y nuestra percepción del pasado está siempre influenciada por el contexto actual, lo que da fe de su constante transformación.

Las naciones que trabajan en la creación de sistemas políticos democráticos se enfrentan a la tarea de asegurar la legitimidad y el futuro a través del establecimiento de una serie de métodos que permitan conmemorar y a la vez señalar los errores del pasado. Sin embargo, el proceso de globalización que caracteriza el momento actual ha dificultado que esta tarea se lleve a cabo solamente dentro de los límites de la una nación estado, debido a la emergencia de interconexiones entre diferentes naciones que, además, han originando una nueva concepción espacial en el desarrollo de la memoria. Así, muchos de estos discursos de la memoria que están ligados a las historias de naciones y estados específicos han acabado incrustándose en el contexto y el discurso global. En consecuencia, hoy por hoy debe estudiarse la memoria siempre en su relación con lo global, pues de otro modo sería imposible entender correctamente la función contemporánea de la memoria, determinada por los marcos globales sobre las que se despliega.

Si tradicionalmente la memoria histórica ha sido algo incuestionable y cosificado que daba coherencia a las comunidades, naciones y estados, hoy en día las tradiciones nacionales y pasados históricos han perdido ese carácter legitimador y han comenzado a reorganizarse y reconfigurarse

dentro del proceso de la globalización cultural, perdiendo sus bases políticas y geográficas. Se ha producido así una desterritorialización de la memoria, de tal modo que las memorias locales han adquirido presencia en otros lugares del mundo y han alterado, complementado y cuestionado versiones oficiales de otros territorios.

Lo característico sobre el actual entendimiento de la memoria es que, a pesar de ser inevitablemente subjetiva y aportar una visión del pasado que puede ser cuestionada, nos proporciona el conocimiento de las emociones y los sentimientos en la historia y, al mismo tiempo, activa aquellos que el pasado provoca en el presente. En otras palabras, gracias a la memoria tenemos constancia de la repercusión de la historia y el pasado en el presente, de ahí que sea imprescindible hacer un estudio y una revisión de la historia. La sociedad recurre a la memoria como estabilizadora y testigo de las experiencias vividas, como un dispositivo al que aferrarse para construir y dar sentido no sólo al presente, sino también a la identidad del sujeto desestabilizado.

En el contexto de la Cultura de la Memoria se inscribe además la problemática o el cambio de las concepciones tradicionales de la historia y de la memoria. Por un lado, se aprecia un cambio en la relación entre la historia y el pasado, donde el pasado hace referencia a los acontecimientos que tuvieron lugar en una época anterior y la historia se constituye como la narración de dichos acontecimientos. Por otro lado, la memoria, que generalmente había estado relegada a su uso más personal con la función de registrar experiencias personales, empieza a entenderse como un complemento esencial que se contrapone y cuestiona la historia oficial. Es decir, empieza a concebirse como una versión más objetiva de la historia, estableciendo los recuerdos y testimonios como agentes comprometidos con la veracidad para narrar hechos pretéritos. De ahí la afirmación de Pierre Nora de que *la memoria y los recuerdos son los eventos que realmente ocurrieron, mientras que las historias son representaciones subjetivas de lo que los historiadores creen que es crucial recordar*.

La memoria pasa a ocupar un lugar esencial como materia prima para construir el pasado y la historia, suprimiendo el espacio de tiempo que existía entre la historia y el presente. La interdependencia y conexión entre la memoria como materia prima de la historia y la disciplina de la historia en sí misma (que sustenta ciertos relatos mnemónicos) también puede considerarse una zona problemática, un antagonismo cuya dialéctica es al mismo tiempo pertinente y productiva. La presencia que adquieren las memorias minoritarias, olvidadas o reprimidas por las historias oficiales es algo realmente característico en los discursos sobre la memoria. Éstas han alterado la naturaleza recíproca historia-memoria, ensanchando la noción de la memoria colectiva, en la que se percibe un temor a olvidar pero también un anhelo de autenticidad y verdad.

Esta contraposición entre diferentes relatos mnemónicos y

narraciones históricas, donde entran en juego obviamente cuestiones políticas y sociales, es especialmente visible a la hora de celebrar los rituales públicos de conmemoración o al erigir los monumentos, estatuas y símbolos que intentan marcar un territorio y construir una memoria e identidad nacional. La problemática al enfrentarse al espacio público reside en establecer unas pautas sobre cómo procesar y darle el sentido a sus pasados, especialmente a pasados complejos como son guerras, traumas sociales, conflictos políticos y violencias represivas, unas conmemoraciones en las que también se deben expresar los proyectos y expectativas políticas hacia el futuro.

Después de la intensificación de los discursos de la memoria en la década de los ochenta, activada sobre todo por los debates en torno al Holocausto, la cuestión no era si representar o no las etapas traumáticas de la historia en la literatura, el cine, los monumentos públicos y las artes visuales, sino cómo hacerlo. Una ardua tarea que ya anunciaba Adorno cuando comentaba que *luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema*, advirtiendo de que la poesía y el arte en general corrían el riesgo de representar esos acontecimientos traumáticos del pasado con una belleza estética que descontextualizara y tergiversara sus referentes. A esto se le une el hecho de que las últimas generaciones (aquellas que no han sido testigo directo de dichas etapas) emprenden la tarea de representar la historia a pesar de que el conocimiento que tienen de ella y del sufrimiento producido lo han adquirido a partir de sus representaciones en fotografías, películas, documentales, testimonios y la historiografía. Así, lo que dichas generaciones despliegan es una *posmemoria*, una memoria que ha sido transmitida y que es inevitablemente hipermediada.

La problemática sobre cómo conmemorar y representar la historia y sus etapas traumáticas ha tenido una repercusión directa a la hora de conformar los memoriales y monumentos en el espacio público de la ciudad. Por esta dificultad, y también como consecuencia de los cambios que se han producido durante el siglo pasado en el ámbito de la estética y de los recientes debates sobre la memoria y la historia, la práctica de los monumentos se ha visto obligada en las últimas décadas a reconfigurarse y cuestionarse. Si antes las hazañas heroicas eran conmemoradas mediante construcciones figurativas que retrataban la épica de los héroes individuales y las victorias nacionales, ahora el objetivo de muchos memoriales y monumentos es recordar las víctimas de las etapas traumáticas de la historia, cuya pretensión es sacar a la luz una versión de la historia que busca la colectividad de los damnificados y un entendimiento más plural y objetivo de los acontecimientos. En otras palabras, elaboran un acto que destaca por su lucha por los derechos humanos y por la dignidad de las víctimas.

Para referirse a la puestas en escena de estos nuevos monumentos, el especialista en estudios judaicos e ingleses James E. Young introduce

el término *countermonuments* (contramonumentos), el cual define como *negaciones, espacios conmemorativos dolorosamente autoconscientes, concebidos para desafiar las premisas esenciales de su ser*. Con este término identifica una serie de monumentos construidos inicialmente en Alemania desde la década de los noventa, que comparten patrones o características formales y conceptuales diferentes a las que definen el monumento tradicional.

Tres ejemplos concretos que James E. Young cita como contramonumentos son el *Monumento contra el fascismo* en Hamburgo, de los artistas Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz; un gran bloque de piedra negro instalado en el medio de la plaza delante del Palacio de Münster para el *Skulptur Projekte* de 1987, del artista Sol Lewitt; y la fuente invertida de Horst Hoheisel en Kassel, que conmemora la fuente original de Aschrott. A partir de ellos extraemos las cualidades y directrices que determinan el concepto de contramonumento, y los aplicamos para vertebrar el estudio de las obras de arte contemporáneo que tratan sobre la memoria pero que, sin embargo, se muestran principalmente en las salas expositivas dedicadas al arte contemporáneo.

En primer lugar, se establece que la finalidad del contramonumento no es conmemorar acontecimientos heroicos del pasado, sino que toma como esencia la rememoración de las víctimas y de las etapas traumáticas de la historia, es decir, la representación de lo antiheroico en el sentido más general del término. Por otro lado, y en relación al aspecto formal de la obra, el contramonumento recurre a la forma antifigurativa, negativa o de vacío que delega en el espectador la tarea de recordar. Se diferencia así del monumento tradicional, que impone la memoria mediante la representación figurativa y elementos identificables de hazañas y personajes heroicos de la historia.

En tercer lugar, en el contramonumento la concepción del tiempo y la memoria se oponen a cómo era entendido en el monumento tradicional, pues, al transformarse, desaparecer o constituirse en el vacío, imita por un lado la propia evanescencia del tiempo y por el otro a la memoria cuando se transforma con el paso del tiempo. Por último, estas nuevas construcciones se caracterizan por delegar directamente en el espectador la tarea de recordar, es decir, devuelven la carga de la memoria a la consciencia de aquellos que los visitan. Los espectadores realizan un ejercicio de contra-memoria que los convierte en sujetos activos de la obra.

El objetivo de la presente Tesis es analizar aquellas obras del arte contemporáneo que tratan sobre la memoria, que se exponen principalmente en galerías de arte y museos, y que evidencian la repercusión de los debates sobre la memoria en el arte contemporáneo, constituyendo de este modo una parte esencial dentro de los Estudios de la Cultura de la Memoria. La idea de contramonumento sirve como un concepto cargado de connotaciones estéticas, históricas y mnemónicas

con el que articular un tipo de análisis histórico que deviene en soluciones y propuestas plásticas. El estudio y análisis de dichas propuestas, que podrían entenderse como una modalidad de contramonumento, proporciona un mejor entendimiento de la actual preocupación por la memoria y de las estrategias que utilizan los artistas contemporáneos para abordarla.

Partiendo de las premisas que definen el contramonumento y amparándonos en las directrices marcadas en la propuesta de modelo analítico basada en dicho concepto, se definen y clasifican las obras en tres bloques diferentes: el primero con un carácter más formal, donde se incluyen obras que se realizan a partir de la idea de vacío (marcado por la ausencia o pérdida de las víctimas y de sus cuerpos); otras generan una revisión crítica de la historia que se enfrenta a las versiones oficiales y hegemónicas elaboradas desde el poder; y, por último, un tercer grupo que recoge trabajos en los que el tratamiento de la temporalidad supone un elemento esencial para establecer relaciones entre acontecimientos pasados y el momento presente.

El primer conjunto, donde se recogen las obras que se realizan a partir de la idea de vacío o ausencia, parte de la base de que la materialización y los objetos con los que se elaboran las obras funcionan como un índice de la ausencia. Se justifica así la utilización de materiales descartados y objetos cotidianos o banales que, como huella de sus antiguos portadores, evocan la ausencia resultante de la muerte o desaparición de las víctimas de procesos traumáticos de la historia. Además, también se incluyen aquellos trabajos que son realizados a partir del vaciado o la negación de objetos y espacios preexistentes, en la pretensión de los artistas por hacer una llamada a algo no físico como es la memoria.

En las propuestas de los artistas que recurren a la apropiación de material descartado, como son Christian Boltanski, Doris Salcedo, Rosângela Rennó o Tacita Dean, la memoria de alguna forma está incorporada o incrustada en la materialidad de los objetos. Lo característico de sus trabajos es que posibilitan la transmisión de experiencias del pasado, de emociones y de la memoria antiheroica a través de las huellas que residen en la materialidad de los objetos encontrados, una propiedad que las diferencian de aquellos memoriales o contramonumentos dispuestos en el espacio público. Estas huellas, que llegan incluso a revelar cualidades corporales y humanas de sus propietarios y antiguos portadores, representan una suerte de afecto y sentimientos que atrapan al espectador. En otras palabras, la afectividad que se transmite en la obra de arte de la memoria es una característica que, junto a la imagen o el objeto como *signo encontrado* (Gilles Deleuze), determina la obra de arte como un memorial o contramonumento y se dirige al espectador individual y no a una comunidad más amplia, como ocurre en aquellos que se disponen en el espacio público.

Estas propuestas elaboradas con objetos y materiales descartados

activan el afecto y la emoción, con los cuales hacen posible alcanzar un conocimiento más profundo, ya que este afecto nos atrapa y nos fuerza a comprometernos involuntariamente. Una vez producida esa conexión afectiva entre el espectador y las huellas de la experiencia en la obra, la memoria le lleva a identificarse, emocionarse e involucrarse con los relatos inmanentes en los trabajos, a pesar de que por lo general no ha sido testigo directo de esos eventos. Pero esta conexión afectiva va más allá, pues promueve un compromiso moral en el público y desencadena una forma de pensamiento intelectual. Por lo tanto, el afecto y la memoria en estos trabajos construyen narraciones e interpretaciones subjetivas que complementan la historia y construyen la memoria común.

La utilización del vacío y la ausencia como una base a partir de la cual conformar propuestas artísticas sobre la memoria es también característica en los artistas Rachel Whiteread, Glenn Ligon y Jane & Louise Wilson. Sus obras son claros exponentes de que el pasado, la memoria y las emociones permanecen incrustadas y son transmitidas por la materialidad de los objetos y los cuerpos. En los espacios que registran, el vacío y la ausencia se revela como un campo multidimensional donde las narrativas personales y colectivas se mezclan en un encuentro visual. Sus espacios y objetos banales friccionan con lo extraordinario de la narrativa traumática que realmente representan esos lugares.

Las propuestas de los artistas que se han tratado en este primer bloque dirigen su interés hacia lo subjetivo para aludir al pasado colectivo. La utilización que hacen de los objetos y materiales banales va más allá del *ready made* duchampiano, pues solicitan una lectura temporal de su materia y producen una interconexión entre el objeto, su contexto original y los añadidos que incorporan los autores. En estos trabajos, los artistas pretenden acercarse a una visión objetiva que se configura en el ámbito del tiempo presente, creando una nueva realidad dentro de la propia cultura posmoderna. Los objetos y materiales plantean una dialéctica interna en la obra, pero también activan otras reflexiones que la relacionan con el mundo exterior y con los espectadores. Por consiguiente, estas propuestas de arte de la memoria responden a las narrativas y las reglas tanto del ámbito del arte como de lo social.

Como se comentaba anteriormente, una de las características del contramonumento que define James E. Young es la revisión de la historia que en ellos se realiza, una revisión donde la memoria antiheroica, las contra-historias y las contra-memorias forman la base principal. Esta relectura y reconfiguración de los acontecimientos históricos es también el objetivo de los proyectos y artistas que se recogen en el segundo bloque, cuya finalidad es conmemorar a las víctimas al igual que completar e incluso cuestionar las versiones oficiales de la historia que han sido impuestas por los gobiernos y los historiadores. En el desarrollo de dicha tarea juegan un papel clave las experiencias y los testimonios de las víctimas o de sus generaciones posteriores, imprescindibles para sacar a

la luz acontecimientos y versiones que han estado reprimidas.

Esta forma de hacer una revisión del pasado y de la historia, el acto de *pasarle a la historia el cepillo a contrapelo* (como diría Walter Benjamin), se produce mediante un proceso de memoria y, principalmente, por el potencial que estos artistas encuentran en ella para tratarla e incorporarla a los discursos y soportes del arte contemporáneo.

Entre los artistas de la memoria que hacen una revisión de la historia se diferencian aquellos que conciben sus obras a partir de la autobiografía, es decir, los que toman sus propios testimonios, experiencias y memorias personales para reflexionar sobre la historia; otros que están más preocupados en proponer una memoria antiheroica y elaborar un discurso a través de la consideración de la historia en un plano más colectivo, desde los recuerdos y experiencias de grupos minoritarios o víctimas comunes de ciertos eventos; y, por último, aquellos artistas que persiguen delegar en el espectador la tarea de recordar, es decir, que pretenden activar en ellos un ejercicio de contra-memoria.

Las producciones de Louise Bourgeois, Gabriela Golder e Ilya Kabakov son claros ejemplos de propuestas autobiográficas que se sitúan en paralelo con eventos colectivos y, al hacer público lo privado, otorgan a sus historias un significado universal. Es en este punto donde el límite de la historia y la memoria se desvanece, y las contra-memorias y contra-historias sirven para revisar y reconfigurar el pasado. Así pues, la autobiografía se convierte en una herramienta para trabajar la memoria individual dentro de los contextos sociales y culturales. Aunque estas memorias personales están inevitablemente sujetas a versiones subjetivas, realmente son la base donde la cultura, la historia y la historia de vida del propio individuo se interrelacionan para dar sentido a los acontecimientos pasados e históricos, tanto en el ámbito personal como colectivo, otorgando nuevas formas a ese pasado y ajustándolo a las circunstancias del presente.

El nacimiento y la muerte de la Unión Soviética, la Guerra Civil Española, el Holocausto Nazi o la historia Afro-americana son los contextos históricos que abordan los artistas Ilya Kabakov, Francesc Torres o Kara Walker. Sobre ellos realizan una revisión o relectura, partiendo de las memorias y experiencias de grupos minoritarios o de víctimas comunes. Sus trabajos se enmarcan dentro de una práctica discursiva con base en el ejercicio de memoria, unos trabajos que constituyen una respuesta crítica a las maneras en que el pasado ha sido previamente construido y representado.

En la revisión de la historia y la conmemoración de lo antiheroico (las víctimas, los eventos traumáticos del pasado, las historias y memorias personales o de grupos minoritarios, etcétera), el testimonio ha supuesto una de las fuentes más fiables a la hora de explorar e interpretar el pasado. Así, el entendimiento que estos artistas tienen de la memoria trasciende

los registros históricos oficiales, cuestionando su calidad de documento y la forma en la que han construido narrativas mnemónicas, para, a partir de ahí, crear obras en las que la historia y el arte convergen. Los testimonios y experiencias de las víctimas en relación a la historia toman una relevancia al ser tratadas en el arte que no poseían anteriormente, lo cual equivale a una refundación moral de la historia al mismo tiempo que configura la posibilidad de convertirse en una nueva versión del discurso histórico. Sin embargo, también es cierto que estas nuevas narraciones de la historia no pretenden ser hegemónicas o dirigirse a una sociedad como tal, sino que busca delegar en el espectador individual, en todos y cada uno de los miembros de una sociedad, la tarea y la obligación de mantener viva la historia reciente.

Tanto las instalaciones de Krzysztof Wodiczko como las de Nada Sehnaoui o las de Fernando Sánchez Castillo demuestran que la responsabilidad de recordar no reside tanto en la obra en sí, sino sobre todo en el espectador que la visualiza. Sus propuestas generalmente se instalan en enclaves específicos de la ciudad que tienen algún tipo de relación con acontecimientos históricos, estableciendo planteamientos dialógicos amplios y concisos sobre asuntos locales y nacionales. Para ello, los artistas crean relaciones y mecanismos dentro de esa comunidad, evocando acontecimientos del pasado que tienen consecuencias directas en el momento presente. Su característica principal reside en que, a pesar de instalarse durante un corto periodo de tiempo y adquiriendo un carácter efímero que no poseen los monumentos tradicionales, irrumpen en la memoria y la consciencia del espectador con tal impacto que asegura una permanencia de los eventos aludidos en su conciencia e imaginario a largo plazo. Así, el espectador, al visitar la obra, entra en una dimensión psicológica, geográfica y temporal que supera los confines físicos del espacio en el que se encuentra instalada, activándose una revisión del pasado desarrollada mediante un ejercicio de memoria. En estos trabajos, la memoria no se concibe como un examen de autenticidad de la historia o una mirada nostálgica, sino que se utiliza como un medio a través del cual crear perspectivas mutables y múltiples que permiten experimentar el pasado.

La revisión de la historia en las obras de arte de la memoria, ya sea a través de la autobiografía, de las memorias colectivas reprimidas o activando un ejercicio de memoria en el espectador, rompen los patrones cosificados que tradicionalmente han definido la historia y la memoria, tomando esta última como una herramienta de lucha por el reconocimiento de las experiencias y discursos olvidados, oprimidos e ignorados en los relatos oficiales. También rechazan asignar un significado general, único y cosificado tanto a los eventos de la historia como a la memoria que persiste sobre ellos, materializada en una estética anti-redentora que confronta la historia y la memoria.

Si los monumentos tradicionales se erigían en un lugar fijo y en

su construcción se utilizaban materiales capaces de resistir los estragos del tiempo, los contramonumentos se contraponen a tal rigidez y se desvanecen o se transforman con el paso del tiempo. Esta cualidad temporal es el fundamento para abordar las obras pertenecientes al tercer bloque del modelo analítico de nuestro estudio. El acercamiento a la temporalidad en estas propuestas radica tanto en las cualidades temporales que se inscriben en los materiales e imágenes que las constituyen como en la duración o transformación de los trabajos durante el periodo de tiempo que permanecen expuestos al público. Son trabajos que, siendo en sí mismos temporales, pretenden cuestionar el tiempo.

La importancia de analizar estas obras por sus cualidades temporales mantiene una relación directa con el hecho de que dentro de los Estudios de la Cultura de Memoria, el tratamiento de la temporalidad ha marcado la diferencia con respecto al tiempo de la historia, la sociología y la cultura. De este modo, la realidad cultural contemporánea se constituye como una realidad pretérita e histórica que toma forma por los actos de los ciudadanos comprometidos en diferenciar la experiencia del tiempo pasado, presente y futuro.

El ámbito del arte contemporáneo es un lugar idóneo donde tratar la temporalidad como experimentación y representación del tiempo con metáforas, pues sus dispositivos permiten incorporar una temporalidad unida a la percepción del espacio y del tiempo, donde además el tratamiento de la memoria reconfigura el pasado y el presente. La temporalidad se convierte para muchos artistas en una herramienta con la que trabajar y construir la obra, articulando la memoria como un desplazamiento del pasado hacia el presente. A partir de la percepción de las huellas del pasado que se depositan en los materiales, el público se siente atraído y tiene acceso a las connotaciones temporales, históricas y vitales inmanentes en los trabajos. Reproducciones fotográficas, objetos encontrados, documentos o textos son algunos de los materiales en los que se inscriben diferentes tiempos, aunque es realmente en su yuxtaposición o ensamblaje para configurar una misma obra donde se activa una temporalidad viva que atrapa la imaginación del espectador.

Un claro exponente de esta directriz es el empleo de soportes como paneles de imágenes, instalaciones, vídeos o archivos digitales en Internet que realizan los artistas Gerhard Richter, Walid Raad y Pedro G. Romero. Sus proyectos crean una respuesta visual donde la fragmentación, su posterior montaje y su relación con la memoria sirven como instrumento para reformular el pasado y la historia. Eliminan la linealidad del relato histórico y la representación cronológica del tiempo para sustituirlos por una simultaneidad visual de textos e imágenes. Lo particular de las propuestas de estos artistas es que, mediante la construcción de archivos y la práctica del montaje, pueden representar la historia en un sistema donde la confluencia de imágenes y temporalidades dispares son el agente dinamizador de la memoria y la imaginación, eliminando

o transformando la lectura preconcebida de cada imagen u objeto por separado. Se entiende así que estas obras crean una coexistencia de temporalidades que definen la memoria y la historia como un proceso en continua transformación.

Además de estos autores, hacemos mención a aquellos que tratan la temporalidad entendiéndola como un proceso, como una duración o un trascurso del tiempo, que se materializa en performances e instalaciones efímeras. Las proyecciones de imágenes de Shimon Attie sobre antiguos edificios del barrio judío de Berlín, las performances de la artista cubana Tania Bruguera o las monumentales instalaciones de Mirosław Balka suponen claros ejemplos de propuestas en las que la evanescencia del tiempo dinamiza un ejercicio de memoria en el espectador. Dichas cualidades temporales promueven el hecho de delegar la tarea de recordar en los espectadores y, de esta forma, los acontecimientos históricos que representan continúan reconfigurándose en sus imaginarios, siempre condicionados por el contexto del presente.

Las instalaciones de Shimon Attie, en las que proyecta imágenes antiguas sobre edificios localizados en el mismo lugar o cerca de donde fueron tomadas, devuelven la historia y la memoria a las ciudades y sus habitantes. Su cualidad efímera e inmaterial suponen un incentivo para ejecutar la memoria. En este sentido, son igualmente características las obras del artista polaco Mirosław Balka, pues destacan por evocar la transitoriedad del tiempo o el propio devenir existencial de la condición humana.

Como hemos visto, las cualidades temporales inherentes a los objetos y materiales de las propuestas, así como su carácter efímero, son recursos esenciales para poder recomponer la memoria del pasado y de la historia, especialmente aquella que recoge eventos traumáticos.

La amplia variedad de piezas artísticas estudiadas en esta Tesis dan por sentado que el arte se ha convertido en un dispositivo ideal donde albergar conmemoraciones, nuevos memoriales y ejercicios de memoria que son necesarios tanto para la vida personal de los ciudadanos como para la totalidad de la cultura contemporánea. Si hay algo que caracteriza a nuestro tiempo es el reconocimiento de la memoria como un elemento indispensable para definir nuestra identidad, tener consciencia de nosotros mismos como parte de una sociedad y entender la realidad que nos rodea. En pocas palabras, el arte proporciona un lugar idóneo donde la memoria puede ser activada, comunicada y compartida.

A pesar de que la problemática de la representación ha sido una constante en el tratamiento de la historia y de la memoria traumática en el arte, que se ha extendido a diferentes latitudes y se ha aplicado a variedad de discursos históricos y mnemónicos, el movimiento de los derechos humano supone también un aliciente común que determina y relaciona todas estas propuestas. Los relatos de las víctimas, sus experiencias del

pasado, sus memorias subjetivas, las historias antiheroicas y las contra-memorias son el hilo conductor de los actuales discursos de la memoria y también de las obras que realizan los artistas preocupados por cuestiones del pasado y su repercusión en el presente. Así, las problemáticas sobre la representación del trauma o las etapas truculentas del pasado, el interés por los derechos humanos y la sed de justicia que muestran las víctimas se han traducido en nuevas estrategias conmemorativas y visuales en la construcción de memoriales o monumentos y, de forma significativa, en el arte contemporáneo.

Las obras de la memoria demuestran que el arte ha conseguido un carácter ontológico propio, evitando dedicarse a la simple representación del pasado y de la realidad para poder constituir una nueva realidad en sí mismo. Las variadas perspectivas sobre la realidad y sus productos, los restos que ha dejado en el pasado y las nuevas narrativas que emergen en el día a día se aglutinan y reconfiguran en la práctica artística contemporánea. En este sentido, deducimos que las obras de la memoria no son simplemente una representación del pasado o de su repercusión en el presente, sino también un contexto independiente que demanda el entendimiento y reconfiguración de la realidad social, política, histórica y artística. Son obras que reclaman una interacción directa y originan una comunicación sensorial y visual con el espectador, algo que se produce en gran medida por el tratamiento de los materiales y el empleo de objetos o elementos que funcionan como índice del pasado. Los rastros de memoria promueven una experiencia visual que deviene en un tipo de conocimiento crítico y revisionista sobre los acontecimientos históricos que se abordan.

En conclusión, el potencial conmemorativo y mnemónico de las esculturas, vídeos, pinturas e instalaciones analizadas en esta Tesis constituyen dispositivos ejemplares dentro de los Estudios de la Cultura de la Memoria para la reflexión, el conocimiento y la revisión de la historia, siempre influenciados por las circunstancias del presente. De este modo, podemos entender las obras de arte de la memoria como *Lieux de mémoire* (lugares de memoria) que, según afirma Pierre Nora, *sólo existen por su capacidad de metamorfosis, un reciclaje sin fin de su significado y una imprescindible proliferación de sus ramificaciones.*

CONCLUSIONS

The last decades have been marked by the so-called *Cultural Memory*, mainly in the North Atlantic area and Latin America, and an upsurge of issues about past in cultural and political debates that directly and indirectly affect situations in the present. The reciprocity between culture and memory has established a new field of study categorized as interdisciplinary for encompassing many areas of knowledge. It receives contributions from history, art, sociology, literature, anthropology, philosophy or psychology. The concern about past, the ways of conveying history and the function of memory in these tasks have evolved into a new line of research in which humanities, social studies and natural sciences meet.

The emergence of the debates on memory has its initial origin in the 1960s decades as a consequence of the national liberation movements and the decolonization processes, which were interested in building up revisionist narratives of history and in retrieving the victim's accounts and memories. But it is without a doubt in the eighties when the concern on memory acquires greater importance, in this case provoked by the debates about the Holocaust, as well as by the advent of new testimonies and numerous celebrations of anniversaries and commemorations that had a big impact in politic, in society and in the media, even going beyond the German borders. In this context, the so-called "the end of history" (Francis Fukuyama), "the end of art" (Arthur Danto) or "the death of man" (Michel Foucault) have a direct relevance because they propose a different understanding of the notion of past, history, art, and the man.

Historic events such as the fall of the Berlin Wall, the collapse of the Soviet Union, the retrieving of memory in pro-communist countries in East Europe, the fall of military dictatorships in Latin America, the end of apartheid in Africa and the Truth and Reconciliation Commission are the triggers of a generalized need to memorialise and of the emergence of all kind of initiatives involved in settling accounts with the past.

But this concern on memory is also produced by the *crisis in believing the rational structure of temporality* (Andreas Huyssen), that is to say, a crisis in the way we experience and perceive time, that has as a consequence the threat to memory from the postmodernist context, which is characterised by the electronic media instantaneity and the global mobility that alters the conception of space and time. This alteration involves an insecurity and destabilized state in people, who are forced to resort to their memories and archives in order to settle their experiences in the increasingly faster passing of time. The *here* and *now* lose their mooring to the natural rhythms that determined them as a human notion, both from the biological and psychic point of view, and they become affected by the digital time and space that the new technology developments generate. In this respect, the acts of memory and their discourses contend and make up for the acceleration of time and the compression of space processes.

Nonetheless, other authors see this memory upsurge as a fear to oblivion, that is, as a concern about our past and archives in which we continuously record information not to forget it. That fear is necessary if we expect our present to continue making sense and our identity to lay the strong foundations from which be constructed. We should keep in mind that memory is the knowledge about our identity, about our uniqueness as individual, but also about a diachronic identity as member of a group, a generation of a nation with cultural traditions and particular customs.

Thanks to memory, we are mindful of our past and how it influences when constructing our individual and collective identity, since memory is not only linked to personal experience but it also takes part in the collective domain, and even configures and determines it. Thus, Cultural Memory has turned into a central issue in both historiographical and cultural studies, and it is predominantly characterized for being a phenomenon directly related to present. It shows that our memory and our perception of the past are always influenced by the current context, which testifies its constant transformation.

Nations working on creating democratic political systems face the task of assuring legitimacy and a proper future by mean of establishing a series of methods that allow commemorating and pointing out the mistakes of the past. However, the globalization process that defines current time has made this task difficult to be achieved only within of the nation-state borders. That is due to the emergence of interconnections between different nations, which has also given rise to a new spatial conception in the memory development. So, many of these debates on memory are bound to the particular nations and state stories, which have ended up embedded in the global contexts and discourse. As a consequence, nowadays memory should be studied always in its relation to the global, for otherwise it would be impossible to understand the contemporary role of memory properly, determined by the global frameworks in which it unfolds.

If traditionally historic memory has been something unquestionable and “objectified” that established coherence to communities, nations and states, nowadays national traditions and historic pasts have lost that legitimising role and have started to re-organise and redefine themselves into the process of cultural globalization, losing their political and geographical grounds. Hence, there has been a deterritorialization of memory, so that local memories have gained presence in other places of the world and have altered, complement and question the official versions in other countries.

The particular characteristic of the current understanding of memory is that, despite the fact that it is unavoidably subjective and supplies a point of view about the past that can be questioned, it provides us the knowledge of emotions and feelings in history and, at the same time, activates those sentiments that past prompt in present. In other words,

thanks to memory we are aware of the repercussion of history and past in present. That is why studying and revising history is indispensable. Society resort to memory as a stabilizer and witness of lived experiences, as a mean to which cling for constructing and giving sense to present and to the destabilized individual's identity.

The context of Cultural Memory also encompasses quandaries or changes in the traditional notions about history and memory. On the one hand, there has been a noticeable change in the relationship between history and past, in which past refers to the events that took place in a previous time and history establishes as the narration of such events. On the other hand, memory, which generally has been consigned to a personal use with the function of recording personal experiences, starts to be conceived as an essential complement that counter and questions official history. That means that it begins to be seen as a rather objective version of history, setting memories and experiences as agents committed with truth to narrate past happenings. That is why Pierre Nora said that *memory and memories are the events that really happened, whereas histories are the subjective representations that historians feel to be crucial to remember.*

Memory gets a remarkable position as raw material to construct past and history, and removes the space of time that there used to be between history and present. The interference and connection between memory as raw material of history and the discipline of history in itself (that holds certain mnemonic accounts) could be also considered as a problematic area, an antagonism of which dialectics is appropriate and productive. The relevance that minorities, forgotten and repressed by official histories memories have gained is certainly distinctive in the discourses on memory. These have modified the history-memory reciprocal nature, and have broadened the notion of collective memory, in which a fear of forgetting and a longing for authenticity and truth can be noticed.

This opposition between diverse mnemonic accounts and historic narrations, in which obviously political and social issues come into play, is specially visible in the celebration of commemorative public rituals or in building monuments, statues or other symbols that seek to mark an area and construct national memory and identity. The problem when facing the public realm lies in setting up patterns about how to process and give sense to their past, mainly when it comes to intricate pasts such as wars, social traumas, political conflicts and repressive violence. They are commemorations that should include projects and political expectations for the future as well.

After the strengthening of memory discourses in the 1980s, mainly boosted by the debates about the Holocaust, the question was not whether representing traumatic events in literature, film, public monuments and visual arts, but how to do it. That was a tough task that Adorno already announced when he claimed that *to write poetry after Auschwitz is barbaric,*

warning that poetry and art in general run the risk of representing such traumatic past events in aesthetic beauty that could take out of context and distort their references. Added to this is the fact that last generations (those who were not direct witnesses of those episodes) undertook the task of representing history even though they just had knowledge about it and about the suffering it caused through enactments in photography, films, documentaries, testimonies and historiography. Thus, what such generations unfold is *posmemory*: the memory that has been transmitted and that is unavoidably hyper mediated.

The difficulty on how to commemorate and represent history and its traumatic periods has had a direct impact on building up memorials and monuments in the cities' public spaces. Due to this complexity, but also as a consequence of the changes in the aesthetic field throughout last century and the recent debates on memory and history, the practice of monuments has been forced to redefine and question itself in the last decades. If great deeds used to be commemorated through figurative constructions that portrayed the individual heroes' account and national victories, now many monuments and memorial's target is recalling the victims of traumatic events in history, which purpose is bringing to light a version of history that seeks the victim's collectiveness and a more plural and unbiased understanding of events. In other words, they produce an act that stands out because of its struggle for human rights and the victims' dignity.

In order to approach the display of these new monuments, the specialist in English and Judaic Studies James E. Young coined the term *countermonument*, which he defines as *brazen, painfully self-conscious memorial spaces conceived to challenge the very premises of their being*. With this term, he identifies a range of monuments built up initially in Germany since the 1990s decade, which share patterns or conceptual and formal features that differ from the ones that determine the traditional monument.

Three specific examples of countermonument that James E. Young mentions are the *Monument against Fascism* in Hamburg, by the artists Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz; a big black stone block placed in the middle of a square in front of the Münster Palace for the *Skulptur Projekte* in 1987, by the Sol Lewitt; and Horst Hoheisel's inverted fountain in Kassel, which commemorates the original Aschrott fountain. We extract from them the qualities and guidelines that determine the notion of countermonument, and we use them for structuring the study of contemporary artworks dealing with memory. It is worth mentioning that, unlike countermonuments, these artworks are generally displayed in exhibition rooms for contemporary art.

It is ascertained that the countermonument's purpose is not to commemorate heroic events from the past, but to have remembrance of victims and traumatic events in history, that is, the representation of the

antiheroic in the word's most general sense. On the other hand, and in relation to the work's formal aspect, the countermonument resorts to anti-figurative, negative or void forms that delegate the task of remembering to the viewer. So, it differs from the traditional monument, which imposes memory through figurative depiction and identifiable elements of heroic deeds and characters in history.

The notion of time and memory in the countermonument opposes to the way it was conceived in the traditional monument. When it transforms, disappears or is made up in void, it imitates the evanescence of time and also the memory's changes throughout the passing of time. Lastly, these new constructions are defined for delegating the task of remembering to spectators. They return the burden of memory to the conscience of the viewers, who should make a counter-memory work that turns them into the work's active subject.

This thesis objective is analysing the contemporary works of art that deal with memory, that are mainly displayed in galleries and museums and that demonstrate the memory debates effect in contemporary art, turning in this way into an essential part within Cultural Memory Studies. The idea of countermonuments serve us as a notion loaded with aesthetic, historical and mnemonic connotations from which we structure a sort of historic inquiry that evolve into plastic solutions and proposals. The study and analysis of such visual works, which could be conceived as a modality of countermonument, provides a proper understanding of the current concern on memory and the strategies that contemporary artists use to tackle it.

Starting from the premises that define the countermonument and following the marked guidelines from the analytical model proposed from that concept, we identify and categorize a range of artworks into three different blocks: the first of them has a more formal nature and comprises artworks made from the idea of void (marked by the victims and their bodies' absence or loss); others generate a critical review of history that confronts the hegemonic and official version made from above; and lastly, the third group holds works in which the dealing with temporality becomes a key element to make relationships between past events and present time.

The first group, which encompasses pieces of art made from the notion of void or absence, starts out from the basis that the materialization and objects they employ function as an index of absence. Thus, we can justify the use of discarded materials and banal or everyday objects that, working as their past owners' traces, evoke the absence that death and the victims disappearance caused. Besides, it also covers those artworks built from casting or negating pre-existing objects and spaces, which have the purpose of calling to something not physical as memory is.

In the artists' proposals that resort to appropriating discarded

elements, as Christian Boltanski, Doris Salcedo, Rosângela Rennó or Tacita Dean do, memory, in some way, is incorporated or embedded in the objects' materiality. The distinctive feature of their works is that they enable the transmission of past experiences, emotions and antiheroic memory through the traces in the found objects' materiality, an attribute that makes them different from those memorials and countermonuments displayed in the public realm. Such traces, that even reveal the corporeal and human qualities of their owners and previous holders, enact a sort of affect and feelings that seize the viewer. In other words, the affect transmitted by memory artworks is a feature that, along with the image or object as a *encountered sign* (Gilles Deleuze), determines the artwork as a memorial or countermonument and address to an individual viewer and not to a wider community, as it occurs in those memorials built in the public realm.

The proposals made with discarded objects and materials awaken affect and emotion, with which they make possible to achieve in-depth knowledge, since this affect traps and force us to get involved in it involuntarily. Once this affective connection between the viewer and the experiences' traces in the work is made, memory lead him or her to identify, feel thrilled and get involved with the immanent narratives in the pieces, despite generally he or she is not a direct witness of such events. The affective bond goes further when it prompts a moral engagement in the public and triggers an intellectual form of thought. Therefore, the affect and memory in this works construct subjective narrations and interpretations that complement history and construct shared memory.

The use of void and absence as the basis from which construct art proposals on memory is also distinctive in the artists Rachel Whiteread, Glenn Ligon and Jane & Louise Wilson. Their works are clear examples of the fact that past, memory and emotions remain embed and are transmitted by the objects and bodies' materiality. In the spaces they record, void and absence are shown as a multidimensional field in which personal and collective narratives merge into a visual encounter. Their banal spaces and objects rub with the extraordinary aspects in traumatic narratives that really represent those places.

The artists' works covered in this first block put their interest into the subjective in order to refer to collective past. The use of banal objects and materials they make goes beyond Duchamp's readymade, since they ask for a temporal reading of their material and generate an interconnection among the object, its original context and the things their authors added. In this works, artists attempt to approach an objective vision configured in the present time realm, creating in this way a new reality within post-modern culture itself. The objects and materials outline an inner dialectic in the piece, but also trigger other reflexions that link it with the outer world and with the audience. Consequently, this memory work proposals respond to narratives and guidelines both in the art and in the social field.

As previously said, one of the main features in the countermonument defined by James E. Young is the review of history they do. It is a review in which antiheroic memory, counter-histories and counter-memories from the primary basis. Such re-reading and redefinition of historic events is also the target of the projects and artists covered in the second block, who have as purpose commemorating the victims as well as completing and questioning the official account of history imposed by governments and historians. In the development of such task, the victims and the experiences and testimonies of later generations have a key role, as they are indispensable in order to bring to light events and versions that used to be repressed.

This way of doing a review of past and history, the act of *brushing history against the grain* (as Walter Benjamin said), is fulfilled through a process of memory and, largely, thanks to the potential these artists find in memory for translating and incorporating it into the contemporary art discourses and mediums.

Among the memory artists that do a review of history, we could distinguish those that conceive their works from autobiography, that is, the ones that take their own testimonies, experiences and personal memories to consider history. Others that are more concern about posing antiheroic memory and drawing up a discourse to deal with memory in a more collectively way, in short, from the memories and experiences of minority groups and common victims of particular event; and lastly, those artists that pursue to delegate the burden of remembering to the viewer and try to trigger in the audience a counter-memory work.

The works of Louise Bourgeois, Gabriela Golder and Ilya Kabakov are clear exponents of the autobiographical proposals, which are set in line with collective events and, in making the private public, give a universal meaning to their histories. It is in this point where the border between history and memory vanishes, and counter-memories and counter-histories serve to review and redefine the past. In this way, autobiography turns into a tool for dealing with individual memory within the social and cultural contexts. Although such personal memory may be unavoidable subject to subjective accounts, they really entail the ground in which culture, history and individual history of life interrelates to give sense to past and historic events, both in the personal and collective ambit, giving new shapes to that past for fitting it into the circumstances of the present.

The birth and death of the Soviet Union, the Spanish Civil War, the Nazi Holocaust and the African-American history are the historic contexts approached by the artists Ilya Kabakov, Francesc Torres and Kara Walker. They carry out a review or rereading of them starting from the minority groups and common victims' memories and experiences. Their works belongs to a discursive practice based on memory works, that is to say, pieces of art that construct a critical response to the ways in which past has previously been shaped and represented.

In reviewing and commemorating the antiheroic (victims, traumatic episodes of the past, personal and minority groups' histories and memories, etc.), testimony has come to suppose one of the most reliable sources in exploring and interpreting the past. Thus, the understanding that these artists give on memory goes beyond the official historical records and questions their quality as documents as well as the way in which mnemonic narratives have been constructed. From that point on, they create artworks in which history and art converge. The victims' testimonies and experiences about history dealt with in art gain the relevance they did not have before, which is equivalent to a moral recasting of history at the same time that they reshape the possibility of turning into a new version of the historic discourse. However, it is also true that these new accounts on history do not try to be hegemonic or address to a whole society itself, but they seek to delegate in the individual viewer, in each and every member of a society, the task and obligation of keeping recent history alive.

The installations of Krzysztof Wodiczko, Nada Sehnaoui and Fernando Sánchez Castillo show that the responsibility of remembering does not only lie in the artwork itself but rather in the viewer that looks at it. Their art proposals are generally displayed in specific places of cities that have some kind of relation with historical events. They ascertain particular and broad dialogical approaches about local and national issues. In order to do that, artists create relationships and mechanisms within that community by recalling past episodes that have direct repercussions in present time. Their pieces of art's main feature is that, in spite of been displayed for short periods of time and gain an ephemeral character that traditional monuments do not have, they burst onto memory and the viewer's consciousness so strongly that they assure the evoked events continuity over the long term in the audience's consciousness and imagination. Thus, the spectator, when visiting the artwork, gets into a psychological, geographic and temporal dimension that exceeds the physic boundaries of the space in which it is located, triggering a review of the past that develops through a work of memory. In these works, memory is not conceived as an authenticity test of history or a nostalgic gaze, but it is rather used as a mean by which create changeable and multiple perspectives that allow experiencing the past.

The revision of history in memory artworks, be it through autobiography, repressed collective memories or triggering a work of memory in the spectator, breaks the reified pattern that traditionally characterized history and memory, taking the latter as a tool by which fight for the acknowledgment of forgotten, oppressed and ignored discourses and experiences in the official accounts. They also reject giving a general, unique and objectified meaning to historic events and their memories, something that gets materialized in an anti-redemptive aesthetic that confronts history and memory.

If traditional monuments were built in fixed location and were made

with materials that withstand the ravages of time, countermonuments confront such rigidity and vanish or transform over the passing of time. This temporal quality is the basis for tackling the artworks enclosed in the third block of the analytical model in the present study. The approach to temporality in these works lies in the temporal qualities inscribed in the materials and images that shape it as well as in the works' duration or transformation over the period of time they are shown to the public. They are works that, being themselves temporary, attempt to question the time.

The relevance of analysing these artworks through their temporal features has a direct relationship with the fact that the dealing with temporality within Cultural Memory Studies has marked the difference to the time of history, society and culture. In this way, contemporary cultural reality is constructed as a past or historic reality that get shaped through the acts of those citizens committed in making the difference among the experience of past, present and future time.

The field of contemporary art is a suitable realm to deal with temporality using the experimentation and representation of time by means of metaphors, since its mechanisms allow incorporating the temporality linked to the perception of space and time. In this endeavour, the dealing with memory reshapes past and present. For many artists, temporality becomes a tool to manage and construct the pieces of art, posing memory as a past displacement into the present. From perceiving the traces of the past inserted in materials, the audience feel attracted and have access to the temporal, historical and vital connotations immanent in the artworks. Photographical representations, found objects, documents and texts are some of the elements in which different times are inscribed, although it is really in their juxtaposition and assemblage for shaping one artwork where alive temporality is activated to trap the viewer's imagination.

A clear exponent in this pattern line is the specific employment of media, such as panels of images, installations, videos or digital archives on the Internet, which Gerhard Richter, Walid Raad and Pedro G. Romero make. Their projects generate a visual response in which fragmentation, the subsequent assembly and its relationship with memory serves as an instrument to redefine past and history. They eliminate the historic record's linearity and the chronological representation of time to replace them with visual simultaneity of texts and images. The particular thing in these artists' proposals is that, by means of constructing archives and resorting to the assemblage practice, they enact history with a system in which the convergence of images and diverse temporalities work as a catalyst of memory and imagination. In doing so, they erase and reshape the preconceived reading that every image or object has in itself. This suggests that such artworks create a coexistence of temporalities that define memory and history as a process of continual transformation.

In addition to these authors, we also mention others that deal with temporality and conceive it as a process, as duration or as the passage

of time, something that materializes in performance works and ephemeral installations. Shimon Attie's image projections onto old buildings in the Jews neighbourhood of Berlin, the Cuban artist Tania Bruguera's performances or Mirosław Balka monumental installations are clear examples of art proposals in which the vanishing of time triggers a memory work in the viewer. Such temporal qualities promote the act of delegating the task of remembering to the audience and, in this way, the historical events they represent keep redefining in their imaginary, always determined by the context of the present.

Shimon Attie's installations, in which he projects old images onto the buildings located in the same place or close to where they pictures were taken, restore history and memory to the cities and their inhabitants. Their ephemeral and immaterial quality means an incentive to boost memory. In this sense, the Polish artist Mirosław Balka's works are characteristic as well, since they stand out for evoking the transience of time and the existential evolution of human condition.

As we have seen, the inherent temporal qualities in the objects and materials of this proposals, as well as their ephemeral character, are essential means to get to reset the memory of past and history, specially the one that harbour traumatic events.

The wide range of pieces of art studied in this Thesis take for granted that art has turned into the ideal mean in which harbour commemorations, new memorials and memory works that are needed both for the citizen's personal life and for contemporary culture as a whole. If there is something that characterizes our current time it is the acknowledgment of memory as an essential element to define our identity, be conscious of ourselves as members of a society and understand the reality around us. In short, art provides the suitable realm in which memory can be activated, communicated and shared.

In spite of the fact that the problematic about representation has been a constant when dealing with traumatic history and memory in art, which has spread out to different latitudes and has been applied to a range of historic and mnemonic discourses, the human rights movement also means a common incentive that determines and makes relationships among all these art proposals. The victims' accounts, their experiences of the past, their subjective memories, the anti-heroic histories and the counter-memories are the thread of the current discourses on memory and the artworks made by those artists concern about issues of the past and their impact in present. Thus, the quandary about how to represent trauma or gruesome episodes of history, the concern for human rights and the thirst after justice that the victims show have become into new commemorative and visual strategies for the construction of memorials, monuments and, significantly, works in contemporary art.

Memory artworks demonstrate that art has achieved its own

ontological character, avoiding to merely representing the past and reality in order to construct a new reality in itself. The varied perspectives on reality and its products, the remnants the past left and the new narratives that emerge in the everyday get together and redefine contemporary art practice. In this regard, we infer that memory artworks are not just the enactment of past or its repercussion in present, but also an independent context that demands the understanding and reshaping of social, political, historic and artistic reality. They are artworks claiming direct interactions and boosting sense and visual communication with the spectator, something achieved largely through the treatment of materials and the use of objects and elements that function as index of the past. The traces of memory prompt a visual experience that evolve into a sort of critical and revisionist knowledge about the historic events they embody.

In conclusion, the commemorative and mnemonic potential of the sculptures, videos, paintings and installations analysed in this Thesis constitute exemplary means within Cultural Memory Studies for the considering, the knowledge and the revision of history, always determined by the circumstances of present. In this way, we may conceive memory artworks as *Lieux de mémoire* that, according to Pierre Nora, *only exist because of their capacity for metamorphosis, an endless recycling of their meaning and an unpredictable proliferation of their ramification.*

BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- ADORNO, T. W., *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1990 [1966].
- *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962 [1955].
- AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo* (Homo Sacer, Vol. 3), Valencia, Pre-Textos, 2005 [1999].
- *Ninfas*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993 [1977].
- AGUSTÍN, Santo, Obispo de Hipona, *Confesiones*, Madrid, Editorial Católica, 1989 [397 - 398 d. C.].
- AGUILAR Ramírez, María Guadalupe, *El arte participativo: La participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público* (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura, 2010.
- ANKERSMIT, Frank, *Experiencia histórica sublime*, Santiago de Chile, Palinodia, 2008 [2005].
- ANTZE, Paul; LAMBEK, Michael (eds.), *Tense past: cultural essays in trauma and memory*, New York; London, Routledge, 1996.
- APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- ARAGON, Louis, *Los colages*, Madrid, Síntesis, 2001 [1965].
- ARENDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, 1967 [1961].
- *La condición humana*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005 [1958].
- ARGAN, Giulio Carlo, *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- ARONOWITZ, Stanley y GIROUX, Henry, *Postmodern Education*, Minneapolis; Londres, University of Minnesota Press, 1993 [1991].
- ASSMANN, Aleida y CONRAD, Sebastian (eds.), *Memory in a global age: discourses, practices and trajectories*, Houndsmills, Basingstoke, UK; New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- ASSMAN, Jan, *Cultural Memory: Writing, Memory and Political Identity in Early Civilizations*, Munich, C.H. Beck, 1992.
- *Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 1992.
- *Moisés el egipcio*, Madrid, Oberon, 2004 [1997].
- *Moses the Egyptian: the memory of Egypt in western monotheism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.
- AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1998 [1994].
- *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- *Los "no lugares": espacios del anonimato. Una antropología de la*

sobremodernidad, Barcelona, Gedisa, 1998 [1993].

AUSSARESSES, General Paul, *The Battle of the Casbah: Terrorism and Counter-Terrorism in Algeria, 1955-1957*, New York, Enigma Books, 2010 [2002].

BAER, Ulrich, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, London; Cambridge MA, MIT Press, 2002.

BAL, Mieke, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Peoposurous History*, Chicago, Chicago University Press, 1999.

BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; y SPITZER, Leo (ed.), *Acts of memory: cultural recall in the present*, Hanover, Dartmouth College, University Press of New England, 1999 [1998].

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987 [1984].

- *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990 [1980].

- *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI de España, 2005 [1957].

- *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978 [1975].

BARRENECHEA, Ana María, *Archivos de la memoria*, Rosario, Argentina, 2003.

BARRO, David; REIS, Paulo, *Parangolé. Fragmentos desde los 90: España*, Artedardo, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2008.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kaidós, 2005 [1978].

- *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969.

- *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticos*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006 [2005].

BAUMAN, Zygmunt, *Identidad*, Buenos Aires, Losada, 2005.

La globalización: consecuencias humanas, México, Fondo de Cultura Económica, 2003 [1999].

La posmodernidad y sus descontentos, Tres Cantos, Madrid, AKAL, 2001.

Modernidad Líquida, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

BENEDETTI, Mario, *El olvido está lleno de memoria*, Madrid, Visor, 1997 [1995].

- *El porvenir de mi pasado*, Madrid, Punto de lectura, 2007 [2003].

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982 [Escritos entre 1921 y 1940].

BENJAMIN, Walter (Rolf Tiedemann ed.), *Libro de los pasajes*, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2005 [1982].

BENNETT, Jill, *Emphatic Vision. Affect, trauma and Contemporary Art*, Standford, California, Standford University Press, 2005.

BENNETT, Jill; KENNEDY, Rosanne, *World Memory. Personal Trajectories en Global Time*, New York, Pelgrave Macmillan, 2003.

BERGER, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001 [1980].

- *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000 [1972].

BERGSON, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca, Sígueme, 1999 [1889].

- *La evolución Creadora*, Buenos Aires, Cactus, 2007 [1907].

- *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006 [1896].
- *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza, 1977.
- BERNADAC, Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, París, Flammarion, 2006 [1996].
- BEUYS, Joseph, BODENMANN-RITTER Clara, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, Editorial Visor, 1995.
- BONITO Oliva, Achille, *Superarte*, Fundación Federico Jorge Klemm Editora, Buenos Aires, 1996 [1988].
- BORGES, José Luís, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2001 [1944].
- BOTELLA y Mestres, Martina, *De la escultura al teatro, del teatro a la escultura: influencias y confluencias* (Tesis doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2005.
- BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003 [1965].
- BOURGEOIS, Louise, *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*, Madrid, Síntesis, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [1998].
- BREA, José Luis, Cultura_RAM. *Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac, 2004.
- *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- BRODERICK, M., TRAVERSO, A. (Eds.), *Trauma, Media, Art: New Perspectives*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- BROWN, Peter, *Historia de la vida privada* (Vol I). *Del imperio romano al año mil*, Madrid, Taurus, 1988.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., *Gerhard Richter (October Files)*, United Kingdom, The MIT Press, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan, *La dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.
- BURGIN, Víctor, *Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley; London, University of California Press, 1996 [1986].
- CANETTI, Elias, *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik, 2000 [1960].
- CERECEDA, Miguel, *Problemas del arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, 2008.
- CHIARELLI, Tadeu, *Turning the Map – Images from the Americas*, London, Camera Work, 1992.

COLES, Alex (ed.), *The optic of Walter Benjamin*, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1998.

COLMEIRO, José F., *Memoria Histórica e identidad cultural: de la postguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005

COLMENERO, José F., *La memoria*, Jaén, Ediciones del Lunar, 2005.

CONNERTON, Paul, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

CORRIN, Lisa, *Jane & Louise Wilson*, London, Serpentine Gallery, 2000.

CROW, Thomas, *El arte moderno y la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002 [1996].

CRUZ, Manuel, *Cómo hacer cosas con los recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*, Madrid, Katz, 2007.

- *Las malas pasadas del pasado: identidad, responsabilidad, Historia*, Barcelona, Anagrama, 2005.

CRUZ Sánchez, Pedro A., *Muerte (in)visible: verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Murcia, Tabularium D.L., 2005.

CUBITT, Geoffrey, *History and Memory*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

CUESTA Bustillo, Josefina, *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons, 1998.

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999 [1997].

De AZÚA, Félix, *Diccionario de las Artes*, Anagrama, Barcelona, 2002.

De MAN, Paul, *La retórica del romanticismo*, Akal, Madrid, 2007 [1957-1982].

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2002 [1967].

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós. 1984 [1983].

- *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós, 1987 [1985].

- *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972 [1964].

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos 1998 [1980].

- *Rizoma: introducción*, Valencia, Pre-Textos 2005 [1980].

DELGADO, Manuel, *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona, RBA libros, 2012.

- *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, blasfemia y martirio de imágenes*. Barcelona, Ariel, 2002.

DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx*, Valladolid, Trotta, 1995 [1993].

- *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta D.L. 1997 [1955].

- *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.

DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard, *Echographies of television: filmed interviews*, Malden MA, Polity Press, 2001 [1996].

DESCARTES, René, *El discurso del método*, Madrid, Alhambra Longman, 1994 [1637].

- DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006 [2000].
- *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*, Madrid, A. Machado, 2008.
 - *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004 [2003].
 - *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997 [1992].
 - *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009 [2002].
- DOCTOR RONCERO, Rafael, *Una historia (otra) de la fotografía*, Madrid, Obra social Caja Madrid, 2000.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986 [1983].
- DURKHEIM, É., *Educación como socialización*, Salamanca, Sígueme, 1976 [1898].
- DUQUE, Félix, *Terror tras la posmodernidad*, Madrid, Abada, 2004.
- ELGER, Dietmar y OBRIST, Hans Ulrich (eds), *Gerhard Richter: Text, Writtings, Interviews and Letters 1961-2007*, Thames and Hudson, Londres, 2009.
- ESTEVE, Fernando y DE SANTA ANA, Mariano (Ed.), *Memorias y olvidos del archivo*, Tenerife, Lampreave, 2010.
- ERLL, Astrid, NÜNNING, Ansgar (eds.), en colaboración con Sara B. Young, *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2008.
- ERNST, Max, *Escrituras*, Polígrafa, Barcelona, 1982.
- *Tres novelas en imágenes*, Atalanta, Girona, 2008 [1929-1934].
- FLOOD, Richard (ed.), *No place (like home)*, Minneapolis, Walker Art Center, 1997.
- FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990 [1983].
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de judas: fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001 [1996].
- FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 2004 [1971].
- *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977.
 - *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1991 [1966].
 - *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*, New York, Pantheon Books, 1972 [1969].
- FREEDBERG, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, IL, Chicago University Press, 1989.
- FREUD, Sigmund, *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, Vol. 11, James Strachey and Angela Richards (eds.), Penguin Freud Library, London,

Penguin, 1984 [1919].

- (1856-1939), *Obras completas*, Vol. 1, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967.

FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1983 [1974].

FUKUYAMA, Francis, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992 [1989].

FURLONG, William, *Speaking of Art: four decades of art in conversation*, London; New York, Phaidon, 2010.

GABLIK, Suzi, *The Rechantment of Art*, New York, Thames and Hudson, 1991.

GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.

GIBBONS, Joan, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*, London; New York, I.B. Tauris, 2007.

GIDDENS, Anthony, *The constitution of society: outline of the theory of structuration*, Berkeley, University of California Press, 1986 [1984].

GIELEN, Pascal, *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-fordism*, Netherlands, Valiz, 2010.

GILLIS, John (ed.), *Commemorations. The Politics of National Identity*, Pincenton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.

GÓMEZ de Liaño, Ignacio, *El idioma de la imaginación: ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, Madrid, Tecnos, 1999 [1983].

GREENBERG, Clement, *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 [1961].

GROSSBERG, Lawrence, *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*, Valencia, Letra Capital, 2010.

GROYS, Boris, *Bajo sospecha*, Valencia, Pre-textos, 2008.

- *Ilya Kabakov*, London, Phaidon, 1998.

GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo. 1920 – 2010*, Madrid, Akal, 2011.

- *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009.

- *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.

- (Ed.) *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, Cendeac, 2006.

GUERIN, Frances; HALLAS, Roger (ed.), *The Image and the witness: trauma, memory and visual culture*, New York; London, Wallflower Press, 2007.

HALBWACHS, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004 [1952].

- *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 [1952].

HARVEY, David, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998 [1989].

HARVEY, John, *Fotografía y espíritu*, Madrid, Alianza, 2010 [2007].

HASSAN, Ihab Habib, *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica de España, 1981 [1807].
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, narrative and postmemory*, Cambridge MA and London, Harvard University Press, 1997.
- (Ed.) *The Familial Gaze*, Hanover, NH; London, Dartmouth College, 1999.
 - *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.
- HOESTEREY, Ingeborg, *Pastiche: cultural memory in art, film, literature*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- HORNSTEIN, Shelley; JACOBOWITZ, Florence (ed.), *Image and Representation: The Holocaust in Art*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.
- HUICI Urmentea, Vicente, *Espacio, tiempo y sociedad. Variaciones sobre Drukheim, Halbwachs, Gurvitch, Foucault y Bourdieu*, Madrid, Akal, 2007.
- HUNTINGTON, Samuel P., *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 1997 [1996].
- HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002.
- *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002 [1986].
 - *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2010.
 - *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Standord, California, Stanford University Press, 2003.
 - *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, London, Routledge, 1995.
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1991.
- JARQUE, Vicente, *Experiencia histórica y arte contemporáneo: ensayos de estética y modelos de crítica*, Cuenca, ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- *Historia, progreso y arte contemporáneo*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 2010.
 - *Imagen y metáfora: La estética de Walter Benjamin*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1992.
- JENNINGS, M. W., *Dialectical Images. Walter Benjamins's Theory of Literary Criticism*, Ithaca New York, Cornell University Press, 1987.
- JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 2009 [1964].
- KABAKOV, Ilya, *On the "Total" installation*, Ostfildern, Cantz, 1995.
- KING, Nicola, *Memory, Narrative, Identity: remembering the self*, Edinburg, Edinburg University Press, 2000.
- KLEIN, Naomi, *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.
- KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*,

Malden, MA, Blackwell, 2005.

KOSELLECK, Reinhart, *historia/Historia*, Madrid, Trotta, 2004.

KRACAUER, Siegfried, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, trans. Levin, T.Y., Cambridge (MA), Harvard, 1995 [1927].

KRAUSS, Rosalind E., *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York, Thames & Hudson, 2000.

- *Bachelors*, The MIT Press, 2000.

- *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997 [1993].

- *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza forma, 1996 [1985].

KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2007 [1933].

KUHN, Annette, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London, Verso, 2002.

KUHN, Annette; McALLISTER, Kirsten (ed.), *Locating Memory: Photographic Acts*, Reino Unido, Berghahn Books, 2006.

KUSPIT, Donald, *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006 [2004].

LACAN, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan*, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1964, Buenos Aires, Paidós, 1991.

LaCAPRA, Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Nueva Visión Argentina, Buenos Aires, 2005 [2001].

- *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo, 2009 [1998].

LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.

LE FEUVRE, Lisa (ed.), *Failure*, London, Whitechapel Gallery; Cambridge, Mass., MIT Press, 2010.

LEVI, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnick, 1989 [1986].

LEYTE, Arturo, *El arte, el terror y la muerte*, Madrid, Abada, 2006.

LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Tres Cantos, Madrid, Akal, 2004 [1973].

LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1991.

- *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1987.

LISS, Andrea, *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography and the Holocaust*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo, *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

LUHMANN, Niklas, *Social Systems*. John Bednarz, Jr. Transl. Stanford, Cal., Stanford University Press, 1995.

LYOTARD, Jean François, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1986 [1979].

- *The Postmodern Explained*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1993

[1986].

MACCUICI, Raquel; y POCHAT, María Teresa (dirs.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, ediciones del lado de acá, 2010.

MANGUEL, Alberto, *Leer imágenes: una historia privada del arte*, Madrid, Alianza, 2002 [2000].

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Akal, 1972.

MARTÍN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.

MATE, Reyes, *La herencia del olvido. Ensayos en torno a la razón compasiva*, Madrid, Errata Naturae, 2008.

- *Medianoche en la historia, comentarios a la tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*, Madrid, Trotta, 2006.

McKEON, Richard, *The Basic Works of Aristotle*, New York, Random House, 1941.

MICHAUD, Yves, *El arte en estado gaseoso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

MILES, Malcolm; AZATYAN, Vardan (eds.), *Cultural memory: reformations of the past in the present, and the present in the past*, Plymouth, University of Plymouth Press, 2010.

MILLETT, Kate, *Política sexual*, Madrid, Cátedra, 1995 [1970].

MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to visual culture*, London; New York, Routledge, 1999.

MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

MORO, Tomás, *Utopía*, Editorial Planeta, 2003 [1516].

MORRIS, Frances, *Louise Bourgeois. Stitches in Time*, London, August Projects, 2003.

MUDROVICIC, M. I., *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*, Madrid, Akal, 2005.

MULLINS, Charlotte, *RW: Rachel Whiteread*, London, Tate Pub.; New York: Distributed in the United States and Canada by Harry N. Abrams, 2004.

MUMFORD, Lewis, *The culture of cities*, Nueva York, Harcourt Brace, 1938,

MUSIL, Robert, *Posthumous Papers of Living Authors*, Londres, Penguin, 1993 [1936].

NEVILLE, Brian y VILLENEUVE, Johanne (ed.), *Waste-Site Stories. The Recycling of Memory*, Albany, State University of New York Press, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, *The Use and Abuse of History*, 1873.

NIETZSCHE, Friedrich (1844-1900); SÁNCHEZ Pascual, Andrés, *La genealogía de la moral: un escrito polémico*, Madrid, Alianza, 1998.

NORA, Pierre, *Realms of Memory*, New York, Columbia University Press, 1996-1998 [1984-1992].

- *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, LOM, Santiago, Chile, 2009 [1984].

ORTEGA, María Luisa, *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid, Ocho y Medio, 2005.

PARR, Adrian, *Deleuze and memorial culture: desire, singular memory and the politics of trauma*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.

PAZ, Octavio, *La apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1991 [1973].

PEIRCE, Charles Sanders, *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica, 1988.

PEREC, Georges, *Especie de espacios*, Barcelona, Montesinos, 1999 [1974].

- *La vida instrucciones de uso*, Barcelona, Anagrama, 1992 [1978].

- *Lo infraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008 [1989].

- *Nací. Textos de la memoria y el olvido*, Madrid, Abada, 2006 [1990].

- *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012 [1975].

- *W o el recuerdo de la infancia*, Barcelona, Península, 1987 [1975].

PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.), *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

POPPER, Frank, *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy*, Madrid, Akal, 1989 [1985].

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, (1871-1922), Madrid, Alianza, 1978.

- *Pastiches et mélanges*, París, Gallimard, 1970 [1919].

RADSTONE, Susannah, *Memory and Methodology*, Oxford, New York, Berg, 2000.

RADSTONE, Susannah y HODGKIN, Katharine (coord.), *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, New Brunswick, Transaction, 2006.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.

- *El objeto y el aura: (des)orden visual en el arte moderno*, Madrid, Akal, 2009.

- *Esculturas Margivagantes. La arquitectura fantástica en España*, Madrid, Siruela, 2006.

RAMÍREZ, J. Antonio; CARRILLO, Jesús (Eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004.

RAMOS, M^a Elena, *Diálogos con el arte. Entrevistas 1976 – 2007*, Caracas, Venezuela, Equinoccio, 2005.

RAMPLEY, Matthew, *The Remembrance of Things Past Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000.

RAY, Gene, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory: From Auschwitz to Hiroshima to September 11*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

RENNÓ, Rosângela, *Bibliotheca*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

RICHARD, Nelly, *Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*, Santiago, Chile, Cuarto Propio, 1998.

RICOEUR, Paul, *La memoria, la Historia y el olvido*, Madrid, Trotta, 2003 [2000].

- *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI, México, 1997 [1983].
- RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987 [1903].
- ROSSET, Clement, *Lo real, tratado de la idiotez*, Pre-textos, Valencia, 2004 [1977].
- RUBIO Marco, Salvador, *Como si lo estuviera viendo*, Madrid, Antonio Machado, 2010.
- RUIDO, María (ed.), *Plan Rosebud: sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*, CGAC, Santiago de Compostela, 2008.
- RUSSELL, Bertrand, *The Analysis of Mind*, London, Allen and Unwind, 1921.
- SAIZ Ruiz, Simeón, *Realidad contra identidad: ensayos sobre J'est un je*, Salamanca, Universidad de Salamanca. 2008.
- SALTZMAN, Lisa, *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2000.
- *Making memory matter: strategies of remembrance in Contemporary Art*, Chicago, University of Chicado Press, 2006.
- SÁNCHEZ Meca, Diego, *Teoría del conocimiento*, Dykinson, Madrid, 2001.
- SANZ, Fina, *La fotobiografía*, Barcelona, Kairós, 2008.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo de una discusión*, Buenos Aires; México, Siglo XXI Editores, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, *La imaginación*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967 [1936].
- SAVAGE, Kirk, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*, Pinceton, Princeton Universisy Press, 1997.
- *Monument Wars. Washington D.C., The National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1990 [1987].
- SCHWENGER, Peter, *The tears of things: Melancholy And Physical Objects*, University of Minnesta Press, Minneapolis, 2006.
- SEBALD, W. G., *Austerlitz*, London, Hamish Hamilton, 2001.
- SENNETT, Richar, *La corrosión del carácter*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- SEMIN, Didier; KUSPIT, Donald y GARB, Tamar, *Christian Boltanski*, Phaidon, London, 1997.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006 [1977].
- *Regarding the pain of others*, London, Penguin, 2004.
- STEINER, Barbara; YANG, Jun, *Autobiography: artworks*, London, Thames and Hudson, 2004.
- STOK, Frank Van Der; GIERSTBERG, Frits y BOOL, Flip (eds.), *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art*, Rotterdam, Nai Publishers, 2008.
- SZURMUK, Mónica y McKEE, Robert (coord.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI editores, 2009.
- TAYLOR, Brandon, *Art Today*, Laurence King Publishing, Londres, 2005.

TERDIMAN, Richard, *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1993.

TODOROV, Tzvetan, *Frente al límite*, México, Siglo XXI, 1993 [1991].

- *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2008 [1995].

- *Memoria del mal, tentación del bien*, Barcelona, Península, 2002 [2000].

TORRES, María de los Angeles (ed.), *By heart = De memoria: Cuban women's journeys in and out of exile*, Philadelphia, Temple University Press, 2003.

TOWNSEND, Chris, *The art of Rachel Whiteread*, Thames and Hudson, Londres, 2004.

TRAVERSO, Enzo, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*, Madrid, Marcial Pons, 2007 [2006].

VALLEJO, Gustavo; MIRANDA, Marisa (Comp.), *Políticas del cuerpo. Estrategias modernas de normalización del individuo y la sociedad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

VAN ALPHEN, Enst., *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1997.

VATTIMO, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990 [1989].

VILLAPLANA, Virginia, *El instante de la memoria. Una novela documental*, Madrid, Off limits, 2010.

VIRILIO, Paul, *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1997.

- *El procedimiento silencio*, Buenos Aires, Paidós, 2001 [2000].

- *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988 [1980].

VV.AA., *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee (Eds.), Durham; London, Duke University Press, 2008.

VV.AA., ARDENE, Paul; BEAUSSE, Pascal y GOUMARRE, Laurent, *Contemporary Practices. Art as Experience*, París, Dis Voir, 1999.

VV.AA., *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006.

VV. AA., *Art in Theory 1900 – 1990: an Anthology of Changing Ideas*, Ed. Charles Harrison and Paul Wood, Oxford, Blackwell, 1998.

VV.AA., *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Valencia, La mirada, 2000.

VV.AA., *Doris Salcedo*, Londres, Phaidon, 2000.

VV.AA., *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter: cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

VV.AA., *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, Cendeac, 2008.

VV.AA., *La cultura de la memoria: la memoria histórica en España y Alemania*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

VV.AA., *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1986 [1983].

VV.AA., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Washington, Bay Press, 1995.

VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones

- Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001
- VV.AA., ¿Por qué recordar?, Barcelona, Granica, 2002.
- VV.AA., *Regreso: arte latinoamericano y memoria*, Madrid, Casa de América, 2009.
- VV.AA., ROYOUX, Jean; WARNER, Marina; GREER, Germaine, *Tacita Dean*, London, Phaidon, 2006.
- VV.AA., *The BFI Gallery book: the British Film Institute's contemporary art gallery*, Londres, BFI Southbank Gallery, 2011.
- WALLACH, Amei, *Ilya Kabakov. The man who never threw anything away*, New York, Harry N. Abrams, 1996.
- WALLIS, Brian (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1984.
- WARNKE, Martin (ed.), Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.
- WARNOCK, Mary, *Memory*, London, Faber and Faber, 1987.
- WEIGEL, S., *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjmain*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- WELLS, Liz, *The photography reader*, London and New York, Routledge, 2003.
- WERTSCH, James V., *Voices of Collective Remembering*, Cambridge, U.K., New York, Cambridge University Press, 2002.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997 [1977].
- *The Long Revolution*, London, Chatto and Windus, 1961.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid, Tecnos, 1968 [1958].
- WODICZKO, Krzysztof, *Critical vehicles: writings, projects, interviews*, Cambridge, MA., The MIT Press, 1999.
- YATES, Frances Amelia, *The art of Memory*. 1996, London, Pimlico, 1992 [1966].
- YOUNG, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven & London, Yale University Press, 2000.
- (ed.) *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, The Jewish Museum, New York. 1994.
- *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, London, Yale University Press, 1993.
- YUARS, José Francisco, *Imágenes cifradas: la biblioteca magnética de Aby Warburg*, Barcelona, Elba, 2010.
- ZUNZUNEGUI Díez, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989.

CATÁLOGOS:

- 23 Biental de Sao Paulo, Consejo de las Artes Plásticas, La Habana, Cuba, 1996.
- A caballo. Fernando Sánchez Castillo, Caja San Fernando, Jerez, 2002.

La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo

Archive fever: uses of the document in contemporary art, organized by Okwui Enwezor, New York, International Center of Photography, Göttingen, Steidl, 2008.

Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?, MNCARS, Madrid, 2010.

Atlas. Walter Benjamin. Constelaciones. Walter Benjamin, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales D.L. 2010.

Canada, XLII Biennale di Venezia, 1986: Melvin Charney; Krzysztof Wodiczko, Ottawa: National Gallery of Canada, 1986.

CTRL SPACE, Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, (cat. exp), Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media, 2001.

CUT: Film as found object in contemporary video, Museum of Contemporary Art, North Miami, Wisconsin, Fox Company, Inc. 2004.

Dark is the room where we sleep = Oscura es la habitación donde dormimos: Francesc Torres, Barcelona, Actar, 2007.

Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art, Nueva York, PS.1 Contemporary Art Center, y Seattle, Henri At Gallery. München; New York, Prestel, 1997.

dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch / The Guidebook. Catalog 3/3, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Alemania, 2012.

Documenta XII. Bilderbuch. Kassel 16/06 - 23/09/2007, Taschen, Köln, 2007.

Ejercicios de memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del Golpe (1976-2006), Buenos Aires, Caseros, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007.

Ejercicios de memoria, Centro de Arte la Panera, Lleida, 2011.

El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno, Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón.

El lugar de la memoria. Fernando Sanchez Castillo, Universidad de Chile, Chile.

Encantados de conocerse: fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX, Muvim Valencia, Generalitat Valenciana, 2002.

Fernando Sánchez Castillo, Girona, Fundació Espais, 2004.

Francesc Torres: da capo, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.

Francesc Torres. La cabeza del dragón (antología), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

Habitada. Gabriela Golder, Valencia, Aula CAM La Lotgeta, 2010.

James Coleman, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

KABAKOV, Ilya, Soppelmannen = The garbage man, Oslo, Museet for samtidskunst, 1996.

KANTOR, Tadeusz, La escena de la memoria, Fundación Caixa de Catalunya, Madrid; Barcelona, 1997.

Ken Aptekar: Talking to Pictures, Corcoran Gallery of Art, Washington DC, 1997.

KRAUSS, Rosalind, The Space Between Things, London, Tate Gallery, 1996.

La belleza del fracaso: El fracaso de la belleza, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2004.

La memoria del otro, Museo UNAL, Bogotá.

Lugares de la memoria, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001.

Miraculous Beginnings. Walid Raad, Whitechapel Gallery, London.

Miroslav Balka: how it is, Tate Modern, London, 2009.

Miroslaw Balka: reflejos condicionados, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2007.

Miroslaw Balka: revisión 1986-1997, IVAM Centre del Carme, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1997.

MORRIS, Frances; BERNADAC, Marie-Laure (ed.), *Louise Bourgeois*, Londres, Tate, 2007.

Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky, Buenos Aires, La marca: Centro Cultural Recoleta, 2001.

Pere(t)c: tentativa de inventario, Madrid, Maia, 2011.

Rachel Whiteread: shedding life, Tate Gallery, Liverpool, England, y MNCARS, Madrid, Spain, Thames and Hudson, 1997.

Registros contra el tiempo, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006.

SÁNCHEZ, Gervasio, *Desaparecidos/Víctimas del olvido*, Madrid, Blume, 2011.

Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años, MNCARS, Madrid, 1995.

Sobre una realidad ineludible: arte y compromiso en Argentina, MEIAC Badajoz, 2005.

STORR, Robert, *Dislocations*, Nueva York, Museum of Modern Art/hary N. Abrams, 1992.

Tacita Dean. El garabato del fraile, Abadía del Monasterio de Santo Domingo de Silos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad / herausgegeben von Cassandra Nakas und Britta Schmitz. Köln, Buchhandlung Walther König, 2006.

The Real Royal Trip, P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York; Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid, 2004.

Tempo suspenso. Jane & Louise Wilson, CGAC, Centro galego de arte contemporánea, Santiago de Compostela, 2010.

Tragicomedia, CAAC, Sevilla, 2009.

ARTÍCULOS Y REVISTAS:

«2011 ¿Quién dijo miedo?», *Exit Express*, nº 56, Diciembre 2010 – Enero 2011.

ABRAMSON, Daniel, «Make History, not Memory», *Harvard Design Magazine*, Octubre 1999, nº 9, pp. 1 – 6.

AGUIRRE Rojas, Carlos Antonio, «Historia, memoria y contramemoria», *Ciencias*, nº 49, enero-marzo 1998, pp. 46 – 49.

ALTARES, Guillermo, «La banalidad del mal en la ficción», *Babelia*, El País, 21/10/2007.

ARISTÓTELES, «Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo», (Traducción del griego de Franciaco Samaranch), *Biblioteca de iniciación filosófica*, nº 79, Madrid, Editorial Aguilar, 1966.

ARNAUD, Claude, «Le retour de la biographie: d'un tabou à l'autre», *Le débat*, nº 54, marzo-abril 1989, pp. 40-47.

ASSMANN, Jan, «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, nº 65 (Spring/summer 1995), 125-33.

AVGIKOS, Jan, «Krzysztof Wodiczko: Galerie Lelong», *Artforum International*, Diciembre 2005.

BAL, Mieke, «Arte para lo político», *Estudios visuales*, nº 7, 2010, pp. 40 – 65.

BAL, Mieke, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer (ed.), *Acts of memory: cultural recall in the present*, Hanover, Dartmouth College, University Press of New England, 1999 [1998].

BASSNET, Sarah, «Archive and Affect in Contemporary Photography», *Photography & Culture*, Vol. 2 -Issue 3, Noviembre 2009, pp. 241–252.

BICKERS, Patricia, «I am a man: a body of work. Entrevista con Glenn Ligon», *Art Monthly*, nº 317, Junio 2008, pp. 1-6.

BIRKHOFER, Denise, «Trace Memories. Clothing as Metaphor in the Work of Doris Salcedo», *Anamesa*, an interdisciplinary journal, The Violence Issue, volume 6, issue 1, Spring 2008, New York University, pp. 49-67.

BOTO, Angela, «Las neuronas espejo te ponen en el lugar del otro», entrevista con Giacomo Rizzolatti, Neurobiólogo, *El País*, Madrid, 2005/10/19.

BOURDIEU, Pierre, «La ilusión biográfica», *Historia y Fuente Oral*, No. 2, Memoria y Biografía, 1989, pp. 27-33.

BUCHLOH, Benjamin H. D., «A note on Gerhard Richter's October 18, 1977», *October* 48, primavera 1989, pp. 88 – 109.

- «Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive», *October* 88, primavera 1999, pp. 117-145.

CALVOCORESSI, Richard, «9/11: MEMORIALS Forget them not: A new sculptural language of loss offers hope», *New Statesman*, nº 5, September, 2011.

CARRILLO Castillo, Jesús, «Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo», *Arte y políticas de identidad*, vol. 1, diciembre 2009, pp. 1-22.

CARTA, nº 2, Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Primavera – Verano 2011.

CASTRO Flórez, Fernando, «Sísifo y la historia», *Cultural, Diario ABC*, Madrid, 24/5/2003.

CRUZ, Manuel, «Lugares comunes, malentendidos y otras falacias sobre la memoria», *Exit Express*, nº 35, Abril 2008

CUESTA Bustillo, Josefina, «Memoria e historia. Un estado de la cuestión», *Ayer*, nº 32, 1998, pp. 203 – 246.

CVORO, Uros, «The Present Body, the Absent Body, and the Formless», *Art Journal*, 2002, Vol.61(4), pp.55-63.

DANTO, Arthur, «The Vietnam Veterans Memorial», *The Nation*, 1983/08/31.

De LUELMO Jareño, José María, «La historia al Trasluz: Walter Benjamin y el

- concepto de imagen dialéctica», *Escritura e imagen*. Vol. 3, 2007, pp. 163 - 176.
- DEAN, Tacita, «W. G. Sebald», *October* 106, Fall 2003, pp. 122-136.
- DUSINBERRE, Deke, «Christian Boltanski: Grand Palais, Paris», *Art Monthly*, nº 335, Abril 2010, pp. 21-22.
- ENGUITA Mayo, Nuria, «Acerca del Archivo F.X. Conversacion entre Pedro G. Romero y Nuria Enguita Mayo», *Archivo F.X. Documentos y materiales*, nº 1, mayo 2007.
- ERNST, Wolfgang, «The Archive as Metaphor. From Archival Space to Archival Time», *Open*, nº 7, (No)Memory, 2004, pp. 46-53.
- ERICKSON, Peter, «Black like me: reconfiguring blackface in the art of Glenn Ligon and Fred Wilson», *Nka Journal of Contemporary African Art*, 2009, 2007, Vol.2009(25), p.30.
- ESPEJO, Bea, «Fernando Sánchez Castillo: "El Azor está más preservado que nunca"», *El Mundo*, suplemento *El cultural*. 24/01/2012.
- FONTCUBERTA, Joan, «La fotografía será narrativa o no será», *El Mundo*, suplemento *El cultural*. 3/6/2004.
- FOSTER, Hal, «An Archival Impulse», *October* 110, Autumn, 2004, pp. 3 - 22.
- GREEN, Charles, « The Memory Effect. Anachronism, Time and Motion», *Third Text*, Vol. 22, nº 6, Noviembre 2008, pp. 681 – 697.
- GRIFFIN, Jonathan, «Tania Bruguera: Cuba, performance and society's relationship to its history», *Frieze*, nº 118, Octubre 2008, pp. 286 - 287.
- GIAVERI, Francesco, «El Atlas de Gerhard Richter», *Anales de Historia del Arte*, 2011, Volumen Extraordinario, Universidad Complutense de Madrid, pp. 225-239.
- GINTZ, Claude, «L'anti-Monument de Jochen et Esther Gertz», *Galleries Magazine*, nº 19, Junio-Julio 1987, pp. 80 - 87.
- GODFREY, Mark, «Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh», *October* 114, Fall 2005, pp. 90 - 119.
- «The Artist as Historian», *October* 120, primavera 2007, pp. 140 – 172.
- GUASCH, Anna Maria, «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», *Materia*, nº 5, 2005. pp. 157 - 183.
- GUEST, Andrew, «Sister act: twins Jane and Louise Wilson scrutinize the architecture of the North-east with their new installation at Gateshead's symbol of creativity and regeneration, the Baltic», (Culture: A Free and Anonymous Monument), *Building Design*, Oct 10, 2003, Issue 1597, p.18(2).
- HAACKE, Hans, «Und ihr habt doch gesiegt, 1988», *October* 48, primavera 1989, pp. 75 - 87.
- HALAS, Elzbieta, «Issues of Social Memory and their Challenges in the Global Age», *Time & Society* 17, 1, 2008, pp. 103 - 118.
- «Time and Memory: a cultural perspective», *Trames*, 14 (64/59), 4, 2010, University of Warsaw, pp. 307 - 322.
- HALBWACHS, Maurice, «Fragmentos de La Memoria Colectiva», (selección y traducción: Miguel Angles Aguilar D.), *Revista de Cultura Psicológica*, Año 1, nº 1, México, UNAM - Facultad de psicología, 1991.
- HARVEY, Matthea, «Kara Walker», *BOMB*, nº 100, 2007, pp. 74 - 82.

HAUG, Frigga, «Memoria colectiva, memory work y la separación de la razón y la emoción». Contribución al seminario del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), *Sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*, en Santiago de Compostela, 11 - 13 diciembre, 2008.

IBÁÑEZ, Andrés, «Warburg, sueño y olvido» *ABC. Complemento ABC Cultural*: 17, 2010-04-24.

IVERSEN, Margaret, «Readymade, found object, photography», *Art Journal*, Vol. 63, nº 2, Summer, 2004, pp. 44 - 57.

JAMESON, Fredric, «El posmodernismo y lo visual», *Colección Eutopías*, nº 152, Valencia, Episteme, 1995.

JIMÉNEZ, Carlos, «Doris Salcedo y el enmudecimiento de las víctimas», *Artecontexto*, nº 28, Abril 2010, pp. 71 - 81.

KING, Nicola, «Autobiography as Cultural Memory», *New Formations*, nº 30, Winter 1996. Cultural Memory. pp. 50 - 62.

KORSTEN, Frans-Willem, «Apostrophe, witnessing and its essentially theatrical modes of address: Maria Dermout on Pattimura and Kara Walker on the New Orleans flooding», *AI & SOCIETY*, Vol.27(1), 2012, pp.13 - 23.

KRAUSS, Rosalind E., «Sculpture in the Expanded Field», *October* 8, Primavera 1979, pp. 30 - 44.

KUHN, Annette, «Memory text and memory work: performances of memory in and with visual media», *Memory Studies* 3(4) 298-313, Queen Mary University of London, UK. 2010, pp. 298 - 313.

KWON, Miwon, «One Place After Another: Notes on the Site Specificity», *October* 95, primavera de 1997, pp. 85 - 110.

«Lebanese poll absurdity continues», *Gulf News*, Reuters, Alistair Lyon, 23/4/2008.

LEBANYI, Jo, «The Politics of Memory in Contemporary Spain», *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 9, nº 2, julio 2008, pp. 119 - 125.

LIPPARD, Lucy R.; CLAUDLER, John, «The dematerialization of Art», *Art International*, 12:2, Febrero 1968, pp. 31 - 36.

LIPPARD, Lucy R., «Eccentric Abstraction», *Art International*, Vol. 10, nº 9, noviembre, 1966, pp. 28 y 34 - 40.

LÓPEZ, Helena, «Exilio, memoria e industrias culturales: esbozo para un debate», *Revista Migraciones y Exilios*, nº 5, 2004, pp. 25 - 36.

MAIMON, Vered, «The Third Citizen: On Models of Criticality in Contemporary Artistic Practices», *October* 129, Summer 2009.

McGURREN, Diane D., «Becoming mythical: existence and representation in the work of Christian Boltanski», *Afterimage*, July-August, 2010, Vol. 38(1), p. 9(5).

MITCHELL, W. J. T., «Mostrando el ver: una crítica de la Cultura visual», *Estudios visuales* 1, Noviembre 2003, pp. 17 - 40.

- «What do Pictures Really Want?», *October* 77, verano 1996, pp. 71 - 82.

MONEGAL, Antonio, «Exhibiting Objects of Memory», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:2, 2008, pp. 239 - 251.

NORA, Pierre, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, nº 26, Primavera 1989. The regents of the University of

- California. pp. 7 - 24.
- «La aventura de *Les lieux de mémoire*», *Ayer*, nº 32, 1998, pp. 17 - 34.
- OBADIA, Marina, «Christian Boltanski: Dernières années», *Espace Sculpture*, nº 46, 1998, p. 30 - 31.
- OGILVIE, Daniel, «Rachel Whiteread's Nine Tables: Formalist Object, Feminist Critique or Something In-Between?», *A841 – Project*. pp. 1 - 26.
- PAMUK, Orhan, «Modesto manifiesto por los museos», *El País*, Madrid, 2012-04-27.
- PEIRCE, Charles Sanders, «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», *Philosophical writings of Pierce*, Nueva York, Dover Publications, 1995.
- PÉREZ Carreño, Francisca, «Memoria, arte contemporáneo e identidad: Ilya Kabákov», *Revista de Filosofía*, nº 33, 2004. pp. 95 - 118.
- PÉREZ Guillén, Ángel Luís, «Pedro G. Romero», *Lápiz*, nº 112, Mayo 1995.
- ROMERO, Pedro G., «Pedro G. Romero. Primero», *Archivo F.X. Documentos y materiales*, no. 1, mayo 2007.
- «Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Hubermann», *Minerva*, nº 07, Madrid, Circulo de Bellas artes, 2007.
- ROGERS, Sarah, «Forging history, performing memory: Walid Ra'ad's The Atlas Project», *Parachute: Contemporary Art Magazine*, nº 108, Oct, 2002, pp. 68 - 78.
- ROMERO, Pedro G., «Pedro G. Romero. Primero», *Archivo F.X. Documentos y materiales*, nº 1, mayo 2007.
- RYAN, David, «Tacita Dean: Craneway Event», *Art Monthly*, nº 340, October, 2010, p. 38.
- SALADIN, Emanuela, «Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro», *Artecontexto*, nº 28, Abril 2010, pp. 111 – 112.
- SÁNCHEZ Cuervo, Antolín, «Memoria del exilio y exilio de la memoria», *ARBOR ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV 735, enero-febrero 2009. pp. 3 - 11.
- SAVAGE, Kirk, «The Past in the Present. The Life of Memorials», *Harvard Design Magazine*, nº 9, Fall, 1999, pp. 1 – 5.
- SEKULA, Allan, «The Body and the Archive», *October* 39, invierno 1986, pp. 3 - 64.
- SCHWARZ, Dieter, «Tacita Dean: Teignmouth Electron», *Parkett*, nº 62, 2001.
- STURKEN, Marita, «Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field», *Memory Studies*, Los Angeles, London, New Delhi and Singapore. Vol 1(1), 2008, pp. 73 - 38.
- «The Aesthetics of absence: Rebuilding Ground Zero», *American Ethnologist*, Vol. 31, nº 3, California, University of South California Press, pp. 311 - 325.
- «The Remembering fo Forgetting. Recovered Memory and the Question of Experience», *Social Tesx* 57, Vol. 16, nº 4, Winter 1998. Duke University Press.
- SWARTZ, Anne K., «American Art After Semptember 11: a consideration of the twin towers», *Symploke*, Vol. 14, nº 1 - 2, 2006.
- TILL, Karen E., «Artistic and activist memory-work: Approaching place-based practice», *Memory Studies*, University of Minnesota, USA, Los Angeles, London, New Delhi and Singapore, Vol. 1(1), 2008, pp. 99 – 113.

TRODD, Tamara, «Lack of fit: Tacita Dean, Modernism and the Sculptural Film», *Art History*, Vol. 31, nº 3, Junio 2008, pp. 368 - 386.

USUBIAGA, Viviana, «Arte y memoria: las representaciones visuales en las postdictaduras sudamericanas», Presentado en el congreso *Latin American Studies Association*, Dallas, Texas, March 27 - 29, 2003.

VAN ALPHEN, Ernst, «Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios visuales*, nº 6, 2009, pp. 30 – 47.

VILLAPLANA Ruiz, Virginia, «Cine Infinito», *Exit express*, nº 32, 2007.

- «Memoria colectiva y Mediabiografía como transformación de las narrativas culturales», *Arte y políticas de identidad*, Vol. 3, diciembre, 2010, pp. 87 – 102.

WALKER, Hamza, «Nigger Lover or will there be any black people in utopia?», *Parkett*, nº 59, 2000.

Weil, Harry J., «Kara Walker», *ArtUS*, Issue 21, Jan-Feb, 2008, p.60(2).

WILSON-GOLDIE, Kaelen, «Today's war forces delay on installation exploring yesterday's», *The Daily Star*, 21/08/2006.

WODICZKO, Krzysztof, «Artist's Statement», *Assemblae 37: A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, December, 1998.

YOUNG, James E., «Memory and counter-memory The End of the Monument in Germany», *Harvard Design Magazine*, nº 9. Otoño 1999, pp. 1 – 10.

- «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», *Critical Inquiry*, nº 18, The University of Chicago, invierno 1992, pp. 267-296.

ZOLLER, Maxa, «Jane & Louise Wilson: Unfolding the Aryan Papers», *Art Monthly*, April, 2009, Issue 325, p. 36(1).

DOCUMENTOS DE INTERNET

ASSMANN, Aleida, *Cultural Memory*, Goethe-Institut, Febrero 2008. En: <http://www.goethe.de/ges/pok/dos/dos/ern/kug/en3106036.html>.

BREA, José Luis, «El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización». En: <http://aleph-arts.org>.

DORIA, Sergi, «Entrevista con Andreas Huyssen», *Barcelona Metròpolis, Revista de informació y pensamiento urbano*, Invierno (enero - marzo 2010). En: <http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page235e.html?id=22&ui=315>.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis, «El discurso antrópico y su hermenéutica». En: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/gomez/gomez4.htm>.

GONZÁLEZ Panizo, Javier, «Táctica y poder: el silencio como fantasma. Fernando Sánchez Castillo», *Monográficos de Arte 10*, Revista de arte contemporáneo online. En: <http://www.arte10.com/noticias/index.php?id=372>,

GUASCH, Anna Maria, «The Epistemology of the Other. For a Cartography of Memory and Otherness», Universidad de Barcelona. En: <http://globalartarchive.com/es/anna-maria-guasch/obras-recientes/la-epistemologia-del-otro/>

DIDI-HUBERMAN, Georges, «Cuando las imágenes tocan lo real». En: http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf.

NORA, Pierre, «Reasons for the current upsurge in memory». En: www.eurozine.com

SILVA, Víctor, «La compleja construcción contemporánea de la identidad: habitar 'el entre'». En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/compleja.html>.

SUTTON, John, "Memory", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Invierno 2012, Edward N. Zalta (ed.). Disponible en: <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/memory/>

Tania Bruguera, *Cátedra Arte de Conducta*. En: <http://www.taniabruquera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm>

VÁSQUEZ Rocca, Adolfo, «Arte conceptual y post-conceptual», *Societarts. Revista de artes, ciencias sociales y humanidades*. En: <http://societarts.com/2009/02/16/arte-conceptual-y-post-conceptual>.

VV.AA. *Transformaciones del arte contemporáneo*, Cuaderno del seminario público, 3, Funcación Juan March, 15 y 17 diciembre de 1998. En: <http://www.march.es/publicaciones/pasadas/cuadernos/pdf/Transformaciones%20Arte.pdf>

Web oficial del concurso y memorial a las Torres Gemelas de Nueva York derivadas en el ataque terrorista conocido como 11S: <http://www.wtcsitememorial.org>

FILMOGRAFÍA:

Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, 1959.

- *Nuit et brouillard* (Noche y niebla), 1955.

- *Toute la mémoire du monde*, 1956.

Christopher Nolan, *Inception*, (Origen), 2010.

- *Memento*, 2000.

Después de... 1. No se os puede dejar solos. 2. Atado y bien atado, Cecilia y José Bartolomé, 1981.

Jean-Luc Godard, *Alphaville*, 1965.

- *Historie(s) du cinema*, 1988 - 1998.

Katyn, Andrzej Wajda, 2007.

La historia oficial, Luis Puenzo, 1985.

La lista de Shindler, Steven Spielberg, 1993.

My architect: a Son's Journey, Nathaniel Kahn, 2003.

Sans soleil (Sin sol), Chris Marker, 1983.

Shoah, Claude Lanzmann, 1985.

Spellbound (Recuerda), Alfred Hitchcock, 1945.

Stanley Kubrick's boxes, Jon Ronson, 2008.

LISTADO DE ILUSTRACIONES:

1. Peter Einsman, *Monumento al Holocausto*, Berlín, 2005.
2. Estudio Baudizzone-Lestard-Varas y los arquitectos asociados Claudio Ferrari y Daniel Becker, *Parque de la memoria de Buenos Aires*, Argentina, 2007.
3. Memorial temporal realizado en cada aniversario de los atentados terroristas del World Trade Center. *Tribute in light*, Richard Nash Gould, producido por la Sociedad Municipal de las Artes de Nueva York, 2002.
4. Operarios encapuchados retirando la estatua de Franco de la plaza del Ayuntamiento de Valencia el 9 de septiembre de 1983.
5. Derrocamiento de la estatua de Saddam Hussein en la Plaza Al Fardus de Bagdad el 9 de abril de 2003.
6. Tate Modern, Londres.
7. Claude Landzman, *Shoah*, 1985. Simon Srebnik. En el bosque de Chelmo, reconoce el lugar de los hornos en los que se quemaron a los judíos asesinados en camiones de gas.
8. Marca de la ausencia del Muro de Berlín, Leipziger Platz.
9. Marca de la ausencia del Muro de Berlín, desde la Puerta de Brandeburgo hasta la Plaza Potsdamer.
10. Christopher Nolan, *Memento*, 2000. Protagonista leyendo sus tatuajes frente al espejo.
11. Christopher Nolan, *Memento*, 2000. Fotografía con inscripción para reconocer a la persona representado y tatuaje en la mano del protagonista.
12. Alfred Hitchcock, *Spellbound*, (“Recuerda”), 1945.
13. Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, *Monumento contra el fascismo en Hamburgo*, 1986.
14. Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, *Monumento contra el fascismo en Hamburgo*, 1986. Estado actual del monumento..
15. Placa explicativa del Monumento contra el fascismo en Hamburgo con inscripción en varios idiomas.
16. Fuente original y bocetos para la realización de la fuente actual.
17. Horst Hoheisel, fuente invertida Aschrott en Kassel, 1987.
18. Sol Lewitt, *Black form*, Plaza del Palacio de Münster, *Skulptur Projekte*, 1987.
19. Niños jugando sobre la estatua derrocada del padre del Presidente Bashar Al Assad, Hafez Al Assad, en la provincia del Raqqa (Siria) el 13 de marzo de 2013.
20. Christo y Jeanne-Claude, *Wrapped Monument to Vittorio Emanuele*, Plaza del Duomo, Milán, 1970.
21. Anselm Kiefer, *Heroische Sinnbilder* (“Símbolos Heroicos”), 1969.
22. Hans Haacke, *Und Ihr habt doch gesiegt*, Graz, Austria, 1988.
23. Hans Haacke, *Monument of Beach Pollution*, 1970.
24. Krzysztof Wodiczko, *The Soldiers and Sailors Memorial Arch*, Brooklyn, New York, 1984-1985.
25. Lara Favaretto, *Monumento momentáneo*, 2009. Sacos de arena cubriendo la escultura monumento a Dante Alighieri en Trento, Italia.
26. Lara Favaretto, *Momentary monument IV*, Documenta 13, Kassel, Alemania, 2012.
27. Piero Manzoni, *Socle du monde* (“La base del mundo”), Herning, Dinamarca, 1961.
28. Rachel Whiteread, *Monument*, Fourth Plinth, Trafalgar Square, Londres, 2001.
29. Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant*, Fourth Plinth, Trafalgar Square, Londres, 2005.
30. Walter de Maria, *The Vertical Earth Kilometer*, Kassel, Alemania, 1977.
31. Horst Hoheisel, *Tought Stones Collection*, Kassel, Alemania, 1988 – 1995.
32. Horst Hoheisel y Andreas Knitz, *Ein Denkmal an ein Denkmal* (“Memorial a un memorial”), Buchenwald, Alemania, 1995.

33. Micha Ullman, *Memorial a la quema de libros*, Bebelplatz de Berlín, 1995.
34. Micha Ullman, *Memorial a la quema de libros*, Bebelplatz de Berlín, 1995. (Detalle del interior).
35. Rachel Whiteread, *Memorial al Holocausto de la Plaza de los Judíos o Biblioteca sin nombre*, Plaza de los Judíos de Viena, Austria, 1996.
36. Jochen Gerz, *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus* ("2146 piedras. Monumento contra el racismo"), Saarbücken, Alemania, 1993.
37. Jochen Gerz, *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus* ("2146 piedras. Monumento contra el racismo"), Saarbücken, Alemania, 1993. Detalle de una de las piedras colocadas.
38. Santiago Sierra, *The Black Cone. Monument to Civil Disobedience*, Parlamento islandés en Reykjavík, 2012.
39. Santiago Sierra, *Future*, Barrio del Cabañal, Valencia, 2012.
40. Anónimo (miembro del Sonderkommando en Auschwitz), *Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz*, agosto de 1944, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo n. 277).
41. Anónimo (miembro del Sonderkommando en Auschwitz), *Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz*, agosto de 1944, Oswiecim, Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo n. 278).
42. Anónimo (miembro del Sonderkommando en Auschwitz), *Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz*, agosto de 1944, Oswiecim, Museo Estatal Auschwitz-Birkenau (negativo n. 282).
43. Anónimo (miembro del Sonderkommando en Auschwitz), *Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz*, agosto de 1944, Oswiecim, Museo Estatal Auschwitz-Birkenau (negativo n. 283).
44. Bruce Nauman, *A cast of the Space under My Chair*, 1968.
45. Richard Serra, *Casting*, 1969.
46. Christian Boltanski, *Missing House*, Berlín, 1990.
47. Michael Arad y Peter Walter, *Reflecting Absence*, monumento y museo del 11 de Septiembre, Nueva York, 2011.
48. Vista de la exposición *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955.
49. Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, D.C., 1981-82.
50. Christian Boltanski, *Sans-Souci*, 1992.
51. Gervasio Sánchez, Exposición *Desaparecidos*. Hatidza Mustafic, (esposa de Selman Mustafic y madre de Nedzad y Nijaz, desaparecidos en julio de 1995 en Srebrenica, Bosnia-Herzegovina), 2011.
52. Max Ernst, *Tres novelas en imágenes*, "Una semana de bondad o los siete pecados capitales" (1934) (La risa del gallo).
53. Robert Rauschenberg, *Talisman*, 1958.
54. Ken Apter, *It wasn't my brother who shot the rabbi* (de la serie *Talking to Pictures*), 1997.
55. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, Panel 79, Archivo del Instituto Warburg, Londres.
56. *Pasaje des Deux-soeurs* (París), Ilustraciones del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin.
57. August Sander, *Vagrants*, 1929.
58. August Sander. *Young Farmers*. 1914.
59. Karl Blossfeldt, *Uniformen der Kunst* (placa 29), 1905-1925.
60. Hans Peter Feldmann, Álbum, Porfolio 4, Hilden Staeck, 1971-1972.
61. Hans-Peter Feldmann, *Die Toten*, 1967-1993.
62. Douglas Huebler, *Location Piece No. 6. National*, 1970.
63. William Eglington, *Mary Burchett con el espíritu de su maestro de escuela*, tarjetón; copia a la albúmina, 1886.
64. George Bataille, *Figura Humana, Documents*, primer año, n°4, 1928.

65. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, (fotograma de la primera parte), 1988 – 1998.
66. John Baldessari, *Concerning Diachronic/Synchronic Time: Above, On, Under (with Mermaid)*, 1976.
67. Hans-Peter Feldmann, *9/12*, 2001.
68. Hans-Peter Feldmann, *Helena Jadwiga Janczeska*, 2005.
69. Paul Coleman, *Retaking with evidence*, 2007.
70. Christian Boltanski, *Reference Vitrines*, 1971.
71. Christian Boltanski, *Monument: Enfants de Dijon*, 1986.
72. Christian Boltanski, *Les suisses morts*, 1990.
73. Doris Salcedo, *Atrabilarios*, 1991.
74. Doris Salcedo, *La casa viuda*, 1994.
75. Doris Salcedo, *Unland: the Orphan's tunic*, 1998. (Detalle).
76. Doris Salcedo, *Unland: the Orphan's tunic*, 1998.
77. Rosângela Rennó, *Vista de la instalación Bibliotheca*, 2002.
78. Rosângela Rennó, *Serie Roja (Militares)*, 2000-2003.
79. Rosângela Rennó, *Imemorial*, 1994.
80. Tacita Dean, *Floh*, 2001.
81. Tacita Dean, *Bubble House*, 1999.
82. Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, 2000.
83. Menashe Kadishman, *Fallen Leaves*, Instalación en la sala *Memory Void* del Museo Judío de Berlín, 2001.
84. Rachel Whiteread, *Untitled (Amber Double Bed)*, 1991.
85. Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990.
86. Rachel Whiteread, *House*, 1993-1994.
87. Rachel Whiteread, *Untitled (Yellow Bed, Two Parts)*, 1991.
88. Glenn Ligon, *Black Like Me #2*, 1992.
89. Glenn Ligon, *I'm turning into a specter before your very eyes*, 1992.
90. Jane & Louise Wilson, *Crawl Space*, 1995.
91. Jane & Louise Wilson, *Unfolding the Aryan Papers*, 2009.
92. Louise Bourgeois, *The destruction of the father*, 1974.
93. Louise Bourgeois, *Cell*, 2008.
94. Louise Bourgeois, *Maman*, instalada frente a la Galería Nacional, Canadá, Ottawa, 1997.
95. Gabriela Golder y Silvina Cafici, *Heroica*, 1999.
96. Gabriela Golder, *En memoria de los pájaros*, 2000.
97. Ilya Kabákov, *The man who flew into space from his apartment*, 1984-1988.
98. Ilya Kabákov, *The garbage man*, 1968 – 1988.
99. Ilya Kabákov, *The toilet*, Documenta IX de Kassel, Alemania, 1992.
100. Frances Torres, *Construction of the matrix*, 1976.
101. Frances Torres, *Oscura es la habitación donde dormimos*, 2007.
102. Frances Torres, *Memoria fragmentada: 11-S NY Artefactos en el Hangar 17*, 2011.
103. María Ruido, *La memoria interior*, 2002.
104. María Ruido, *Plan Rosebud*, (fotogramas), 2006-2008.
105. Kara Walker, *Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*, 1994.
106. Kara Walker, *...calling to me from the angry surface of some gray and threateneing sea, I was transported*, 2007.
107. Krzysztof Wodiczko, *Bunker Hill Monument Projection*, 1998.
108. - Krzysztof Wodiczko, *A-Bomb Dome*, Hiroshima, 1999.
109. Nada Sehnaoui, *Fractions of Memory*, Plaza de los Mártires, Beirut, 2003.
110. Nada Sehnaoui, *Haven't 15 Years of Hiding in the Toilets Been Enough?*, Beirut, 2004.
111. Spencer Platt, *World Press Photo of the Year*, 2006.
112. Fernando Sánchez Castillo, *Ciudad sin héroes (Carlos III, Madrid)*, 2004.

113. Fernando Sánchez Castillo, *Perspectiva ciudadana 1604 - 2004*, 2004.
114. Fernando Sánchez Castillo, *Pacto de Madrid*, 2003.
115. Estructura piramidal cubriendo La Cibeles, 1936.
116. Cibeles destapándose justo después de la Guerra Civil. Niños del bando nacional colaborando en las tareas de desenterramiento de la escultura.
117. Fernando Sánchez Castillo, *La memoria en tiempos de conflicto*, 2006. Maqueta de la estructura que cubría La Cibeles.
118. Conversaciones en el Azor. Franco, Don Juan de Borbón y el Infante Don Jaime, verano de 1948.
119. Franco en el Azor.
120. Franco y sus nietos en el Azor.
121. El Azor en la base de Ferrol.
122. Felipe González en el Azor.
123. Motel Asador *El Azor*.
124. El Azor en fase de desguace.
125. Fernando Sánchez Castillo, *Síndrome de Guernica*, 2012.
126. Vistas de la exposición *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, MNCARS, Madrid, 2011. (Gerhard Richter, Retratos).
127. Gerhard Richter, *Onkel Rudi* ("Tío Rudi"), 1965.
128. Gerhard Richter, *18 de Octubre de 1977*, 1988.
129. Gerhard Richter, *Atlas*, Panel 2, 1962.
130. Gerhard Richter, *Atlas*, Panel 10, 1962.
131. Gerhard Richter, *Atlas*, Panel 18, 1967.
132. Walid Raad, The Atlas Group, *Notebook volume 72: missing lebanese wars*, 1989/1998.
133. Walid Raad, The Atlas Group, *Notebook volume 72: missing lebanese wars*, lámina 5, 1998.
134. Walid Raad, fotogramas del vídeo: *I think it would be better if i could weep*, 2000.
135. Pedro G. Romero, *Archivo FX*, página web.
136. Vista de la exposición *Archivo F.X.: la ciudad vacía*, Fundación Tapies, Barcelona, 2006.
137. Checa de tortura psicotécnica, Iglesia de Vallmajor, Barcelona. Diseñada por Alfonso Laurencic. 1937 - 1939.
138. Pedro G. Romero, reconstrucción de la checa de tortura psicotécnica de la Iglesia de Vallmajor, mostrada en la exposición *Silos*, Abadía del Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos, 2009.
139. Shimon Attie, *The Writing in the wall*, 1992-1993.
140. Shimon Attie, *Portraits of Exile*, Copenhague, Dinamarca, 1995.
141. Tania Bruguera, *Life Raft*, de la serie *Memoria de la Posguerra*, 1994.
142. Tania Bruguera, *Fear*, Performance en la obra *Life Raft*, 1994.
143. Tania Bruguera, *Plusvalía*, galería Juana de Aizpuru, ARCO, Madrid, 2010.
144. Miroslaw Balka, *When you wet the bed*, 1987.
145. Miroslaw Balka, *Untitled, Tent*, 1992.
146. Miroslaw Balka, *Sh*, instalación específica para el EACC (Espai d'Art Contemporani de Castelló), 2001.
147. Miroslaw Balka, *How it is*, Sala de las Turbinas de la Tate Modern de Londres, 2010.