

ITINERARIOS DE UN PROYECTO CURATORIAL

Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Sala PAYS y el Centro de Documentación y Archivo Digital. Ciudad de Buenos Aires, Argentina. (1)

Florencia Battiti*
Buenos Aires, Argentina

Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes.
Andreas Huyssen

Imágenes para conocer y recordar

Entre las instituciones que se dedican a la trasmisión de la memoria del pasado reciente, tanto en el ámbito local como en el internacional, el Parque de la Memoria -Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado- ha sido pionero en ubicar al arte contemporáneo en el núcleo de sus políticas y sus programas de acción. De hecho, desde su creación en 1998, participó sustancialmente en los debates en torno a la representación artística de acontecimientos límite como lo son muchas de las experiencias vinculadas al terrorismo de Estado en nuestro país. ¿Puede el arte, en tiempos de capitalismo tardío asediado por el mercado y el espectáculo, representar lo irrepresentable, aludir a lo innombrable? ¿Cómo resuelve el artista esta paradoja? ¿Cómo se posiciona ante esa encrucijada? Estos, entre otros, fueron algunos de los interrogantes que atravesaron y acompañaron los trabajos de memoria ligados a un pasado violento y traumático que aún infiltra nuestro presente con una peculiar temporalidad. Pero el debate en sí parece haberse saldado al calor del trabajo de los artistas, los teóricos, los activistas por los derechos humanos, los críticos culturales y los públicos diversos que, lejos de haberse puesto unívocamente de acuerdo, hoy están inmersos en nuevas discusiones y reconocen en su amplia mayoría que el arte problematiza desde lo poético, arroja luz sobre aspectos poco abordados por las ciencias sociales y habilita miradas infrecuentes sobre problemáticas acuciantes para toda la sociedad.

“Para saber hay que imaginarse (...) para recordar hay que imaginar”, señala George Didi Huberman (2004: 17) en ese libro valiente en el que afirma que las imágenes son indispensables *pese a todo*, pese al horror, pese a la imposibilidad de concebir lo que el hombre es capaz de infligirle a su prójimo. Así, no solo el conocimiento sino también la memoria se encuentran intrínsecamente enlazados con la imagen y con la imaginación, entendiendo esta última no como mera fantasía o ilusión, sino como el indispensable paso previo hacia una instancia de realización. Y si los testimonios, imprescindibles en los procesos de reconstrucción de las memorias, nos invitan a trabajar desde el seno mismo de la palabra, el arte lo hace desde el corazón mismo de la imagen, de la apelación sensible al intelecto y a los

sentidos, es decir, desde la experiencia estética única e irrepetible que cada espectador entabla con las obras de arte que lo interpelan.

En este sentido, la facultad crítica de la imaginación, la potencia creativa del arte -capaz de elaborar propuestas que en lugar de fijar conceptos los pongan en movimiento- es el norte hacia el cual apunta el proyecto curatorial que elaboramos desde el Parque de la Memoria. Un proyecto que atiende al pasado reciente pero con la conciencia plena de que el único tiempo posible del recuerdo es el tiempo del presente.

Esculturas para acompañar un monumento

Un año después de que la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires promulgara la ley que dio creación al Parque y al Monumento, la Comisión que por entonces gestionaba el proyecto lanzó un Concurso Internacional de Esculturas en el que se convocaba a artistas a presentar trabajos que abordaran la problemática del terrorismo de Estado en Argentina. Durante el transcurso de 1999, la Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado recibió 665 proyectos provenientes de 44 países. Un jurado integrado por el artista Carlos Alonso, la presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, Estela de Carlotto; el curador británico David Elliot; la especialista norteamericana en arte público Françoise Yohalem; el curador brasileño Paulo Herkenhoff; el escultor Enio Iommi, el crítico de arte Fabián Lebenglik, la curadora y crítica de arte cubana Lillian Llanes, el historiador del arte Marcelo Pacheco y el Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel, premió los proyectos escultóricos de Germán Botero (Colombia), Claudia Fontes (Argentina), GAC (Grupo de Arte Callejero, integrado por las artistas argentinas Violeta Bernasconi, Lorena y Vanesa Bossi, Mariana Corral y Carolina Golder), Rini Hurkmans (Holanda), Dennis Oppenheim (Estados Unidos), Marie Orensanz (Argentina), Marjetica Potrc (Eslovenia) y Nuno Ramos (Brasil). Además, el jurado otorgó cuatro menciones honoríficas que correspondieron por orden de mérito a Per Kirkeby (Dinamarca), William Tucker (Estados Unidos), Nicolás Guagnini (Argentina) y Clorindo Testa (Argentina). Por otra parte, la comisión organizadora invitó por fuera de concurso a seis artistas, dada su trayectoria y compromiso con los derechos humanos: Roberto Aizenberg, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez, Leo Vinci (todos ellos argentinos), Magdalena Abakanowicz, (Polonia) y Jenny Holzer (Estados Unidos).

A comienzos de 2000 se dio inicio a la producción artística de las esculturas. Desde entonces, las decisiones concernientes a la construcción y emplazamiento de las obras se toman en el seno del Consejo de Gestión del Parque de la Memoria, a partir de estudios de factibilidad que se realizan caso por caso, teniendo en cuenta cuestiones relacionadas tanto con los procesos constructivos y presupuestarios, como con el mantenimiento a futuro de cada una de las esculturas.

De acuerdo con el programa general de obras trazado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la denominada "Plaza de Acceso" fue la primera etapa del proyecto del Parque de la Memoria abierta al público. Así, el 30 de agosto de 2001, conjuntamente con la apertura de

esta plaza, también fue inaugurada *Victoria*, de William Tucker (fig. 1), una escultura abstracta de tradición modernista en la que el artista proyectó una forma geométrica quebrada e incompleta que alude a las vidas truncadas de los desaparecidos. El proceso de construcción de la obra guardó una estrecha vinculación con su significado simbólico. Una vez fraguado, el hormigón que había sido vertido en un molde excavado en el mismo sitio de su emplazamiento fue izado verticalmente, aludiendo así al “desenterramiento” de aquello que durante años permaneció oculto. Meses después, en diciembre de 2001, fue emplazada *Monumento al escape* de Dennis Oppenheim (fig. 2), en la que el artista invierte formal y conceptualmente la arquitectura de tres celdas de detención para aludir a la liberación y al escape. Con ello, las formas parecen adoptar un comportamiento propio, sin atender a la función de encierro que les fue dada por el hombre. Por su parte, el único artista que no presentó un proyecto especialmente ideado para el Parque es Roberto Aizenberg. Fallecido en 1996, no alcanzó a conocer esta iniciativa. No obstante, sus allegados no dudan de que hubiese aceptado participar en la propuesta y de que, probablemente, esta hubiese sido la obra escogida a tal fin. La escultura (fig. 3), emplazada en agosto de 2003, fue realizada a partir de un boceto original del artista. Conscientes del complejo proceso de interpretación que implica la materialización de una obra sin la presencia de su autor, el equipo de producción artística del Parque de la Memoria consultó a diversos expertos en la obra de Aizenberg a fin de que las decisiones estéticas a lo largo del camino constructivo de la pieza fuesen fieles a su modalidad de trabajo. *Sin Título* presenta tres volúmenes geométricos coronados por tres esferas. Los volúmenes dibujan en el espacio la silueta de tres torsos que representan a los tres hijos de Matilde Herrera, compañera de Aizenberg, que fueron secuestrados y desaparecidos entre 1976 y 1977. Así, los contornos de este retrato de grupo encierran un vacío que señala la ausencia de los cuerpos pero, al mismo tiempo, marcan su imborrable presencia. Las figuras de Martín, José y Valeria (embarazada al momento de su secuestro) atraviesan un proceso de depuración formal que alcanza la representación de lo esencial y su imagen reconocible se torna un símbolo de alta carga emotiva.

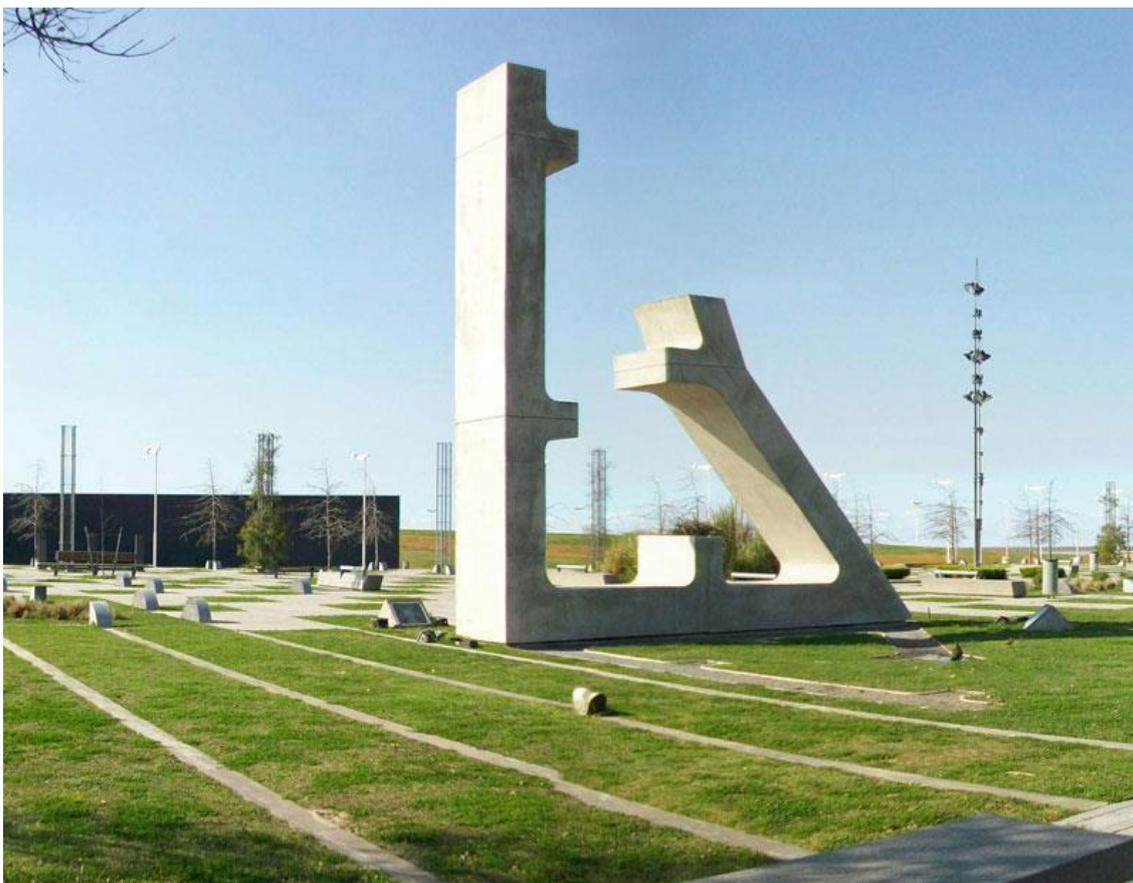


Fig. 1. William Tucker (Estados Unidos, 1935), *Victoria*, 1999-2001. Hormigón blanco y piedra partida 7,60 x 6 x 1,30 m. Buenos Aires, Parque de la Memoria.

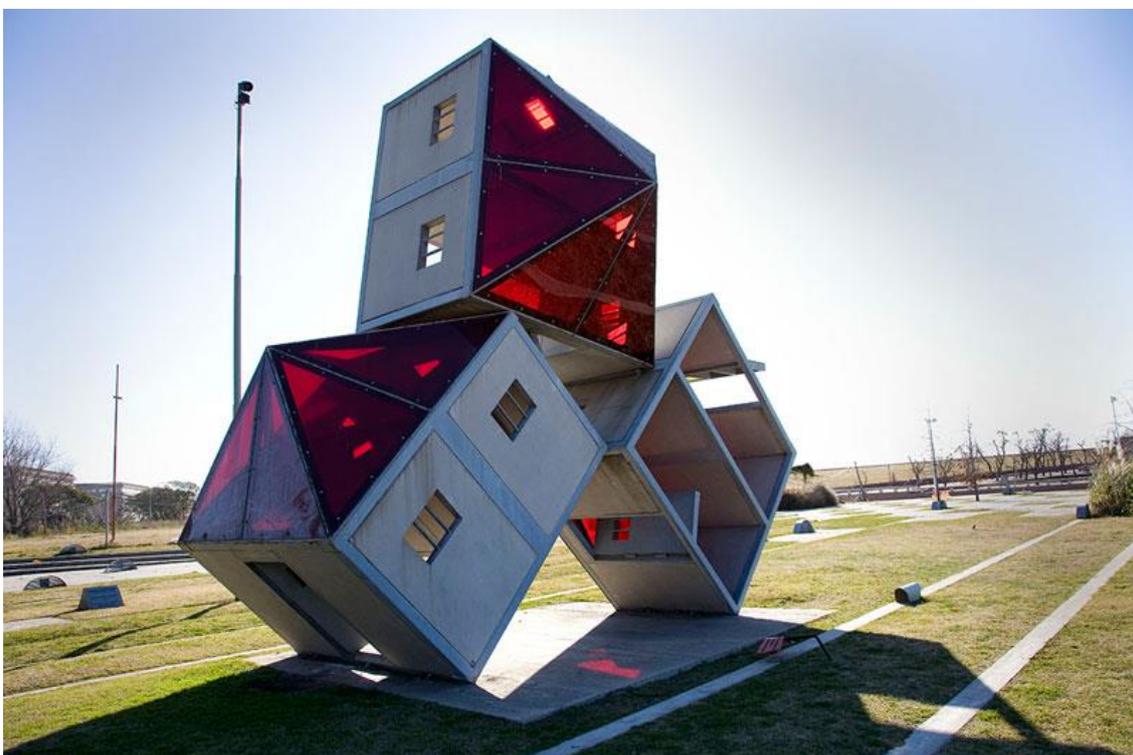


Fig. 2. Dennis Oppenheim (Estados Unidos, 1938), *Monumento al escape*, 1999-2001. Acero, vidrio laminado y materiales varios 6 x 7 x 2,80 m. Buenos Aires, Parque de la Memoria.



Fig. 3. Roberto Aizenberg (Argentina, 1928–1996), *Sin título*, 2003. Bronce laminado: 3,90 x 5 x 1,70 m. Obra realizada a partir de un boceto del artista. Buenos Aires, Parque de la Memoria.

Cinco años después, en noviembre de 2008, fue emplazada la obra de Nicolás Guagnini (Fig. 4). Apelando a la participación activa del público, el artista diseñó una grilla tubular que funciona de soporte para el retrato de un rostro pintado de negro. El espectador solo podrá recomponer la imagen desde un único punto de vista. Al recorrer la obra y poner su cuerpo en movimiento, encontrará el punto óptimo desde el cual el rostro se conforma, que desaparecerá en el mismo momento en que vuelva a desplazarse. La cara que la pieza invita a reconstruir es la de Luis Antonio Guagnini, padre de Nicolás y periodista desaparecido. Sin embargo, el título de la obra, *30.000*, habilita la lectura de ese rostro singular como el de todos los desaparecidos. A comienzos de 2010, se instaló la escultura realizada por Marie Orensanz (Fig. 5) que, sobre una estructura neta de corte minimalista, presenta con letras caladas la frase *Pensar es un hecho revolucionario*. La oración debe ser reconstruida mentalmente por el espectador debido a que las secuencias de las letras no conforman la totalidad de las palabras, que se segmentan en unidades diferentes a las indicadas por las reglas de la gramática. Por tanto, dada su singular escritura, el sentido de la frase no solo es el resultado de una construcción material y mental sino también ética y política. En agosto de ese mismo año fue emplazada la instalación del Grupo de Arte Callejero (GAC) (Fig. 6). Titulada *Carteles de la memoria*, la obra se apropia de los códigos de señalización vial para proponer un recorrido por la historia argentina reciente. La secuencia se organiza a través de cincuenta y tres carteles acompañados por un texto escrito que, a modo de anclaje de sentido, va enlazando diferentes voces en torno a la problemática del terrorismo de Estado en la Argentina. De este modo, entre

texto e imagen opera una relación de complementariedad y, si bien las señales viales urbanas manejan un código que descansa en la claridad del mensaje sin recurrir a leyenda alguna, en el caso de los *Carteles de la memoria*, las artistas decidieron reforzar el anclaje que, en ocasiones, privilegia un sentido particular sobre todos los que la imagen puede desencadenar. Al igual que la obra de Guagnini, la escultura de Claudia Fontes (Fig. 7) propone sugerentes relaciones formales y conceptuales, tanto con el río como con el Monumento. La obra fue concebida específicamente para el lugar de su emplazamiento sobre las aguas del Río de la Plata y se basa en la reconstrucción del retrato de un individuo determinado, Pablo Míguez, un adolescente de 14 años secuestrado y desaparecido. Esta elección respondió a que ambos, Claudia y Pablo, hoy tendrían la misma edad, con lo que se articuló una identificación concreta alejada de las resoluciones alegóricas. Para la concreción conceptual y material de su proyecto, Fontes emprendió un arduo trabajo de investigación que incluyó entrevistas con la familia Míguez, los sobrevivientes que compartieron el cautiverio con Pablo y consultas con el Equipo Argentino de Antropología Forense. Sin embargo, a pesar del trabajo minucioso de reconstrucción de los rasgos físicos del niño que la escultura presenta, esta no puede ser observada en detalle porque la pieza se encuentra emplazada de espaldas al espectador, a unos setenta metros de la costa. ¿Qué sentido tiene entonces la búsqueda de tanta precisión? La aspiración responde al deseo de la artista de captar la tensión que provoca una idea, más allá de su materialización. “Me gusta creer que la imagen definitiva, la que me interesa comunicar como objeto de memoria, en tanto está cargada de la motivación e intención del trabajo, es visualmente inaccesible y se crea en la mente del espectador”, señala Fontes. Y agrega: “Para mí ésta es la representación de la condición del desaparecido: está presente, pero se nos está vedado verlo”. *Torres de la Memoria*, la escultura de Norberto Gómez, fue la última pieza emplazada en el Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, en el verano de 2013. La obra representa un imponente instrumento de tortura medieval y forma parte de su serie conocida como «Las armas». La pieza acude a la imagen de un mazo del medioevo para aludir a la condición inmensamente vulnerable de la existencia y a los vejámenes infligidos a las víctimas de la represión durante la última dictadura militar. De este modo, la distancia histórica que nos separa de aquellas sociedades abre un amplio espectro de reflexión en el que estas torres trascienden aquel oscuro período y nos impulsan a guardar memoria sobre lo ocurrido y a mantenernos alertas para evitar su repetición.



Fig. 4. Nicolás Guagnini (Argentina, 1966), *30.000*, 1999-2009. 25 columnas de acero de 4 x 0,12 m. c/u. Buenos Aires, Parque de la Memoria.

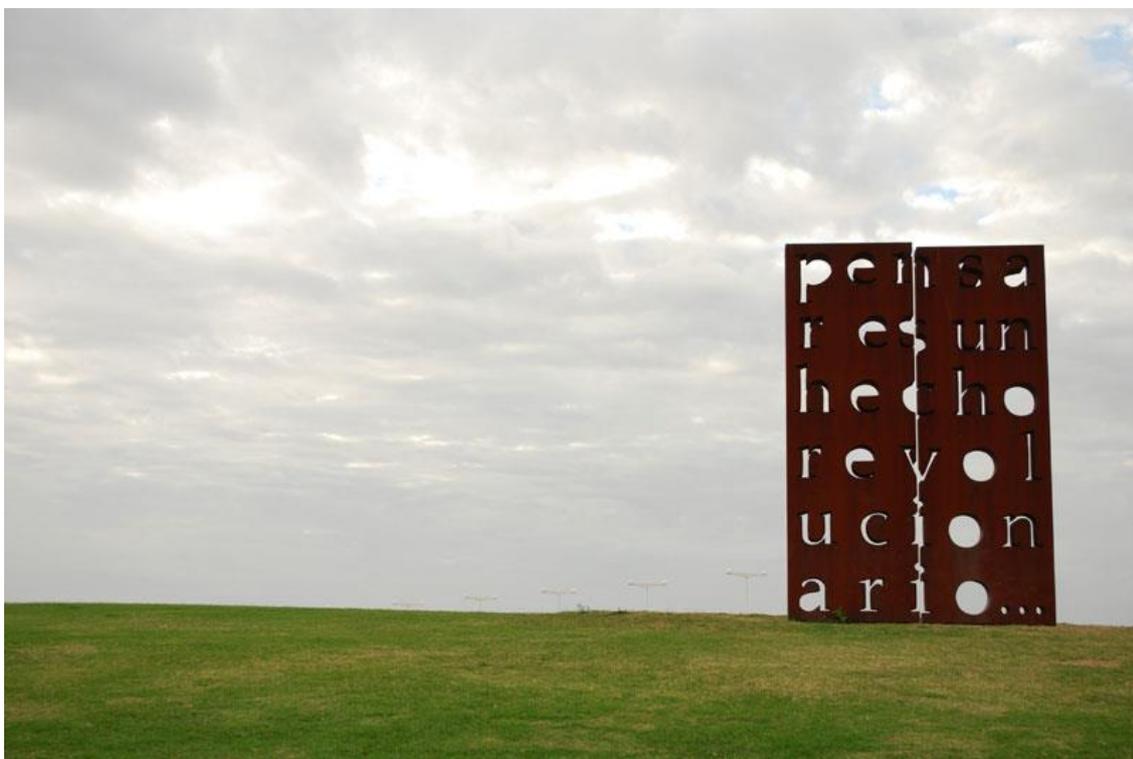


Fig. 5. Marie Orensanz (Argentina, 1936), *Pensar es un hecho revolucionario*, 1999-2010. Acero corten. Dos bloques de 6 x 2 x 0,80 m c/u. Buenos Aires, Parque de la Memoria.



Fig. 6. Grupo de Arte Callejero (Argentina) Violeta Bernasconi (1974), Lorena Bossi (1975), Mariana Corral (1974), Carolina Golder (1973) y Vanessa Bossi (1976), *Carteles de la memoria*, 1999–2010. Intervención urbana. 53 carteles viales de 2,60 m c/u. Hierro galvanizado y laminado reflectivo Buenos Aires, Parque de la Memoria.

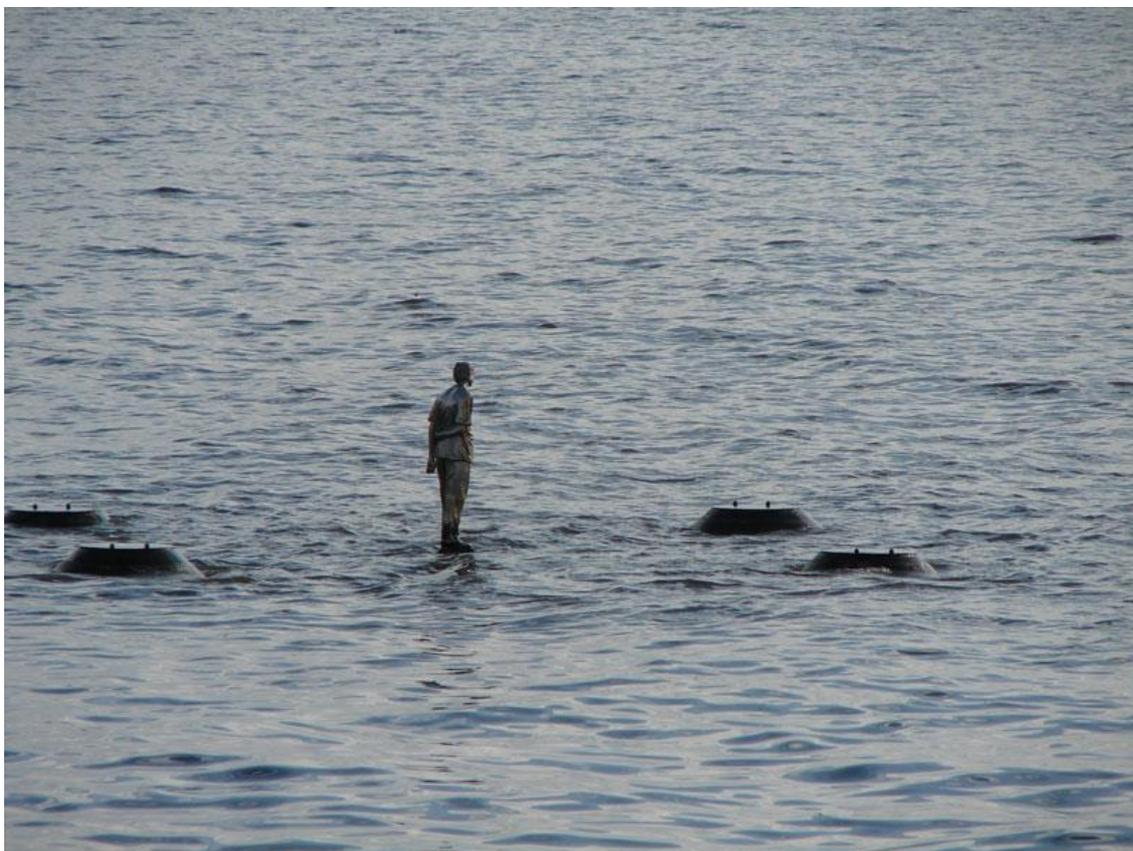


Fig. 7. Claudia Fontes (Argentina, 1964), *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, 1999-2010. Reflejos de agua del Río de la Plata sobre acero inoxidable pulido espejo. Buenos Aires, Parque de la Memoria.

Exposiciones para incrementar la potencia del pensamiento

Al trabajo artístico y pedagógico que el Parque de la Memoria venía realizando en torno al Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado y a las esculturas conmemorativas que lo acompañan, se sumaron a partir de 2010 la Sala PAyS (Presentes, Ahora y Siempre) y el Centro de Documentación y Archivo Digital, cuya Base de Datos de consulta pública ofrece información sobre las circunstancias de desaparición y/o asesinato de cada una de las personas nombradas en el Monumento.

Con la muestra del uruguayo Luis Camnitzer, figura faro del arte conceptual latinoamericano, quedó formalmente inaugurada la sala de exposiciones temporarias y su programa curatorial. La implementación de un programa curatorial en el Parque implica considerar las exposiciones como formas visuales de conocimiento, ubicándolas en el cruce entre un saber argumentativo (cuyo fin sería persuadir al receptor para demostrar una tesis) y los sentidos abiertos y plurales propios de las obras de arte. Porque si bien las obras que los artistas producen surgen en contextos históricos y sociales determinados, sabemos que no permanecen ancladas en el ámbito y el tiempo en el que fueron realizadas, sino que se activan siempre que se las interpele. En efecto, los significados de las obras de arte se actualizan cada vez que se las interroga, cada vez que el público las aborda, y esta facultad las habilita a desplazarse y transitar por diversas constelaciones de sentido, tensionando y vinculando problemáticas del pasado, el presente y el futuro. Según Didi Huberman, “Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento” (2011: 25). En este sentido, el programa curatorial que llevamos adelante en el Parque de la Memoria, consensuado con su Consejo de Gestión, apuesta al carácter dialógico de la práctica artística y a la singular capacidad del arte contemporáneo para abordar temas complejos sobre los que no existe una sola mirada ni una única respuesta.

En este marco, la Sala PAyS ha albergado una serie de exposiciones de perfil heterogéneo que enfocaron la problemática de la memoria en sentido amplio y desde perspectivas no dogmáticas. Artistas argentinos como Graciela Sacco, RES, Norberto Púzzolo, Carlos Trilnick, Fernando Goin, Teresa Pereda, Eduardo Gil, Juan Travnik, Albertina Carri y Lola Arias, entre muchos otros, han elaborado y desarrollado proyectos producidos y financiados por el Parque de la Memoria. A su vez, artistas de renombre internacional como el brasileño Nuno Ramos, el norteamericano Bill Viola y el chileno Alfredo Jaar realizaron muestras ideadas especialmente para ser exhibidas en nuestra sala. Por otra parte, hemos convocado a curadores invitados para muestras colectivas en las que se investigaron aspectos poco abordados por la historiografía local, como el caso de “Volátil felicidad”, curada por Rodrigo Alonso, que recuperó la producción performática del *under* de los años noventa, y “Aquella mañana...” curada por Inés Katzenstein y Javier Villa, que reunió a artistas nacidos durante la última dictadura con

objetos, performances, esculturas e instalaciones que referían a la violencia, el disciplinamiento o la clandestinidad desde la perspectiva de la investigación artística.

Asimismo, el Centro de Documentación y Archivo Digital funciona como un espacio para la realización de muestras que dialogan de forma directa y explícita con la Base de Datos del Monumento. Ideadas y producidas conjuntamente entre el Área de Investigación y de Arte del Parque de la Memoria, estas exposiciones suponen que el archivo no es solo un reservorio de información valiosa, sino también un espacio activo que, desde lo social, lo estético y lo político, establece nuevos discursos y relaciones de temporalidad en torno a cuestiones como los testimonios, los vínculos entre experiencia y relato, las identidades, los procesos jurídicos, el activismo de calle y las historias de vida, entre otros.

Así, toda exposición que se presente en el marco del programa curatorial del Parque de la Memoria se constituye, de una u otra manera, en un acto político. Al ser intervenciones de índole pública, y como el propio Didi Huberman advierte, las exposiciones de artes visuales, incluso aunque ellas mismas lo ignoren, son tomas de postura dentro de la sociedad.

Futuros abiertos para las memorias por venir

Entre los múltiples desafíos que el programa curatorial del Parque de la Memoria enfrenta hacia el futuro, uno sin duda se vincula con la posibilidad de continuar abordando las múltiples aristas de nuestro pasado reciente, pero sin congelar ni aplanar sus complejidades. En este sentido, las obras de arte tienen la facultad de inscribir sus propios relatos sobre los relatos de la historia y así reordenarlos, cuestionarlos e, incluso, esbozar un horizonte de expectativas hacia el futuro. Pero, a su vez, una agenda que atienda a los problemas que hacen a nuestra contemporaneidad y a la construcción de un futuro menos incierto debería también explorar en la dirección de las problemáticas político-ambientales, la profundización de los procesos de globalización, el avance de las políticas neoliberales y el peso excesivo que la economía tiene hoy sobre nuestras vidas.

Si entendemos la memoria como un proceso colectivo que elude ser fijado y se alimenta de vivencias y afectos, pero que también se sabe frágil, vulnerable e incluso manipulable, quizás podamos pensar el arte que hoy llamamos “contemporáneo” como una práctica afín, cuyos rasgos imprecisos se dibujan, desdibujan y redibujan constantemente, una y otra vez, en busca de su propia identidad.

Notas

1. Versión adaptada del texto de la última edición del catálogo institucional del Parque de la Memoria.

Bibliografía

DIDI-HUBERMAN, George. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, George. 2011. "La exposición como máquina de guerra". *Minerva*, Número 16, p. 24-28. Círculo de Bellas Artes de Madrid.

* Florencia Battiti es crítica de arte y curadora. Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A). Obtuvo un Postgrado en Gestión y Comunicación Cultural, FLACSO, Argentina (2003). Es docente de arte argentino contemporáneo en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y en la Universidad Di Tella. Desde el año 2000 se desempeña como Coordinadora artística del Parque de la Memoria donde tiene a su cargo el programa de arte público y la curaduría de la sala de exposiciones PAys. Ha realizado tareas de investigación, producción y curaduría de exposiciones de artes visuales en el país y en el exterior.