



ARTE, MEMORIA Y ARCHIVO. POÉTICAS DEL OBJETO^[1]

Leonor Arfuch*

Resumo: Arte e memória aparecem estreitamente ligadas no horizonte contemporâneo, tanto no que diz respeito às políticas oficiais, como nas práticas de diversos artistas comprometidos com o conflitivo mundo atual. Mas esse material, que às vezes margeia o arquivo, não somente pode manifestar-se enquanto elaboração metafórica das grandes tragédias de nosso tempo, senão também na pequena cena, enquanto investimento afetivo nos objetos, que a prática artística resgata de sua minúcia cotidiana para outro devir significativo. Nesse registro, abordaremos a obra de duas mulheres artistas, Nury González, chilena, e Marga Steinwasser, argentina, cujo trabalho, que poderíamos definir como *poéticas do objeto*, tem um original selo auto/biográfico e memorialístico e, ao mesmo tempo, um envolvimento social, crítico, ético e político.

Palavras-chave: Arte; memória; arquivo; objetos; vida cotidiana.

Resumen: Arte y memoria aparecen estrechamente ligados en el horizonte contemporáneo, tanto en lo que hace a las políticas oficiales, como a las prácticas de diversos artistas comprometidos con el conflictivo mundo actual. Pero ese arte memorial, que a veces orilla el archivo, no solamente puede manifestarse en tanto elaboración metafórica de las grandes tragedias de nuestro tiempo sino también en la pequeña escena, en tanto investidura afectiva en los objetos, que la práctica artística rescata de su minucia cotidiana para otro devenir significativo. En ese registro abordaremos la obra de dos mujeres artistas, Nury González, chilena, y Marga Steinwasser, argentina, cuyo trabajo, que podríamos definir como *poéticas del objeto*, tiene un original sello auto/biográfico y memorial, al tiempo que un involucramiento social, crítico, ético y político.

Palavras-clave: Arte; memoria; archivo; objetos; vida cotidiana.

Arte y memoria aparecen estrechamente ligados en el horizonte contemporáneo, tanto en lo que hace a las políticas oficiales, como a las prácticas de diversos artistas comprometidos con el conflictivo mundo actual. Museos, monumentos – y anti-monumentos – memoriales, festivales, performances, bienales, mega exposiciones – Documenta, Monumenta – dan cuenta de esa inquietud memorial donde el pasado – reciente o distante – se articula en el presente y puede operar como un registro crítico respecto de las diversas formas de la violencia: guerras, atentados, migraciones, éxodos, fronteras. En unos y otros casos la visualidad se enfrenta al dilema de la representación, *cómo mostrar*, cómo hacer justicia, en un sentido ético, a aquello que se quiere destacar no sólo como *inolvidable* sino sobre todo como *inolvidadizo*, al decir de Nicole Loraux (2008), dotando a este significativo de un sentido activo, performativo, capaz de interpelar una sensibilidad y una responsabilidad común, sin caer en la banalización o el efectismo, tan caros al espectáculo mediático.

Ahora bien, ¿Qué es lo que la memoria intenta rescatar del olvido? ¿Y qué es lo que se pretende transmitir, dejar como marca en la memoria colectiva? Los hechos del pasado, podría decirse, según la aporía aristotélica de “hacer presente lo que está ausente”, aunque en el caso de los males, “de las desgracias” (según se decía en la antigua Atenas), que traen una carga de violencia, sufrimiento y miedo, se impone cierta temperancia de modo tal que resulten irrepetibles pero no insoportables para la vida en común: he ahí su función ejemplar. Sin embargo, no es tan sencillo responder al *qué* de la memoria. Hay por un lado “algo” que se recuerda – una huella física, cortical – y, lo más importante, una huella afectiva, que, a la manera del sello en la cera (Platón) queda como su impronta originaria. Así, al recordar se recuerda una imagen, “una especie de pintura” dice Aristóteles, con toda la problematicidad de lo icónico: el dilema de la representación, su relación intrínseca con la imaginación y por ende, su debilidad veridictiva – y la aficción que conlleva esa imagen. ¿Qué es entonces lo que “trae” con más fuerza el recuerdo, la imagen o la aficción? ¿Los “hechos” o su impacto en la experiencia? Y ¿cómo llega esa imagen al recuerdo, de modo involuntario o por el trabajo de la rememoración? Interrogantes a los que se suma, por cierto, el *quién*, de memorias siempre en conflicto – grupos, sectores, políticas –, la tensión inevitable entre lo individual y lo común, aquello que una sociedad comparte como experiencia histórica pero que tampoco se deja apresar fácilmente bajo el sintagma de “memoria colectiva”.

Son estos interrogantes y en particular la pregunta por el *cómo* – es decir, por la potencia significativa de la forma – los que asedian el trabajo del arte en relación con la memoria. Una relación que alienta la posibilidad de iluminar zonas dormidas, negadas, reprimidas, y estimular, en sus destinatarios, un proceso creativo en términos de imaginación y autorreflexión. Pero ese arte memorial, que a veces orilla sintomáticamente el archivo, no solamente puede manifestarse en tanto elaboración metafórica de las grandes tragedias de nuestro tiempo – la Shoah, que inspiró en gran medida los trabajos de Christian Boltanski, el genocidio de Ruanda, que dio lugar a las series de Alfredo Jaar, o la memoria de Hiroshima, en el video arte de Krzysztof Wodiczko, para señalar unos pocos ejemplos – sino también en la pequeña escena, en tanto investidura afectiva en los objetos, que la práctica artística, repitiendo el gesto de la *ostranenie*, rescata de su minucia cotidiana para otro devenir significativo.

Una investidura afectiva en los objetos que, más allá de las prácticas artísticas, es consustancial a la construcción de la memoria y la

propia identidad: el que quedó fijado en el recuerdo, el que se atesora todavía hoy, el que marca una herencia, el que traduce un modo de ser – o lo aparenta –, el objeto simbólico, el objeto de deseo...vivimos inmersos en un mundo de objetos, un mundo que – evocando un conocido poema de Borges – nos sobrevivirá...

Desde hace ya bastante tiempo los objetos cotidianos, en su más cruda materialidad, pueblan los espacios de las artes visuales, generalmente en el marco de una instalación y en una sintaxis narrativa que los distingue del *ready made*: no remiten a sí mismos, como gestos provocativos que adquieren su valor por su localización “fuera de lugar” en el museo, sino que crean un contexto significativo que (re)define semánticamente ese lugar. Usos autobiográficos, perturbadores, inquisitivos, críticos, a menudo próximos de lo que Hal Foster (2001) llamó “el retorno de lo real”, jugando con la doble valencia que señala asimismo el concepto psicoanalítico de lo que escapa a la representación, lo no simbolizable. Usos sintomáticos de la ropa, con toda su carga histórica, generacional, emotiva: simbologías del cuerpo, de la carnalidad, de la uniformidad, y hasta de la posible cercanía con el diferente, o en acumulaciones aterradoras en relación metonímica con el número y la masacre, como en el caso de Boltanski. Este artista trabajó en sus primeras obras con series, inventarios, archivos, en una especie de “auto museificación” donde la fotografía y los objetos parecían desafiar la temporalidad y la fugacidad – y por ende la muerte. Así, llamó *Búsqueda y presentación de lo que queda de mi infancia, 1944-1950* (1969) a un libro de artista que contenía una acumulación de objetos de cualquier proveniencia en su perfecta banalidad, y a otra, de las mismas características, *Colección de objetos que pertenecieron a Christian Boltanski entre 1948 y 1954* (1970-1971), obras que podrían leerse justamente como “antibiografías”. Una objetualidad rodeada de un aura siniestra – fotografías, restos de materiales, cajas, ropas, luces –, que imprimió un sello singular a su práctica artística posterior, sobre todo en relación con memorias traumáticas.

Otro ejemplo del trabajo con acumulaciones aterradoras, que evocan los estragos de la violencia y la guerra en nuestra América Latina, es el de la artista colombiana Doris Salcedo, en cuya obra la relación con los cuerpos – ausentes, desaparecidos, muertos – es también metonímica, a través de ropas, utensilios, muebles, con particular énfasis en un objeto singular que los acoge tanto en lo que hace a la función institucional y política como en la simpleza de la vida cotidiana: las sillas. Utilizó ese recurso en dos obras famosas: *Sillas vacías del Palacio de Justicia, 6 y 7 de noviembre* (2002), una intervención-instalación en el Palacio de Justicia de Bogotá, que evoca el asalto al congreso, ataque y muerte de varios de sus representantes; y *Topografía de la guerra* (2003), una instalación donde apiló desordenadamente 1.550 sillas en un espacio público vacante entre dos edificios de la ciudad, configurando un impresionante volumen, en el marco de la 8ª Bienal Internacional de Estambul. Si la acumulación daba cuenta del número – o mejor, de lo innumerable – de modo abstracto, sin anclaje en ninguna geografía – ¿o acaso el número de víctimas sin nombre no es un dato que percute diariamente en el conflictivo horizonte de nuestra actualidad? – otra de sus obras, *Atrabiliarios*, (1992-93) invertía la modalidad significativa proponiendo la singularización: zapatos gastados, de a un par, en especial femeninos, ofrecidos a la mirada detrás de la veladura de una piel, como un modo de aludir a las víctimas de la violencia en su país, individualizadas a veces a través de los mismos, pero evocando al mismo tiempo otra imagen, también aterradoras, las de las pilas de zapatos del holocausto.

Por su parte, el argentino Guillermo Kuitca descubrió en el umbral de los '80 el poder simbólico de otro objeto en intensa relación con el cuerpo, la cama, como espacio/síntesis de la vida entera – el nacimiento, el sexo, el sueño, la lectura, la muerte –, que se tornó recurrente en su obra, con connotaciones inquietantes según la versión. Las camas – y luego las “camitas” – trazaron una línea temática a la que se agregó más tarde la serie de los colchones (1992), en su cruda materialidad, intervenidos de diversas maneras, con el trazado de mapas caprichosos, hipotéticos, que señalan el oxímoron entre la intimidad del hogar y el deambular de la geografía, entre lo estático del cuerpo en reposo y el viaje – de placer o de exilio –, o bajo amenaza de cautiverio o tortura, un anclaje cronotópico, en términos de Bajtín (1978), que opera también, en el contexto argentino, como eslabón entre biografía y memoria colectiva.

A fines de los '90, y para seguir con el objeto más recóndito de la privacidad, Tracey Emin presentaba *My Bed* (1998/2003), su propio lecho, rodeado de todas las trazas del uso y del tiempo, como uno de los objetos-fetiché de la *Saatchi Gallery* londinense, que funcionaría como un “autorretrato” reactivo y escandaloso – al tiempo que totalmente “desindividualizado” –, en tanto desacralizaba violentamente la intimidad, en su inequívoca cercanía con la sexualidad, denunciando con ironía el creciente carácter público/terapéutico que esta asume. Por esa época Lauren Berlant, en un emblemático dossier de la revista *Critical Inquiry* (1998) postularía el concepto de “intimidación pública”, para dar cuenta de ese giro en la subjetividad contemporánea que hacía cada vez más elusiva la distinción entre público y privado.

Hay en estas obras una diferencia radical con las tendencias del *pop art* de los años '60, que afirmaban el triunfo absoluto del Objeto, el objeto banal, cotidiano, el producto desechable de la sociedad de consumo en la repetición compulsiva de su detalle, a lo Warhol, así como los Rostros-ídolos de la sociedad mediática, cuya reduplicación al infinito consumaba la borradora definitiva de la esencia, la pérdida del aura, esa irreplicable lejanía de la obra de arte de otro tiempo, cuyo adiós nos dejara Benjamin (1982) bajo la forma de una pequeña obra maestra. De lo que se trata aquí, por el contrario, es del objeto simbólico, cargado de sentido, ligado a lo afectivo, lo memorial y lo biográfico.

Una manera singular de articular lo memorial y lo biográfico en el devenir del tiempo cotidiano es la del artista conceptual japonés On Kawara, recientemente fallecido, quien desplegó desde mediados de los '60 la serie *Date paintings*, en la cual cada día se proponía pintar a mano, con precisión, la fecha, con las convenciones numéricas y gramaticales del lugar donde se encontraba, sobre un tablado con fondo de color y tamaño variable, obras que eran destruidas si no lograba concluir las ese día – así como algunos días podía dibujar más de una –, serie que supuestamente debía concluir recién con su muerte. La obsesión de registro del paso del tiempo dejando una huella – la traza, diría Derrida –, se expresaba también en las series *I am still alive*, (Todavía estoy vivo), telegramas o postales que enviaba a sus amigos desde distintos lugares – fue un viajero infatigable – con ese texto; o bien *I got up...* (Me levanté...) y la hora en la cual ese acto rutinario había sucedido; o, todavía, *I met...*, dando cuenta de los encuentros de ese día. En otra de sus obras, *Two hundred-year calendars*, – uno para el siglo XX y otro para el siglo XXI – el artista marcaba cada día de su vida con un punto en amarillo, al que se sumaba uno verde si concluía la pintura o rojo cuando no había podido hacerlo. Así, en el conjunto de estas obras, el arte se transformaba en el

registro exhaustivo de la existencia, o bien el inasible fluir de la existencia se transformaba en objeto del arte, donde la recurrente referencia personal – una improbable autobiografía – no suponía en absoluto descender el velo de la intimidad. Por otra parte el envío de obras postales – como la ejecución de la fecha día tras día – ponían el acento en el *acto de producir* más que en el resultado, aunque este se integrara luego a la serie de archivo, en la desarticulación inevitable del mercado del arte, donde las obras y las colecciones se acompañan al destino de sus eventuales dueños.

Esa obsesión del tiempo, pero de un tiempo dislocado entre la inquietud de la memoria y el olvido, habitaba *Kronos*, una muestra antológica que el artista argentino Carlos Gallardo presentó en Buenos Aires en marzo de 2000 y que luego recorrió otras ciudades del mundo. Ciertas preguntas, insistentes, interpelaban al espectador: *Qué, Quién, Cuándo, Dónde, Adónde, Cómo, Porqué*. El percutir deíctico de estos significantes, inscriptos sobre acumulaciones fuertemente simbólicas de fotografías, cartas borrosas, agendas atornilladas, impresos desvaídos, tickets, mapas, capturados en viejos buzones domésticos sin nombre, o bien sobre cajas/nichos vagamente siniestras, trazaba un itinerario perturbador, desde imágenes cruentas a texturas íntimas, familiares, de las que pueden entrometerse fácilmente en la historia personal. El espacio extenso de la exposición desplegaba así la temporalidad difusa de la memoria, su desvarío, la obsesión archivadora, el olvido. Aquello resistente a la teoría –¿cómo se articula la propia vivencia a lo social, lo auto/biográfico a lo colectivo? – parecía responderse por sí mismo, de manera elíptica o metafórica, en la aglomeración de restos cotidianos al borde del *objet trouvé* – pedazos de viejas máquinas de escribir, relojes, cajas, almanaques antiguos – y su combinatoria casi minimalista, lo suficientemente reconocibles para crear identificaciones compartidas pero a la vez distanciados por procedimientos específicos: resinas, torsiones, veladuras, ensamblajes, series. Podían verse allí algunos motivos típicos de esa subjetivación del tiempo cotidiano, la cronología común y las marcas equívocamente biográficas, que ha dado en llamarse autoficción. Una historia – muchas historias – que no se cuenta por hitos cronológicos, datos precisos, recuerdos nítidos, que no se desenvuelve en una dirección, sino que se deja atisbar, imperfecta, a través de fragmentos, colecciones, rastros, inventarios, en la tensión perpetua entre el vacío de la memoria y el archivo, donde podía leerse, elípticamente, el silencio, la censura y la desaparición de los años de la dictadura. “La temática que sustenta toda mi obra – afirmaba Gallardo en el catálogo de la muestra – es la misma: el no olvido, los espacios reflexivos, las huellas, los trazos, una necesidad de que ciertos pensamientos, hechos, interrogantes, no mueran, no dejen de existir” (Gallardo, 2000, p. 28).

¿Cuál es la articulación entre estas obras, cuyos estilos, tiempos y lugares difieren en buena medida? ¿A qué responde la elección de las mismas? No por cierto a la pretensión de reunir un corpus “representativo” según el rigor académico, sino, precisamente, a un trabajo de memoria. La mía, como espectadora crítica y a la vez concernida ética y afectivamente – porque todas ellas me han interpelado en ese doble registro –, que se activó en tanto *respuesta*, en el sentido bajtiniano, a la sugerente convocatoria del dossier, ese “diseminado gesto archivístico” que nos lleva a “bibliotecas, museos, colecciones, catálogos, listas” donde se mezclan realidad y ficción, documentos e imaginación, anclajes históricos y memorias biográficas, en umbrales indecisos que no quieren ser franqueados en uno u otro sentido, conservando esa ambigüedad entre lo individual y lo común, que nunca se separan por completo. Prácticas artísticas donde ese gesto primordial responde tanto a la pelea contra la muerte o el olvido, como al deseo de retener la minucia cotidiana del tiempo que se escurre sin registro – a la manera de On Kawara – o quizá también, como afirmara Virginia Woolf, a la necesidad de dejar huella de la propia vida – en su caso, en un diario íntimo – para diferenciarse de sus personajes de ficción. En esta selección, quizá caprichosa, primó asimismo ese involucramiento en lo social que Rosalyn Deutsche (2007) llamó “arte público”: no aquel que se expone eventualmente en espacios públicos sino aquel que *crea* espacio público, cualquiera sea su lugar de exhibición, en tanto plantea una interrogación crítica a las problemáticas y sentidos de una comunidad.

Pero está también presente, con distintos matices, la sutil relación entre arte y vida, o entre la vida y la obra, cuestión que se inscribe de lleno en el *espacio biográfico* (Arfuch, 2002/2010), que en mi definición excede en mucho los géneros canónicos – biografías, autobiografías, diarios íntimos, memorias, historias de vida, correspondencias – para permear todos los registros de la discursividad contemporánea, de los medios de comunicación a la política, de la literatura a las artes, de la investigación científica a las redes sociales. Un espacio caracterizado por la emergencia de la subjetividad a flor de piel, donde el yo – y todas sus máscaras – tiene indudable primacía, donde las “vidas reales” le ganan terreno a la ficción y donde el cuerpo, la voz, y el relato de la “propia” experiencia mantienen su efecto de cercanía, verosimilitud y autenticidad – un rasgo de la obsesión de la “presencia”, diría Derrida – pese al radical alejamiento que suponen las tecnologías.

¿De qué manera el arte interviene en este espacio biográfico? ¿Cuál es su diferencia respecto de otras expresiones de la cultura contemporánea? Hay sin duda un sinnúmero de respuestas posibles pero en líneas generales podríamos decir que la diferencia sustancial, respecto de los medios de comunicación, por ejemplo, es su poética, el recurso a la metáfora, la alusión, la alegoría, el *rodeo*, tomando el método benjaminiano, la distancia del “hecho” en su crudeza y del tributo a la adecuación referencial. Así, la autoficción se impone en la literatura, el cine y las artes visuales como forma equívoca, indirecta, de dar vida al propio personaje sin las reglas de la veridicción, difuminando los umbrales entre ficción y realidad, construyendo una historia en el tiempo hipotético del *podría haber sido* o incorporando al relato de las peripecias la práctica del autoanálisis. Pero hay también, como vimos, maneras sutiles del trabajo con los objetos y hasta con la simpleza de los materiales que pueden llevar un perceptible sello autobiográfico. Ese es justamente nuestro próximo paso: abordar la obra de dos artistas mujeres que, en cierta sintonía con los precedentes y también en contrapunto, trazan sus propias figuras en el tapiz cambiante del arte contemporáneo en América Latina.

Poéticas del objeto I

Suele suceder que conocemos a los artistas por sus obras, expuestas en museos o galerías, y la primera relación que establecemos con ellas es del orden de la emoción – o a veces, de la indiferencia. Mi relación con Nury González, artista chilena²⁴, fue a partir de una obra que me produjo el impacto de un deslumbramiento. Fue en Santiago de Chile, en setiembre de 2009, en el Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal. Su instalación formaba parte de la Trienal de Chile, cuyo lema convocante era justamente *El terremoto*

de Chile. Yo venía de ver – si se me permite un desliz autobiográfico – varias obras de la Trienal donde la temporalidad fugaz del terremoto se expresaba en signos de catástrofe: el desorden, la fragmentación, la fisura, las trizas de los objetos y la vulnerabilidad de los cuerpos. Una palpable literalidad habitaba las obras – y por ello, una cierta indistinción –, haciendo previsible el recorrido, cuando llegué a *Sueño Velado*, la obra de Nury, que me dejó literalmente absorta en el umbral mismo de la sala. Había allí dispuestas, en un amplio espacio, 45 mesitas de luz – en Chile los llaman “veladores” – con sus lámparas encendidas – en Argentina las llamamos “veladores” – con todos los objetos necesarios para acompañar el sueño y la noche. Eran mesitas verdaderas: la artista las había solicitado en préstamo a amigos y conocidos con la condición de que conservaran justamente la disposición de los objetos que tenían habitualmente en el hogar. Y allí estaban, en la quietud de la sala, con su diversidad de luces, estilos, colores, objetos, estéticamente distribuidas en una convivencia casi mágica, ofreciendo un recorrido físico – se podía transitar entre ellas – y también narrativo, que cada uno podía escoger a su manera, y leer, semióticamente, modos del habitar, épocas, clases sociales, gustos, preferencias, pertenencias, imaginar usuarios hipotéticos de esos rincones de intimidad que sin embargo no aparecían vulnerados en el espacio público, quizá porque lograban interrogar, sabiamente, el registro elusivo de lo colectivo. En efecto, la idea de la mesa de luz, en relación con el terremoto, quizá la figura más emblemática de la identidad territorial – ¿y nacional? – chilena, evocaba de la manera más intensamente vivencial, el momento temido en el cual el temblor sacude del sueño, lleva a encender la lámpara, a mirar el reloj, a saltar de la cama y calibrar la gravedad del evento, el camino a seguir, la decisión a tomar frente a la amenaza – reiterada – de la muerte: no en vano la instalación se llamaba *Sueño velado*. Todo eso – y tanto más – decían las mesitas encendidas en la calma de la exposición, con sus objetos marcados por la huella del tiempo y del uso – libros, relojes, remedios, anteojos, papeles, recuerdos. Un espacio biográfico anónimo – biografías mínimas, singulares, objetuales – que condensaba a la vez una fuerte identificación cultural y una memoria compartida.



Sueño Velado, Nury González.

Quiso el azar – siguiendo con mi espacio biográfico – que conociera a Nury al día siguiente, cuando ella estaba sentada en un café cerca del cerro Santa Lucía y un colega me la presentó. Allí iniciamos una larga conversación que se reanuda cada vez que viajo, y en aquella ocasión nos llevó, también por azar, a una región lejana que ambas conocíamos de distinta manera: Beirut, el Líbano, donde yo había estado dos años antes, buscando improbables “raíces en el aire”, como decía Roland Barthes, de la familia de mi padre, emigrada a Argentina en la primera década del siglo XX. Pero ¿cuál era la relación de Nury con ese territorio ajeno, golpeado por la guerra y en el eje de reiterados conflictos? Precisamente, la memoria de la guerra, plasmada en una obra que recién pude conocer tres años después, cuyo origen narra la artista en su libro *La memoria de la tela*:

(...) La artista libanesa Marwa Arsanios me envía cuatro cortinas del Hotel Carlton de Beirut [que había sido destruido durante la guerra civil], con el encargo inespecífico de intervenirlas. (...) Venían acompañadas de un relato escrito y de un video que registra el momento en que Marwa Arsanios descuelga esas cortinas, acto de recolección y apropiación que para ella significa una reparación – según relata – de la historia de su propia niñez en Beirut, intervenida ferozmente por 15 años de guerra civil (González, 2010).

Con ese “presente griego” en las manos, Nury decidió ponerlas en el agua, a mil kilómetros de Santiago, en el lago Riñihue – aguas mansas que guardan el recuerdo de otra tragedia, el terremoto del año '60 – donde se mecieron por tres días, haciendo una obra que luego sus manos completarían:

Puse las telas sobre un paño blanco – estaban quemadas por el sol y por lo tanto amarillentas –, tomé los forros y los trabajé como si yo tuviese en mis manos una tela sagrada o un objeto arqueológico. Luego los dispuse sobre la mesa uniendo todos los pedacitos, y quedó igual a cuando se reconstituye un tejido en arqueología museística. Entonces, en esta gran superficie que yo pegué y después cosí, quedaron espacios vacíos, en blanco, transformándose finalmente en un paisaje. Y ese trabajo se llamó *Historias de guerra*, porque la guerra es eso, la cosa fragmentada, perdida. Fue bien impresionante lo que quedó como resultado (<http://www.artes.uchile.cl/noticias/59316/nury-gonzalez-presenta-la-memoria-de-la-tela>).

Pude ver ese resultado en 2012, en otra muestra, esta vez en Valparaíso, cuyo nombre, *Alzheimer*, interrogaba, en un Centro Cultural construido en el predio de la vieja cárcel que había sido centro de detención bajo la dictadura, no sólo la memoria sino también el riesgo del olvido. Allí, bajo mi mirada fascinada, una cortina púrpura, como teñida por el *fénix* – ese molusco que dio nombre a los fenicios y tiñó todos los emblemas de poder de las civilizaciones antiguas y su perseverancia – se había *desplegado*, valga la expresión, pese a su

absoluta fijeza, como si estuviera aún colgada en la ventana de Beirut, con una ondulación de sus pliegues que producía una sensación confusa, una inquietante ilusión de movimiento. Era, literalmente, la memoria de la tela: el rictus de las colgaduras, el desgaste irregular del sol sobre los vidrios y la huella de múltiples desgarraduras, que se leían como extraños símbolos sobre un fondo cromático contrastante. Pude así imaginar la escena primigenia, el resultado de los bombardeos y la metralla, cuya huella había visto una y otra vez en las paredes heridas de Beirut, acallado ya el fragor de aquellas guerras. Sobre un costado, superpuesta al cuerpo de la tela, había una inscripción: "A partir de un punto determinado ya no hay retorno". Y el nombre de la obra al pie, como escueto referente: *Agujero negro*.



Memoria de la tela e Historias de guerra, Nury González.

En esas tramas simbólicas donde las obras se refractan y dialogan entre sí más allá del (re)conocimiento mutuo, la artista, en una muestra individual de varias obras que llamó, en directa referencia a Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción* (2011) teje los hilos – y esto no es metafórico – de otras “memorias de la tela”, que expresan un reiterado devenir traumático y que parecen describir – con esa cualidad atemporal y anticipatoria de algunas prácticas artísticas – la travesía actual de los migrantes, que huyen, a riesgo de vida, de guerras desatadas en el suelo natal. Transcribo algunos textos que acompañaban la muestra:

UNO. Tres mantas mapuches compradas en Temuco. Tejidos que deben tener al menos cien años, llenos de hoyos, que significan para mí una especie de “memoria” de la tela. Al igual que los arqueólogos cuando delimitan con lienzos y estacas los sitios de excavación, señalé con hilo blanco cada una de las “heridas” que muestran estas telas, transformándolas en un mapa o una itineraria de la destrucción. Cada una con un texto: Al hilo de la historia, Con el alma en un hilo y Al hilo del pensamiento.

TRES. Tres dípticos digitales. Las imágenes cambian cada 15 segundos. A la izquierda, 15 imágenes de una ciudad destruida con 15 detalles del zurcido de una tela. Al centro, 15 imágenes de personas huyendo con maletas a la frontera con 15 detalles de esas maletas. A la derecha, 15 acercamientos fotográficos de personas envueltas en frazadas con 15 telas color azul y zurcidas. Azul añil como las mantas mapuches. [...]

Están cruzados los desterrados y los sin tierra en la presencia de estos mantos mapuche: las tierras perdidas, los territorios perdidos, las historias perdidas. De allí también el título de esta obra, *Sobre la historia natural de la destrucción*. Al parecer, todo lo extraordinario que sucede se vuelve natural. Entonces, también lo sería la destrucción de toda dignidad. Llena tengo la cabeza de esa imagen (<http://www.nurygonzalez.uchile.cl/>).



Sueño de una noche de verano, Nury González.

La autora, que es además académica del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile y Directora del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA), tiene, como sus textos lo expresan, un fuerte involucramiento teórico y político en su obra, que también podríamos incluir en la definición de arte público y arte crítico. Se articulan en su trabajo, en sutiles combinaciones, la memoria

biográfica, el desarraigo, la guerra, el exilio – sus padres, militantes del bando republicano, lograron huir a través de la frontera francesa – relatos orales “apenas audibles”, prácticas, labores y oficios domésticos, asignados generalmente a lo femenino, antiguas manualidades hogareñas, objetos atesorados por los ancestros y otros, en la minucia aparentemente intrascendente de los materiales – telas, hilos, lanas, tejidos, fieltros – junto con la búsqueda de archivos, documentos, fotografías, para “entretejer una memoria y reconstruir o invencionar una historia posible” que es tanto una mirada hacia el pasado – la herencia – como un desafío hacia el futuro, en términos éticos, estéticos y políticos.

Si tal obra responde en buena medida a la convocatoria de este dossier en cuanto a sus características también lo hace en cuanto a la relevancia otorgada al *acto de crear*, esa presencia del artista en su lugar de trabajo, hablando de sus texturas y sus materiales, dando casi mayor importancia al proceso que a su resultado. En nuestra última conversación, hace apenas un mes, Nury me contaba que el acto de echar sus telas al agua, esperando ver qué hacía la naturaleza con ellas, si quizá las llevaba hacia otros horizontes – ¿otros exilios? – o las devolvía transformadas, con nuevas marcas e inscripciones, era para ella el verdadero quehacer artístico, más allá del producto final.



Nury González.

Poéticas del objeto II

Mi relación con Marga Steinwasser^[3], artista argentina, comenzó no a partir de sus obras sino por una tarea en común que involucraba su vena artística: la iniciativa de convocar a distintas personas, en círculos familiares, de amigos, de alumnos, y pedirles que entregaran un objeto ligado afectivamente a su experiencia de la dictadura, acompañado de un breve texto explicativo, con la idea de reunirlos luego en una muestra que pudiera aportar, de un modo diferente, a la elaboración colectiva de memorias cotidianas. Era justamente el tiempo de volver sobre esa experiencia cotidiana del común, que había estado relegada en cierto modo por la preeminencia de la huella traumática de la violencia represiva y los testimonios de cautiverio o exilio, los relatos de la militancia y sus cuestionamientos, y en general, las políticas de la memoria centradas en esos registros. La idea surgió de diálogos con el artista alemán Horst Hoheisel y Marga, con su experiencia estética, se unió al equipo que integramos algunos académicos, alumnos y familiares de víctimas, un equipo reducido, que trabajó en la pequeña escala – ese era el propósito, el de conservar una relación íntima con los objetos y con sus dadores – y cuya culminación fue la muestra *Química de la Memoria*, curada por Hoheisel y Steinwasser, que se inauguró en octubre de 2006 en la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires, y recorrió luego otras ciudades, donde se iban agregando nuevos objetos. Posteriormente fue invitada a Chile y Uruguay, donde resultó un interesante aporte para estimular similares trabajos de memoria en esos contextos.

Por cierto, había allí una concepción de reconocimiento a la investidura afectiva de los objetos y una intención de aproximarse a la experiencia personal de los sujetos – de cualquiera, de todos – en una escala que podríamos llamar minimalista. Se ampliaba así el espectro de los inventarios, colecciones o archivos de artistas a un agrupamiento singular de protagonismo compartido, que expresaba en cierto modo cómo se vivía en la aparente normalidad de un estado de excepción.

El siguiente encuentro con Marga fue con su obra *Trapo*, que empezó a gestarse poco después, y cuyo comienzo ella misma explica:

Lo inicié en el año 2007 cuando sobre un repasador bordé una frase que recuerdo decía mi madre cuando yo era chica: “Que

no le falte a nadie, sábana ni mantel...” A partir de allí comencé a unir con aguja e hilo de bordar distintos elementos textiles propios, de mi familia y de amigos, géneros que fui cosiendo unos con otros, manteles agujereados, ropa vieja, bolsitas de supermercado, tules, trozos de nylon para envolver paquetes, bolsitas ziploc con papeles, toallas, repasadores, cortinas de baño, puntillas, bolsas de consorcio, carpetitas primorosamente bordadas a mano, trapos de piso, almohadones, medias viejas, etc. etc. etc. Cada uno de los pedazos de tela contiene su propio relato único e irrepetible. Juntos forman mi “archivo textil” (Relato de la artista).

Se había pasado aquí de los objetos a los materiales, en su más ínfima condición, ya no la memoria de la tela reconocible en su función histórica sino como residuo, resto, en el umbral del desecho, ya cumplida y agotada su función. La memoria en su última instancia, podríamos decir, de aquello que se arroja sin nostalgia pese a que la ropa – y sus correlatos – acompañan íntimamente todas las instancias de la vida y por ende están plenos de recuerdos. Hay, en este gesto de rescate de lo singular en lo colectivo, una cierta ironía: el trapo, un significativo clave en la domesticidad femenina – y las labores asignadas al género en la tradición patriarcal – también se asocia, inversamente, a otra cualidad “femenina”: los “trapos” como el objeto de deseo – la ropa – que nunca se colma. La práctica artística subvierte ambos sentidos y activa otra asociación significativa, donde también están presentes el reciclaje, el don y la herencia.



Trapo, Marga Steinwasser.

El uso de la tela y la ropa es frecuente en la obra de mujeres artistas, a veces en explícita relación biográfica, resignificadas por distintos procedimientos, donde el coser y el bordar – clásicas aptitudes femeninas – son usados y contrariados de diversa manera. En el contexto de Brasil – para seguir con el cruce de fronteras del arte –, Ana Miguel, por ejemplo, trabaja entre otras cosas con corpiños, tejidos, crochet, bordados, ropa interior intervenida siniestramente; Cristina Salgado, con telas que acusan inquietantes deformaciones y aberraciones; Rosana Paulino, con fotografías de mujeres negras intervenidas con bordados o zurcidos sobre ojos y bocas que evocan atterradoramente la esclavitud. El arte se transforma así en un potencial de transformación de la experiencia vivida, una activación de lo sensible que al enfrentarse con tabúes, discriminación y sexismo llegan a producir obras, a veces asediadas por lo siniestro cotidiano, de una potente radicalidad ética y política.¹⁴

Si *Trapo* operaba una decisiva transformación del material de desecho en un objeto inusual y sorprendente, también contrariaba ciertas lógicas de la obra artística: su temporalidad – es una obra en proceso, siempre abierta; su espacialidad – no solamente puede ser exhibida en los espacios canónicos sino en distintos lugares y circunstancias; el hallazgo de una forma acabada – es cambiante según se la disponga; su contorno – que puede suscitar una proximidad amable y hogareña o tornarse una materia extraña y hasta monstruosa; y también su uso, en tanto está dispuesta al contacto con el otro – tocar, oler, sentir, envolverse con. “En este momento ‘Trapo’ mide alrededor de 180 metros de largo y entre 30 cm y 1.50 metro de ancho. Ha tomado volumen: quizás se convierta en un lugar donde poder sentarse, acostarse, descansar y quizás pensar...” nos dice la autora.



Trapo, Marga Steinwasser.

La ubicuidad de la obra *in progress* no solo puede cambiar los sitios de su exposición sino también pasar de la fijeza al movimiento: su uso simbólico en un video-danza o en distintas performances en la ciudad, otro de los géneros que aborda la autora. Pero también puede estimular en la propia memoria el afloramiento de lo "inolvidadizo", aquello que quizá no estuvo presente al comienzo del trabajo de recopilación de ese "archivo textil", donde la frase inspiradora de la madre traía tal vez el eco de un pasado lejano.

En el año 2012 mostré "Trapo" en Mülheim an der Ruhr, estado de Renania del Norte-Westfalia, Alemania, donde nació mi padre.

La familia de mi padre vivió en Mülheim durante 400 años. En 1938, a causa del nazismo, todos tuvieron que huir de la ciudad. Mi padre se exilió en Argentina; el resto de su familia huyó a Sudáfrica, Inglaterra, Palestina, etc. Algunos integrantes de la familia murieron en los campos de concentración. Después de la guerra ya nadie volvió a vivir en Mülheim. Quise que el apellido Steinwasser volviera a sonar en la ciudad. Mostré "Trapo" en la Mediateca ubicada en el Synagogenplatz. Esta fue construida en el mismo lugar que ocupara la sinagoga hasta 1936, cuando fue quemada durante "La Noche de los Cristales Rotos".

Desde uno de los ventanales de la sala donde estuvo expuesto "Trapo" se veía la casa donde había vivido mi padre junto a su familia. También realicé una performance delante de su casa, donde cosí parte de mi archivo textil (Relato de la autora).



"A todo trapo", performance en video, Grupo Ensayo Abierto.

Performance en Mülheim.

Por esos azares de los encuentros – o de las sintonías que los críticos culturales solemos encontrar entre distintas obras – *La memoria de la tela* y *Trapo* se encuentran confrontadas con memorias de guerras, destrucción y exilios aunque en ambas prevalece el rescate de lo viviente, aquello que es capaz de reencarnarse en un objeto vibrante, testimonial pero al mismo tiempo partícipe de un presente propositivo, no aquejado de melancolía. Y hay todavía, además de la materialidad, otra coincidencia: si Nury González trabaja en sus obras con el agua – o mejor dicho, si en sus obras el agua también hace su trabajo, evocando tránsitos y exilios – Marga se siente atraída por el río. El río simbólico que baña Buenos Aires, puerta de entrada de los inmigrantes en un país donde se suele decir que "todos venimos de los barcos", pero también el río trágico, el que guarda las víctimas de los "vuelos de la muerte" de la dictadura. Quizá por eso decidió alguna vez llevar su instalación a la ribera, allí donde es posible acercarse hasta el borde, dejando a las espaldas la ciudad, en una relación de intimidad y en diálogo tal vez con ambas memorias.



Performance en la costa del Río de la Plata, Marga Steinwasser.

Colofón

Llegamos así al final – provisorio – de este recorrido entre archivos, colecciones, objetos y recuerdos, donde los materiales más simples de la vida son capaces de expresar al mismo tiempo rasgos sensibles de la auto/biografía difuminados en lo colectivo, sin insistencia autorreferencial ni “abuso de memoria”, sin renuncia a la ficcionalización ni repetición estereotípica y con fuerte involucramiento en lo social. Una poética de los objetos, podríamos decir, que es a la vez crítica, ética y política.

*Leonor Arfuch – Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora e investigadora de la misma Universidad. Ha sido profesora invitada de las universidades de Essex (Inglaterra); UNAM e Iberoamericana (México); Católica y Diego Portales (Chile), Stanford (USA) y Estadual de Rio de Janeiro, entre otras. Obtuvo el British Academy Professorship Award (2004) y la Beca Guggenheim (2007). Es autora de varios libros de referencia, entre ellos, *O Espaço Biográfico – Dilemas da Subjetividade Contemporânea*, Traducción al portugués de Paloma Vidal (2010) y *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013).

Referencias

- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal, Rio de Janeiro, EdUERJ Editora, 2010.
- BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.
- BAJTIN, Mijail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1982.
- BERLANT, Lauren. “Intimacy: a special issue” en *Intimacy*, Revista *Critical Inquiry* Volumen 21, Número 2, Invierno, University of Chicago Press, 1998.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Conferencia “Público” en el curso *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona, (MACBA), 19/11/2007 (Traducción de Marcelo Expósito).
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001.
- GALLARDO, Carlos y CASTILLO, Ramón. *Kronos*. Catálogo de la muestra, Buenos Aires, Amigos del Centro Recoleta, 2000.
- GONZALEZ, Nury. *La memoria de la tela*. Santiago de Chile, Ed. Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2011.
- LORAU, Nicole. *La ciudad dividida. El olvido en la Memoria de Atenas*. Buenos Aires, Katz, 2008.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- SEBALD, W.G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona, Anagrama, 2010.

Notas

‡ Las imágenes de las obras que acompañan el texto son originales, cedidas gentilmente por las artistas e su composición es de Mariela

Antuña.

^[2] Nury González, 1960. Artista visual, profesora del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile y directora del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA). En 1998 obtiene la Beca Guggenheim y en 2001 la Beca de Residencia de la Fundación Rockefeller en Asunción, Paraguay. Entre sus exposiciones se destacan: IV Bienal de La Habana, Cuba; Bienal de Cuenca, Ecuador; Bienal del Mercosur, Brasil; Bienal de Shanghai, China; Bienal de Valencia, España; y participación en muestras colectivas diversas en Latinoamérica y Europa, alén de muestras individuales en Chile.

^[3] Artista visual, 1954. Ha hecho muestras individuales en el Centro Cultural Borges, Museo de la Memoria de Rosario, Museo de Arte y Memoria de La Plata, Biblioteca Nacional, galería Elsi del Río, Museo Imaginario de la Universidad de Gral. Sarmiento (Argentina) y en WHO de Copenhague, Dinamarca, entre otros. Participó en distintas muestras colectivas en el Centro Cultural Recoleta, Centro Cultural Borges, Museo de la Memoria de Rosario, Vórtice, Biblioteca Nacional del D.F., México; Centre d' Art du Québec, Canadá; entre otros.

^[4] He tomado los ejemplos de un extraordinario libro de análisis crítico de mujeres artistas, en un corpus que confronta Brasil y Argentina. Ver Tvardovskas Saturnino (2015).