

VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

La presencia de una ausencia.

María Soledad Di Bernardo.

Cita:

María Soledad Di Bernardo (2004). *La presencia de una ausencia*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/526>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LA PRESENCIA DE UNA AUSENCIA

AUTORA : **María Soledad Di Bernardo**

Lic. en Historia del Arte – F.F.y L. (UBA)

E-mail: dibsol@hotmail.com

1. Imágenes para la Memoria

Si entre los tristes logros del siglo XX se encuentra la industrialización de la muerte con sus consecuentes procesos de exterminio, en el orden de la representación simbólica, paradójicamente, la experiencia de la muerte ha sido uno de los motores para la producción de imágenes porque desde una perspectiva antropológica, la imagen se presenta como una respuesta a la muerte, concebida como ausencia de uno de los miembros del cuerpo social. Así, en la imagen, se materializa la presencia de una ausencia, y la cualidad más universal de la imagen adquiere su verdadera significación ontológica.

Hans Belting ⁽²⁾ sostiene una *noción de imagen* basada en la *tríada imagen-medio-cuerpo*, según la cual ninguna concepción de imagen podría sustraerse a la relación que la liga por un lado al cuerpo (el cuerpo que percibe) y por el otro al medio-soporte dado (agente por el cual las imágenes son transmitidas).

“Las imágenes *no están ni sobre la pared, ni sobre la pantalla, tampoco en la cabeza: ellas no existen por sí mismas pero suceden : acontecen por medio de la transmisión y la percepción* “

Este autor adopta una aproximación antropológica para la que las representaciones internas y externas ó imágenes mentales y físicas, consideradas como dos caras de la misma moneda, ya que la ambivalencia de estas imágenes, que interactúan en distintos niveles, es inherente al ejercicio de la imagen practicada por la humanidad. Los sueños y los íconos dependen unos de otros; la interacción entre imágenes mentales y físicas permanece todavía como un gran campo inexplorado, que contiene tanto a las políticas de las imágenes como a lo que los franceses llaman el *Imaginario de una sociedad* dada.

Medialidad no es reemplazable por *materialidad*, de todas formas inapropiado para los actuales medios. Medio es *una forma ó transmite la forma en la cual percibimos imágenes*, pero la *medialidad no puede ser reducida a la tecnología*: los *medios* utilizan técnicas simbólicas con las que transmiten imágenes y las fijan en la *memoria colectiva*. Las políticas de las imágenes dependen de su específica puesta en escena o equipamiento o sea de su medialidad que es controlada por instituciones y sirven a los intereses del poder político, aún cuando se oculta detrás de una transmisión anónima.

La apropiación de imágenes mediáticas que nosotros traducimos en imágenes mentales explica el celo inherente a toda iconoclasia por destruir imágenes físicas. Históricamente, los iconoclastas quisieron destruir las imágenes que residían en la imaginación colectiva destruyendo su medialidad: la gente al no poder verlas dejaba de sentir las vivas dentro de su imaginación. Así, la violencia contra las imágenes físicas servía para extinguir las imágenes mentales. Cualquier control sobre lo mediático público fue un principio directivo en la

prohibición de las imágenes tanto como lo había sido anteriormente su introducción pública, ambos actos de violencia explícita ó encubierta. La iconoclasia hoy en día es mas discreta ya que las imágenes son simplemente eliminadas en su circulación por la televisión o medios gráficos, remoción cuya intención es destruirlas en términos de visibilidad.

2. Imagen encarnada en un medio: la fotografía

Por lo general, según Sontang, cuando media cierta distancia del tema, lo que una fotografía “dice” se puede interpretar de diversos modos –el uso ideológico de la imagen desplegará toda su artillería – pero finalmente, se interpreta en la fotografía lo que *ésta debería estar diciendo*. Sin embargo, la secuela temible con respecto a la indelebilidad de la muestra fotográfica - que a la vez que ilustra, corrobora - es dejar intacta las opiniones, los prejuicios, las fantasías y la desinformación.

Así, las fotografías de atrocidades que no están guardadas en nuestra mente mediante imágenes ampliamente conocidas, parecen más remotas y pertenecen a la categoría de los recuerdos que a pocos les ha importado reivindicar. Por el contrario el conocimiento de determinadas fotografías contribuye en gran medida en la conformación de nuestro sentido del presente y del pasado inmediato, trazan rutas de referencia y sirven de estandarte para determinadas causas.

Según Susan Sontang las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar,

con lo cual la denominación de estas ideas como “recuerdos” es, a la larga, mera ficción: son en realidad archivos probatorios de imágenes representativas creados por las ideologías, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles. Son las “imágenes de cartel” equivalentes visuales de los eslóganes de los medios de comunicación que conmemoran, como sellos de correo, momentos históricos importantes, por medio de fotografías triunfalistas, pero entonces, se pregunta Sontag, *¿qué se hace con el saber que las fotografías aportan sobre el sufrimiento lejano?*; la compasión no sirve, porque es una emoción inestable que necesita traducirse en acción sino se marchita y el sentimentalismo es altamente compatible con las peores brutalidades. La gente no se endurece por la crueldad ni por la *cantidad* de imágenes con que es bombardeada desde todos los medios: *es la pasividad la que embota los sentimientos.*

La meta no es el extremismo: el hecho que no seamos transformados por completo, que podamos cambiar de canal no impugna el valor ético de un asalto de imágenes. No es un defecto que no seamos aniquilados, que no suframos lo suficiente cuando vemos estas imágenes ó que debamos erradicar nuestra ignorancia para intentar algún gesto noble; basta con que tales imágenes nos movilicen hacia la *reflexión, a prestar atención, a aprender a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos*

3. Memoria individual + Memoria colectiva = Memoria?

¿Es la memoria colectiva la suma de las memorias individuales ó es un apéndice de la historia oficial que pauta sigilosamente el archivo de los recuerdos vividos en tanto comunidad? ¿Es factible que de la diversidad de las memorias individuales se obtenga una concepción homogénea que identifique a un pueblo? ¿....Donde encontraríamos un ser - el mítico Tarzán criado totalmente solo en una isla, - que no incluyera, en una mezcla mas ó menos difusa, sus memorias personales con las del tiempo que le toco vivir?

Desde un escenario *micro*, llego hasta las páginas amarillentas del diario personal de mi bisabuelo cuya profesión de cirujano ejercida por casi cincuenta años le había inculcado una metódica prolijidad con la cual anotaba, día por día, las rutinas desarrolladas y cuando sucedía, algún acontecimiento destacado : el 22 de noviembre de 1963 escribe :” la radio de las veinte difunde la noticia de que en Texas asesinaron a Kennedy: es terrorífico, tengo un continuo nudo en la garganta y deseos de llorar ” ; algunas hojas mas adelante detalla : “ Hoy llegó carta de Lucio de Bs. As. la cual anuncia el nacimiento de una nena de 3.500 Kg., (parto normal) a la cual le han puesto el nombre de María Soledad, con lo cual soy bisabuelo y Gigi, que ha cumplido el 19 del corriente 51 años, es abuelo. El tiempo corre!” .

Desde el campo teórico, Sontang niega el concepto de memoria colectiva y su filiación con la memoria individual: “en sentido estricto *no existe lo que se llama memoria colectiva* : es parte de la misma familia de nociones espurias como la culpa colectiva. Pero sí hay *instrucción colectiva*. *Toda la memoria es individual*, no puede reproducirse, y muere con cada persona. Lo que se denomina *memoria colectiva* no es un recuerdo, sino *una declaración*:

que *esto es importante* y que *esta es la historia de lo ocurrido*, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente” ⁽⁸⁾

Desde el campo de la plástica, la artista norteamericana Lorie Novak habilita un recorrido desde el terreno de la *memoria colectiva* hacia el rol que cumplen las imágenes en la memoria personal, trabajando con fotografía, instalaciones y el montaje de una obra en Internet denominada *Collected Visions* cuyo objetivo inicial fue que emergieran los sueños, frustraciones, alegrías, tensiones y estereotipos de la cultura moderna ⁽⁹⁾.

Collected Visions consiste en un archivo en la web de más de dos mil quinientas fotografías familiares que la gente ha enviado de todas partes del mundo sobre las cuales otras personas enviaban relatos: escribían sobre fotos que no eran suyas, algunos llegando al extremo de relatar que las sentían como propias. Paula Siganevich ⁽¹¹⁾ señala sobre la obra de Novak que, justamente esta identificación con las imágenes de otros validó del objetivo inicial consistente en el pasaje de lo personal a lo colectivo, operación, que consecuentemente, ejecuta una actualización de la memoria.

En este sentido encontramos una coincidencia con Sontang cuando dice : “en el caso de la fotografía fija, usamos lo que sabemos del drama en el cual se inscribe el tema de la imagen....el recuerdo altera la imagen según las necesidades de la memoria”(10).

El concepto que sustenta la producción de Novak es la exploración de las relaciones entre la memoria personal y colectiva. Ella relata: “ un día proyecté

un viejo slide familiar y ahí estaba yo como una niña, apareciendo como un fantasma. La imagen que flotaba tenía la calidad de un sueño pesadillesco y yo sentía que estaba materializando la memoria. Estas imágenes eran inmensamente evocativas. La habitación se transformó en un escenario y las proyecciones de fotos familiares en actores” (11)

Novak agrega : “ todo aquel que ha posado para una foto del tipo “ feliz” en una familia conflictuada, comprende como una fotografía puede ser fabricada y, con el tiempo, alterar la memoria” . La artista recogía los testimonios de gente que hablaban de sus instantáneas, que luego no podía encontrar hasta llegar a preguntarse si realmente existieron: esto señala la existencia de *una escena social original* como telón de fondo sobre el cual se reproducen estereotipadamente las fotografías.

Trabajando las emociones a partir del montaje fotográfico, Lorie Novak realiza su primera selección en 1984; se evocan las relaciones familiares, la infancia, las esperanzas y los sueños; en 1986 empieza a incorporar proyecciones de imágenes de medios (diarios, TV) con el propósito de ubicar sus fotos familiares contra el telón de fondo de imágenes de su propia cultura, especificando el direccionamiento de la relación entre lo personal y lo colectivo , concepto que afirma cuando comenta :” Tenemos la experiencia de la historia en gran medida como momentos fotográficos y estas imágenes de nuestra conciencia cultural pueden provocar nuestras memorias personales de maneras en que nuestras propias instantáneas no logran”.

En 1987- 88 invade la proyección de la sala con diapositivas, del piso al techo ; la emergencia y desaparición continua de imágenes evocan la

sensación de pensamientos elevándose y cayendo en la mente ; explotando el poder de transición, exhibiendo como una imagen se des hace en otra, expande sus ideas sobre la relación entre las imágenes históricas (memoria colectiva) y las privadas (memorias personales).

4. La casa de las memorias

Elaine Heumann Gurian⁽¹⁾ relata como serbios y croatas elegían como blancos militares los sitios históricos del otro cuando quedaban pocas municiones porque tenían plena conciencia de que este era el mejor medio para quebrar el espíritu enemigo. Cuando tuvo lugar la revolución rusa hasta los monumentos odiados del zar o de la iglesia fueron protegidos ; Hitler y Stalin establecieron listas de arte aceptables e inaceptables para mostrar, o aunque sean para almacenar. Heumann Gurian, quién llama al museo “la casa de las memorias”, sostiene que en la adversidad es comprendido tanto por los antagonistas como por los protagonistas , el hecho de que la evidencia de la historia tiene una relación esencial con el espíritu, el deseo, el orgullo, la identidad, la civilización de un pueblo y la destrucción de este tipo de material puede conducir al olvido, al quiebre espiritual, al sometimiento. Esta comprensión motiva a las comunidades a crear sus museos con el fin de contar sus historias y proteger sus imágenes es decir, su memoria colectiva, para conocerse a sí mismos y ser conocidos por los demás.

Básicamente, un museo es el lugar donde recuerdos y presentes están organizados siguiendo un sentido. Ambas cosas son importantes: el espacio físico y los recuerdos de historias que allí se relatan. Pero, lo que marca la

diferencia es qué historia cuenta ese museo y cómo la cuenta: la construcción de un determinado guión curatorial.

Gurian dice: “Los museos son *proveedores sociales* porque son espacios que pertenecen a la ciudadanía en toda su extensión, exponiendo ideas que informan y provocan al pueblo para contemplar y, ocasionalmente, a actuar...” “Necesitamos museos porque necesitamos ubicar la historia colectiva en lugares convocantes con la finalidad de permanecer civilizados. Las sociedades construyen estas instituciones porque necesitan autenticar el contrato social. Ellos son la evidencia colectiva de que estuvimos aquí.”

5. La guarida de la memoria

Cuando la memoria individual preservada y evocada es ajena y anónima, circula un indicio de que la memoria se vale de todo escondite que resguarde su permanencia. La artista brasilera Rosângela Rennó⁽¹²⁾ articula su producción en esta operación de rescate.

Rennó sostiene: “... Es mucho más fácil cuando trabajo con fotografías descartadas por otros, porque siento una especie de distancia temporal que me otorga la independencia que me permite crear y otorgar otra visibilidad a las imágenes, induciendo estrategias que permitan que las fotos puedan ser vistas nuevamente, en otro contexto, portando un nuevo rol”

Bibliotheca - la obra se compone de un libro-objeto y de una instalación – se articula a través de álbumes familiares: consiste en 37 mesas cuadradas de vidrio que contienen los álbumes de cien familias, periódicos y colecciones de diapositivas que la artista encontró, compró en diferentes países durante diez

años y finalmente en el 2002 organizó bajo el título latino *Bibliotheca*¹ con la intención de configurar un depósito de fotos perdidas para siempre.

Por medio de una estrategia de apropiación, reubicación y recontextualización sus obras consiguen evocar un cúmulo de sentimientos personales, sociales y culturales. Haciendo referencias constantes al oscurecimiento de la identidad, a la amnesia social y a las memorias familiares, son obras abiertas a múltiples interpretaciones donde el reconocimiento depende del contexto cultural de cada una.

A propósito de la obra de Rennó - y sustentando conceptos enfrentados a los de Sontang - María Angélica Melendi⁽¹¹⁾ confirma: “la ampliación del espacio autobiográfico, de la memoria y del testimonio, en el campo de la creación artística marca los últimos años del siglo pasado. Registrar nuestras historias individuales y colectivas, parece ser el único recurso posible para que podamos crear mitos fundadores que sustituyan nuestros relatos desenfocados, nuestras identidades falsas. La fotografía, con su engañosa ilusión de veracidad, se perfila como el medio más adecuado para actualizar la propia fábula personal y propagarla en el interminable presente del arte. Una foto extraída de un álbum de familia se configura como el archivo más enfático y más cercano a nuestra identidad personal, generacional y familiar” *Bibliotheca*, obra realizada con los despojos de los archivos más íntimos y personales, aspira a la condición de un nuevo archivo íntimo y público al mismo tiempo donde las memorias fotográficas de personas comunes se transforman en la memoria común de todas las personas. Así, esta expresión

¹El título *Bibliotheca* es una alusión irónica a la obra de Focio del siglo IX, que consistía en un resumen de doscientos setenta y nueve libros leídos y conservados para su hermano y que con los años se transformó en la reserva más importante de libros perdidos para siempre.

artística de lo indisoluble, lo enigmático, configura una región de sombras en la que se retraen los restos que no se dejan eliminar.

6. Más Memoria = Menos Monumentos ?

Dejando en suspenso la confluencia ó no de una memoria en la otra, sostengamos el hecho de que una sociedad traumada necesita de una memoria colectiva que identifique los padecimientos atravesados, para asumirlos como parte de su historia y , en lo posible, evitar caer nuevamente en el camino que derivó en tragedia ; la representación simbólica de este proceso implica un tiempo para la decantación del dolor y la inserción de los hechos en la trama histórico social.

Alemania necesitó mas de cuarenta años para poder gestar sitios conmemorativos del Holocausto ; durante el proceso surgió el concepto de *anti monumento* ó *memoriales negativos* que James Young ⁽⁹⁾ canonizó denominándolos “*Exhibidores de memoria*”, caracterizados tanto por subvertir el sentido tradicional de la fórmula de representación del pathos –íntimamente ligada al imaginario simbólico institucional nacional y sus expresiones en monumentos públicos – como por la espacialidad de las instalaciones y los procesos sociales invocados.

La obra de Horst Hoheisel es el paradigma de *estética conmemorativa* como disparadora del cuestionamiento de una historia que puede ser experimentada y criticada a partir de una forma visible, sugerida. A propósito de la *Fuente*

Aschrot², Hoheisel explicó: “nos dimos cuenta que nosotros nos habíamos convertido en el **memorial**, la fuente hundida no lo era en absoluto; la historia en torno al pedestal es una invitación a los visitantes que se paran frente a ella para buscar el memorial dentro de sus propias mentes. Ese es el único sitio para encontrarlo “...El espacio mas importante para la memoria del Holocausto no se encuentra sobre la superficie ni debajo de ella, sino en el espacio entre el memorial y el espectador, entre los espectadores y su propia memoria” (10)

Sin embargo, Werner Hofmann, uno de los expertos del comité de recomendación de construcción de un memorial de la Shoá en Berlín, declaró: "continua siendo discutible si los modos de comunicación artísticos están en condiciones de darle una forma visible al exterminio masivo...El daño sufrido por el hombre se transfirió al concepto de arte que por eso, quedó lesionado de manera permanente" (11)

Con la historia alemana como antecedente y salvando las distancias entre ambos sucesos, podemos comprender con menor dificultad el proceso atravesado por Argentina luego de la dictadura en lo referente a la necesidad de la representación simbólica de lo traumático.

Cuando una sociedad queda traumada por las secuelas del terrorismo de estado -genocidio, desaparición, violencia impune, leyes ilegítimas - en determinados casos, sus producciones estéticas funcionan como catalizadores del clima social y por ende “susceptibles de lecturas que activan la memoria

² La Fuente Aschrot, emplazada en el centro comercial de Kassel en 1908, fue un diseño del arquitecto Karl Roth y una donación del empresario Sigmund Aschrot. Originariamente de doce metros de altura, la fuente piramidal neogótica estaba rodeada por un espejo de agua. Identificada como el regalo de un judío a su ciudad natal, comenzó a ser llamada por los nazis como la “Fuente judía” lo cual determinó su destrucción en abril de 1939. En 1984 la Sociedad de Rescate de Monumentos Históricos confía el proyecto de reconstrucción a Horst Hoheisel.

histórica de una sociedad. En la reconstrucción de esta memoria colectiva intervienen sin duda, procesos complejos de relectura que develan al mismo tiempo mecanismos de manipulación del recuerdo, olvidos y silencios" ⁽¹²⁾

Cuando un trauma social como *la desaparición* es irrepresentable desde la imagen ³, ¿que camino ensaya una sociedad para no olvidar sus ausencias? Es decir, ¿*como se representa lo que no está?* (claramente lo explicó el Gral. Videla : “no están, son desaparecidos, por ende no están en ningún lado”) ; qué imagen es la adecuada para encarnar una ausencia? El primer intento de respuesta no llegó desde el campo estético, sino desde la voz en carne viva de las Madres de Plaza de Mayo, que eligiendo un objeto que les fuera común a todas (para **autoidentificarse** entre ellas cuando eran corridas en la plaza por la policía) crearon una imagen – símbolo: los *pañuelos blancos-pañales*, cuya connotación trascendió el imaginario nacional . Aún se estaba en la banda temporal- espacial madre-hijo : la desaparición-ausencia era una amenaza que todavía no había quebrado la identificación prístina.

Al pañuelo blanco -memoria individual- se juntaron las *siluetas blancas* cuando un grupo de artistas intervino para darle contorno a las ausencias, entidad a la memoria social.

Si la *silueta* (entendida como contorno) como signo connota la idea de ser *humano anónimo*, la *silueta rellena*, pintada interiormente de blanco, *operó como la visualización social del desaparecido*. De esta manera tomo forma el proyecto “*el siluetazo*” del grupo compuesto por Rodolfo Aguerreberry, Julio

³ Es necesario resaltar en este punto que entre las peculiaridades de los hechos sufridos en Argentina no estuvo solamente la ausencia de los cuerpos ó en su defecto de sitios identificables en el momento que sucedían los hechos : la sistematización del daño estructuró la anulación de la corporización hasta de un registro burocrático que, “administrativamente” permitiera dejar constancia del fin de cierta cantidad de vidas en un lugar y en una fecha determinados. Esta falta de “certificado de defunción” obturó el tránsito simbólico natural, no permitiendo a un grupo de treinta mil personas permanecer en la categoría de los vivos ni ingresar en la de los muertos, inaugurando así la de los *desaparecidos*.

Flores y Guillermo Kexel, consistente en la producción de siluetas de los detenidos- desaparecidos, durante la Tercer Marcha de la Resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo.

7. Un alma para la Memoria: el Parque de la Memoria y el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.

El Parque

Casi veinte años después del regreso a la democracia, el 31 de agosto de 2001, fue parcialmente inaugurado el *Parque de la Memoria*, a orillas del Río e la Plata, en Costanera Norte, proyectado urbanísticamente como un corpus conformado por monumentos, esculturas y espacio verde que hiciera frente al inexorable destino de invisibilidad que acecha a los memoriales. Con respecto al Parque de la Memoria Argentino, Andreas Huyssen sostiene “ lo que me interesa particularmente es la pregunta radical de cómo representar el trauma histórico, como encontrar medios persuasivos de recuerdo público, y como construir monumentos que logren evadir el hecho de la invisibilidad inminente. ¿Como se puede contrarrestar la tendencia inherente de todo monumento a domesticar y hasta congelar la memoria? ¿Como puede uno garantizar que se podrá sostener la responsabilidad asumida con respecto al pasado sin que se termine convirtiendo en un gesto simbólico y **descomprometido?** ...“El arte en general y el arte público en particular refleja crecientemente la dificultad de asumir responsabilidad sobre el pasado. Se trate de museos, parques o creaciones individuales, el arte conmemorativo busca convertirse en el arte testigo con el artista-creador-curador como testigos

secundarios, testigos de vidas e historias personales de gente marcada para siempre con las cicatrices de la violencia “¹⁴)

Andreas Huyssen agrega : “La creación de un **memorial** urbano para un trauma nacional como el Parque de la Memoria es el residuo y recordatorio de un pasado nacional vergonzoso y de *una intervención política del presente* (es interesante tener presente como en las últimas semanas de septiembre la actual primera dama aprovechó un viaje protocolar a Estados Unidos para reunirse con expertos sobre museos de la memoria estadounidenses: toda una paradoja) que en el afán de resistir el deseo de olvidar, hoy se convierte en un agente de identidad nacional. La memoria es un acto del presente por más que su contenido sea ostensiblemente del pasado. Sin embargo uno se debe preguntar: como es posible que haya un consenso de memoria con respecto a un trauma nacional que desmembró un segmento de la sociedad contra el otro, dividiendo la nación entre perpetradores y víctimas”.

Con respecto al proyecto artístico del Parque, al concurso se presentaron seiscientos sesenta y cinco proyectos que materializaban todas las tendencias del arte contemporáneo. Se emplazarán catorce esculturas de las cuales hasta el momento se construyeron tres: *Monumento al Escape*, del artista Dennis Oppenheim, *Victoria* de William Tucker y la escultura de Roberto Aizenberg.

Una de las propuestas mas interesantes es la del colombiano Germán Botero titulada *Huaca* ⁴ consistente en un fragmento horizontal que evidencia el espacio a través de direcciones y de un vacío que habla de un cuerpo ausente, pero explícito ; Botero parte del concepto que la huaca implica para

⁴ Para las culturas andinas la *huaca* es el sitio donde se concentra el intercambio simbólico entre la vida y la muerte.

hacer referencia a los desaparecidos y lo explica de la siguiente manera : “ La ausencia de un rito funerario crea una dislocación, rompe con los tejidos afectivos que nos relacionan y nos unen como personas, pero también con nuestra necesaria relación con el cosmos , con los espacios y temporalidades que nos dan un continuum. El rito funerario nos estructura y nos ayuda a aceptar la separación de nuestros seres inmediatos” (13)

El Monumento

El diseño del *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* es un proyecto de Baudizzone, Lestard, Varas Studio y los arquitectos asociados Claudio Ferrari y Daniel Becker. Una conjunción de variables topográficas, políticas, estéticas se conjugan en un espacio que insita a la reflexión, inducida por la proximidad de la ESMA y del Río de la Plata confiriéndole un carácter persuasivo y movilizante.

El Monumento a las Víctimas del Terrorismo comparte su emplazamiento con un sector dedicado a las víctimas del atentado de la AMIA. Un aspecto perturbador de esta coincidencia es que un sector de la explanada del Parque será construido sobre una extensión de terreno ganada al río a partir de la acumulación de escombros del edificio de la AMIA. Esta condensación de sedimentos genera una contundencia simbólica resultado del “entierro” de las víctimas del terrorismo en el *río tumba* con los restos de otra tragedia nacional aún impune. El pentagramado de registros físicos y simbólicos unido a la falta de inserción y visibilidad en la trama urbana de este lugar complejiza la efectividad de la memoria pública.

El ingreso al Monumento esta previsto desde la pared lindante con la ciudad y los visitantes se desplazarán por una estructura en zigzag que conduce al río y a una vereda costera. El diseño es una conjunción de geometrismo moderno y minimalismo desprovisto de ornamentación y ambiciones monumentales, imbuido de sensibilidad estética que no intenta estetizar el trauma.

Huysen lo describió como un *"herida en la tierra"*, enmarcado a lo largo de su trayectoria zigzagueante por cuatro paredes discontinuas que llevarán 30.000 plaquetas con los nombres de los desaparecidos ordenados cronológica y alfabéticamente, despojados de todo carácter heroico triunfalista tradicional. Muchas de estas placas permanecerán vacías, es decir innominadas, conmemorando indirectamente la anulación de la personalidad que siempre precede a la desaparición.

El Monumento será una herida abierta sobre una colina artificial de seis metros cubierta de césped que atravesará el Parque; dicha "cicatriz" desembocará en el río y estará flanqueada por *dos plazas ceremoniales* que inviten al espectador a detenerse, reflexionar. Una *sala de exposiciones* enterrada en la colina exhibirá muestras itinerantes.

El Parque fue concebido como espacio público y no como un epitafio, es un lugar que tiene que expresar la imposibilidad de duelo. Las rampas cavadas en la colina impiden al visitante ver el paisaje hasta que llega a la cima: pero una vez allí, no hay nada para ver porque se trata de un lugar donde gente

desaparecida esta siendo recordada. Los arquitectos concibieron la *ausencia de significado* como forma de expresar el pasado a partir de espacios desprovistos de funcionalidad, “*vacíos*” que están para ser inteligidos en sí mismos, es decir la esencia del *antimonumento*.

8. Ausentes “for export”

El terrorismo económico que siguió al de estado inauguró junto con el siglo un grupo de ausentes, los *emigrantes desocupados* : cuales serán las imágenes para sus ausencias, mas allá de las fotos hiper pixeladas por e-mail y sus cuerpos con movimientos lunares a través de una web cam?

Sontang en *Sobre la fotografía* dice :” Mediante las fotografías cada familia constituye una crónica de sí misma, con conjunto de imágenes portátiles que atestigua la solidez de sus lazos. ... La fotografía se torna en un rito de la vida familiar en el preciso instante en que la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se distanciaba de un grupo familiar mucho mas vasto, la fotografía acudía para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y la borrosa extensión de la vida familiar. Esos rastros fantasmales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los parientes dispersos. El álbum familiar se compone generalmente de la familia en su estado mas amplio, y con frecuencia es lo único que ha quedado de ella” (15).-

María Soledad Di Bernardo

Octubre de 2004

Bibliografía

(1)-Elaine Heumann Gurian, What is the Object of this Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums, America Museums, Cambridge, the American Academy of Arts and Sciences, 1999, págs. 163-183.

(2)-Hans Belting , Avant -propos, Pour une Anthropologie des Images, material del Seminario de Postgrado realizado en noviembre de 2003 en UBA, FFyL.

(3) Hans Belting , Medium - image- corps. Une introduction au sujet, Pour une Anthropologie des Images, material del Seminario de Postgrado realizado en noviembre de 2003 en UBA, FFyL.

(4) Susan Sontang, Ante el dolor de los demás, Buenos Aires, Alfaguara, 2003,pág. 21

(5) Umberto Eco, Apocalípticos e integrados, Barcelona, Lumen, 1999, pág. 219

(6) Umberto Eco, Apocalípticos e integrados...op. cit. pág. 220.

(7) Umberto Eco, Apocalípticos e integrados...op. cit. pág. 227.

(8) Susan Sontang, Ante el dolor de los demás op.cit. , pág. 100.

(9) Hanno Loewy, Identity and Empty Reflections about Horst Hoheisel's Negative Memory and Yearning for Sacrifice, http://www.chgs.umn.edu/Visual_Artistic_Resources/Horst_Hoheisel/Identity_and_Empty...

(10)James E. Young, Horst Hoheisel' Counter.-memory of the Holocaust : The end of the monument, www.chgs.umn.edu/visual_Artistic_Resources/Horst_Hoheisel/horst_hoheisel.html.

(11) Ralph Buchenhorst , Que forma tiene la memoria consensuable? Sobre el intento de ilustración del genocidio, en Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, CAIA, Argentina, , 2003, pág. 529

(12) Viviana Usubiaga, Memoria histórica y memoria pictórica en el arte argentino de la redemocratización, en Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, CAIA, Argentina, 2003, pág. 75-77

(13)María José Melendo, “Arte Público en tiempos de memoria: reflexiones sobre una controversia,

<http://hemi.nyu.edu/esp7newsletter/issue8/pages/melendo.shtml>

(14) Andreas Huyssen, The Art and Politics of Memory,

<http://drclas.fas.harvard.edu/publications/revista/art/huyssen.htm>

(15) Susan Sontag, Sobre la fotografía, Eldhasa, Barcelona, 1986, pág.18.

(1)-Elaine Heumann Gurian, What is the Object of this Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums, America Museums, Cambridge, the American Academy of Arts and Sciences, 1999, págs. 163-183.

(2)-Hans Belting , Avant -propos, Pour une Anthropologie des Images, material del Seminario de Postgrado realizado en noviembre de 2003 en UBA, FFyL.

(3) Hans Belting , Medium - image- corps. Une introduction au sujet, Pour une Anthropologie des Images, material del Seminario de Postgrado realizado en noviembre de 2003 en UBA, FFyL.

(4) Susan Sontag, Ante el dolor de los demás, Buenos Aires, Alfaguara, 2003,pág. 21

(5) Umberto Eco, Apocalípticos e integrados, Barcelona, Lumen, 1999, pág. 219

(6) Umberto Eco, Apocalípticos e integrados...op. cit. pág. 220.

(7) Umberto Eco, Apocalípticos e integrados...op. cit. pág. 227.

(8) Susan Sontag, Ante el dolor de los demás op.cit. , pág. 100.

(9) Lorie Novak , www.cvisions.cat.nyu.edu/novak/bio.html.

(10) Susan Sontag, Ante el dolor de los demás op.cit. , pág. 40

(11) Paula Siganevich , Doblando la apuesta . memoria y arte digital en la obra de la norteamericana Lorie Novak, en Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, Argentina, 2003, CAIA.

(11) María Angélica Melendi, Bibliotheca : uma reserva de recordações, en Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, Argentina, 2003, CAIA.

(12) Rosangela Rennó , www.latinart.com/transcript.cfm?id=47

(13) María Angélica Melendi, Bibliotheca : uma reserva de recordações, en Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis, Argentina, 2003, CAIA