



TENSIONES ENTRE RECUERDO Y MEMORIA ARTÍSTICA DURANTE EL PERIODO 1996-2004: UNA INTRODUCCIÓN AL PROBLEMA

M^a Guillermina Fressoli

Universidad de Buenos Aires

“La función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración. La memoria es esencialmente conservadora el recuerdo es destructivo”

(Reik citado en Benjamin 1999:129).

“No hay realismo crítico sin crisis del realismo y sin dar forma a la forma misma de esta crisis”

(Didi- Huberman 2008: 130).

La reflexión sobre la memoria en la constitución de las obras artísticas, incorporan disputas ligadas con distintas formas de visibilidad y *maneras de hacer*. Por ello la obra de arte no es un elemento exterior a la realidad sino que en sí misma contiene y forma lo real.

En este artículo me propongo reconocer y comenzar a analizar una tendencia durante el periodo 1996-2004 donde las obras artísticas reconfiguran desde sus sistemas la formas de rememoración. Es mi hipótesis que en esta tendencia las obras redefinen un vínculo con el pasado fundado en la acción. Considero que esta forma de rememorar artística establece una disputa con las formas de evocar el pasado construidas desde el campo social e incluso con las formas de memoria que aparecen en la producción artística hacia los 80.

A partir de esta diferencia, que constituye mi hipótesis de lectura, establezco una tensión entre memoria y recuerdo que corresponde a una diferencia entre dos modelos de representación, es decir dos formas de comprensión y constitución de la realidad.

De un lado comprendo la memoria que corresponde a una representación estabilizada del pasado. En ella el pasado se reduce a un problema de verdad histórica, desde este fin se busca la construcción de un relato fijo

y comunicable. De este modo el modelo de representación de la memoria supone una repetición conmemorativa y consensuada cercana a cierta voluntad que Benjamin identificaba como historicista¹.

En el otro extremo, el recuerdo supone la representación como construcción permanente, aquí la representación adquiere una dimensión crítica y productiva en tanto su objeto es un modelo de acción que supone la confrontación de temporalidades y miradas. En este acto de confrontación, entre lo individual y lo colectivo, entre el pasado y el presente, el recuerdo se presenta como un acto de cognición que reconsidera un acontecimiento sucedido y en función de este el *sujeto recordante* rearticula su mirada sobre el mundo. En términos de Benjamin esta forma de rememoración supone una interrupción de la continuidad histórica.²

Esta diferenciación entre memoria y recuerdo adquieren en su configuración artísticas formas diferenciales que corresponden a dos modelos de representación opuestos. A fin de ordenar la argumentación, que tendrá este problema como eje de lectura, divido mi trabajo en tres apartados. En primer lugar definiré la memoria como un modelo de representación vigente en el campo social, que ha sido acompañado por un progresivo proceso de institucionalización. En el siguiente apartado comenzaré a introducirme en la especificidad del problema en las constitución de las obras y analizaré cómo es posible observar el cambio del modelo representacional de la memoria al recuerdo en las artes plástica a través un desplazamiento del cuerpo en la constitución de las obras. Finalmente esbozo una primera aproximación a los procedimientos artísticos en los que se observa una reconfiguración hacia el modelo representacional del recuerdo.

Problemas de la memoria: el consenso como límite

Durante los años 1996-2004, relación con la aparición de nuevas subjetividades sociales y el reposicionamiento del Estado en políticas de derechos humanos, el concepto de memoria adquirió una creciente institucionalización, proceso que ya tenía precedentes en el plano internacional desde los años 80.

En este sentido, Andreas Huyssen sostiene que la obsesión sobre el pasado y la memoria en este periodo, tiene su continuidad en problemas vinculados a la globalización económica que impone una reconfiguración del discurso estatal sobre la “memoria” del pasado reciente. La memoria así pronunciada tiene su correlato en las nuevas tecnologías de la información, la políticas de los medios, el consumo a ritmo vertiginoso y la movilidad global que inciden sobre la formación del sujeto de acuerdo a intereses neoliberales.³

En el caso Argentino, esa voluntad de institucionalización de la memoria manifestó la búsqueda de una cohesión social capaz de contrarrestar la diseminación de lo político que convocaba, por ese entonces, a diversos sujetos sociales a organizarse y crear nuevas redes de identidad. En ese proceso, la locución por la memoria aparecía como un borramiento de las tensiones que convertía en comunidad homogénea intereses diversos.

El 24 de marzo de 2004 se instaló como fecha emblemática de dicho proceso, entonces se produjo la entrega del edificio de la ESMA por parte del gobierno de Kichner a los organismos de derechos humanos con la intención de construir en él un nuevo museo de la memoria. El reposicionamiento del estado en este sentido

¹ Es decir la historia como un *continuum* que supone una vivencia alienada en tanto el sujeto no puede interrumpir su curso.

² He desarrollado más extensamente esta diferencia teórica entre memoria y recuerdo en “*Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Mirar, inquietar el pasado: un acto cognitivo sobre el presente*” en Revista Afuera N°8, Mayo 2010, URL: www.revistaafuera.com

³ Ver Andreas Huyssen (2002) “*En busca del futuro perdido*” México DF: Fondo de cultura.

puso en crisis las matrices discursivas previas, en la que se entendía la memoria de la dictadura como práctica exclusiva de los organismos de derechos humanos, vinculada a la denuncia de lo que el estado omitía.

Las diferentes iniciativas, no sólo estatales⁴, en torno a la creación de lugares exclusivos para la reflexión sobre el pasado como el parque de la memoria y la creación de múltiples museos de la memoria⁵, manifiesta el riesgo de un proceso de institucionalización que conlleve a estabilizar y clausurar el relato sobre la dictadura. Por un lado los memoriales se encuentran alejados de la esfera pública cotidiana, lo que supone un espacio de retraimiento de la vida social. Por otro, el formato tradicional de museo constituye un relato cerrado que deja afuera las inquietudes de quienes no han participado en construcción del proyecto. Además, estas instituciones tienen un fuerte acento instructivo sobre el pasado que se impone sobre el espectador. Por último, estas formas estables y conmemorativas, como ya lo ha demostrado Robert Musil, suelen volverse invisibles ya que pierden su capacidad de interrupción para dar lugar a una memoria que desgasta sus contenidos en una reiteración constante.

Si bien esta recuperación de espacios ha sido de suma importancia queda aún pendiente el problema de cómo diseñar una política de memoria que ponga énfasis en la acción, es decir en la producción de una mirada crítica.

La memoria ha funcionado en el marco de su institucionalización omitiendo tensiones, en esta vía es significativa la observación de una preocupación persistente sobre la necesidad de consenso en los debates en torno a posibles contenidos y forma del museo. Sin duda este proceso que identificamos como estabilizador de la memoria no se encuentra aislado. A los intereses neoliberales que Huyssen menciona en torno a la eclosión de la memoria durante los 80, corresponde también lo que Ranciere menciona como un giro contemporáneo dentro de la *estética de la política*⁶, ese giro se nomina *consenso*:

“El consenso no es simplemente un acuerdo entre partidos políticos o interlocutores sociales sobre intereses comunes de la colectividad. Consenso significa que lo dado de cualquier situación colectiva se objetiva de modo tal que ya no puede prestarse a disputa, al encuadre polémico de un mundo dado.”

Esta apreciación de Ranciere que se dirige a afirmar que en la contemporaneidad lo político así como también lo estético se disuelven en lo ético. Las razones universales y genéricas esconden un posicionamiento de las individualidades que asisten al problema y en este ocultamiento se limita su capacidad reflexiva y crítica en torno a lo acontecido.

En el caso argentino la clausura del relato se dirime tanto entre reducción a los aspectos judiciales y su retraimiento del presente que lo limita a un asunto de reposición de verdad histórica. ¿Cómo debería ser la aproximación a una memoria que contemplara las urgencias del presente y asumiera a la vez su carácter

⁴ La aclaración sobre otros agentes se dirige explicitar que la distinción entre memoria y recuerdo corresponde a prácticas enunciativas y no al contenido de un discurso estatal en contraposición al artístico. De este modo la participación del GAC en los escrache a la vez que en el parque de la memoria da cuentas de cómo estos conceptos se tensionan dentro de un mismo actor.

⁵ Entre ellos el museo de la memoria en Rosario creado en 1996. siguieron a esta iniciativa Museo de la memoria en la ESMA, Museo de arte y memoria de La Plata, a los que habría que agregar diferentes ex centros clandestinos de detención recuperados para la institución de museos.

⁶ Ranciere define la estética de la política esta manera “*La política consiste en reconfigurar la partición de lo sensible, en traer a escena nuevos objetos y sujetos, en hacer visible lo que no lo era, en transformar en seres hablantes y auditables a quienes solo se oía como animales ruidosos. En la medida en que la política establece tales escenas de disenso cabe caracterizarla como actividad estética (...)*.” En Ranciere Jacques (2006) *La política de la estética*. Revista Otra Parte Primavera 2006 N°9

inestable y conflictivo? Esta parece ser la pregunta que desplaza la configuración del recuerdo artístico en los últimos años hacia el lugar de la acción que se vincula a su vez con una recuperación del disenso.

El desplazamiento del cuerpo en la obra: de la memoria al recuerdo

La memoria como definí anteriormente supone una acepción del pasado no conflictiva y por ende estabilizada que responde a una voluntad comunicativa y consensuada. El recuerdo por el contrario entiende el pasado como conflicto y por esta razón su construcción nunca cesa, la rememoración adquiere en este acto incesante su dimensión crítica y productiva. De este modo a esta diferenciación entre memoria y recuerdo subyacen dos modelos de representación que en el arte local identifico con el desplazamiento del lugar del cuerpo en las obras.

Desde mediados de los 70 hasta el 2004 este movimiento del cuerpo podría resumirse a grandes rasgos en la tríada ausencia-representación-acción. En tanto primero se presenta como obturación, represión, imposibilidad; luego como reacción, reivindicación, denuncia y finalmente como lugar de tensiones y conflictos.

Los trabajos de Viviana Usubiaga y Andrea Giunta muestran como el cuerpo aparece en lo artístico durante los 70 vinculado a la ausencia y el vacío⁷ extremo; para más tarde, durante la transición democrática, reaparecer como *figura humana en estados confusos, inestables, frágiles* (Usubiaga, 2003)⁸. Bajo esta consideración se ubican desde las pinturas de Renzi hacia finales de los 70 donde se observan rincones domésticos vaciados de toda presencia hasta las heliografías y collages que León Ferrari realiza durante los 80 o los cuadros de Kuitca durante el advenimiento de la democracia. En todos ellos la memoria aparece como una reflexión genérica e introspectiva⁹, estas formas corresponden con lo que Vezzetti entiende en esa época como una voluntad de pacificación de la memoria de la que el “Nunca más” o también la serie de Kuitca “Nadie olvida nada” instauran una proclama universal y despolitizada.

En este trabajo considero que a mediados de los 90 se produce un quiebre. Por ello los modos en que las preguntas por la memoria se despliegan dentro de la obra conllevan el abandono de las reivindicaciones o el extrañamiento de la transición democrática para pensarse como acontecimiento capaz de dar cuenta de las tensiones en las construcciones de sentidos sobre lo ocurrido. El recuerdo artístico aparece en este momento vinculado a una voluntad activa, discute con la idea de una memoria homogeneizadora y, en la persistencia sobre la mirada singular, intenta pensar nuevos modos para la construcción colectiva del recuerdo

⁷ *La ausencia de la figura humana (...) y, en algunos casos, su presencia latente en los objetos de uso cotidiano remite, de un modo alusivo y retorizado, al sentimiento de aislamiento y de angustia colectivizados por el operar represivo del Estado.* Véase Andrea Giunta (1993); *Pintura en los '70: inventario y realidad en V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder.* Centro Argentino de Investigadores de Artes, Buenos Aires: CAIA.

⁸ Viviana Usubiaga vincula esta instancia a un duelo simbólico durante la transición democrática donde el cuerpo evoca un silencio introspectivo. Véase. Usubiaga Viviana. (2001). “El poder memorizar. Imágenes artísticas argentinas en la postdictadura” en *‘I Congreso Internacional de Teoría e Hist de las Artes C.A.I.A: Poderes de la imagen’*, Bs As. Habría que considerar si en vista de todo el proceso no estamos también frente a un cambio de los efectos de la dictadura en el habla.

⁹ Aquí la materialidad se devela en un gesto que muestra desgano, ofuscamiento en el gesto de pintar. Los laberintos sin salida de Ferrari parece tener una continuidad en esta reedición de la pintura, volver a la pintura después de la experiencia de la dictadura y el fracaso de la vanguardia del 60 es también la instalación de un enigma, la recuperación de un género canónico pero atravesado por la frustración y la incertidumbre.

Se trata de un traslado hacia una dimensión fuertemente performática, un acontecimiento plástico- visual que revaloriza el lugar de la acción. La presencia directa del cuerpo, en la producción y/o recepción de la obra, se relacionan con la acción de recorrer, buscar, participar etc. Es así que se puede encontrar en la experiencia del arte de estos años un ejercicio de rememoración en la que el cuerpo y el espacio redefinen las relaciones entre memoria y recuerdo.

Es válido aclarar esta observación no se reduce al periodo mencionado ni abarca la totalidad de las obras contenidas en él. Se trata, en cambio, de reconocer una tendencia donde las obras artísticas se presentan como sistemas que especifican la dimensión individual y social del recordar de un tiempo crítico en la Argentina contemporánea.

El nuevo vínculo de la experiencia artística con el cuerpo que recuerda, trasciende la idea de una memoria genérica, pedagógica y de denuncia que se instala durante los años '80 a la vez que se observa un desplazamiento de los efectos de la dictadura sobre el lenguaje artístico. Si a comienzos de los 80 las obras evocan (a través del gesto difuso, la precariedad sobre la materia) el vacío y una represión que suscite como imposibilidad de cuestionar lo sucedido. De otro modo, hacia los 90, la memoria artística comienza a elaborarse en el lugar del cuerpo, en la constitución misma de la obra. Estas formas del cuerpo, en un lenguaje aún obturado por una fuerte presencia de la represión en el habla, es el que se reformula durante los 90.

Los procedimientos del recuerdo

Aquí realizo una primera introducción hacia un conjunto de trabajos que estimo participan en la configuración de modos del recuerdo que entran en pugnan con el consenso que mencionaba al comienzo del este trabajo.

Es decir participan de un modelo representacional que se opone al modelo que supone la memoria tal como fue definido en el apartado anterior. Esta acotada selección de obras y su análisis tiene como fin aprehender un lenguaje común que opera en ellas recuperando la acción y el disenso, realizamos de este modo una lectura transversal sobre sus procedimientos a fin de identificar un sistema de configuración del recuerdo que en este trabajo se trama como hipótesis de lectura.

El Archivo Caminante, obra de Eduardo Molinari, constituye una obra en progreso compuesta de dibujos, collages, fotografía, film, instalaciones, intervenciones en el espacio público y publicaciones. Estos registros son testimonios de recorridos que el artista realiza por la trama urbana a partir de preguntas en torno a la constitución de la historia y los archivos.

Debido a las ausencias percibidas en el caudal del archivo fotográfico de la nación, el artista recorre lugares significativos en la historia nacional. A partir de su propio caminar busca reinstalar su cuerpo en la construcción de relato. En su obra el archivo caminante cruza documentos disímiles¹⁰ que, en un extraño mapa de continuidades históricas, reflexiona sobre la memoria: ¿Se puede pensar en una memoria nacional? ¿Qué hay detrás de lo omitido? ¿Qué voluntades se esconden en las omisiones y qué filiaciones en las ausencias? ¿Desde qué registros se recupera la densidad del pasado? Guiado por estas preguntas el artista despliega

¹⁰ Este archivo posee una existencia real, un cuerpo material que provienen de tres fuentes a) imágenes de los archivos oficiales, b) fotografías de mi autoria producidas durante mi caminatas, c) documentación chatarra: impresos de diversas calidades (revistas, periodcos, libros, panfletos, afiches, postales, fotos, cassettes, etc) material encontrado en la calle o desechado por sus dueños. El archivo caminante trabaja desde la historia, no sobre la historia. En Molinari (2001) El libro plateado y real. Buenos Aires: Eduardo Molinari.

una búsqueda en que la confrontación de la historia se sucede en el cuerpo caminante que va siendo afectado en su recorrido.

En las dos dimensiones en que la obra se materializa, viaje e instalación, la noción de cuerpo es vital y desde allí parece postularse las preguntas para un nuevo conocimiento en relación a la transmisión del pasado.

Por un lado el Archivo Caminante adquiere su forma en el viaje del artista a partir de las preguntas que surgen en la distancia entre el archivo institucional y las marcas performáticas que la historia imprime sobre la ciudad (la transformación de edificios coloniales, oficiales, comerciales, los relatos de resistencia que cruzan periodos disímiles en una misma voluntad política, etc). Por otro, en la instalación, la mirada del espectador se ve obligada a vagar en un registro diverso que juega entre la memoria personal y el camino fortuito dictado por la búsqueda del artista. En una especie de mapas warbugrianos que mezclan diarios, fotos encontradas, figuritas, grabados coloniales, tarros de miel y objetos domésticos. La obra construye un espacio íntimo en que mirar el pasado es el despliegue de un relato lleno de antagonismos que se complejizarán con la mirada del espectador.

De otro modo, obras como las de Lucía Quieto o Leandro Nuñez, parecen marcar una distancia en las posibilidades históricas de pensar el pasado a partir de un ejercicio similar al propuesto por el siluetazo pero que esta vez trasciende el vacío desgarrador de la primera para avanzar sobre el cuestionamiento. Ambas obras instalan el punto de vista propio a partir de la resituación, infiltración del propio cuerpo dentro del documento.

En la obra de Lucía Quieto, "Arqueología de una ausencia", la artista solicita a hijos de desaparecidos fotos de sus padres que ella traslada al formato diapositiva para luego proponer a sus hijos que posen junto a ellos, entre la imagen proyectada y la cámara. En las fotos que obtiene de este proceso *los tiempos se pierden, los tiempos se unen* de acuerdo a palabras de la artista. Desde la operación de montaje, esta obra, abre preguntas generacionales que surgen en la interrupción del tiempo lineal.

El trabajo "Rostros" de Leandro Nuñez consiste en una obra interactiva en que las imágenes de los espectadores que observan la obra son capturadas, procesadas e incluidas en una pantalla central, la misma que está siendo contemplada, que exhibe imágenes tipo carné en blanco y negro que desde su sintaxis apelan a la figura del desaparecido. Esta obra cambia de sentido en relación al trabajo de Lucía Quieto, pero nos interesa destacar aquí la vulnerabilidad del documento a partir de la introducción del cuerpo, el quiebre de las nociones de espacio y tiempo.

En las obras hasta aquí mencionadas la memoria aparece como un objeto claro en torno al cual se dirime un sistema del recuerdo. Sin embargo es posible observar este cambio en torno a la configuración del recuerdo en otros tipos de trabajos donde la misma no es un objeto explicitado pero sí constitutivo.

En los videos de Leticia El Halli Obeid como "Una curva tan gigante que parece recta" o "B" observamos procedimientos similares el cuerpo volviendo a lugares del pasado ya sea una vieja fábrica de cosechadoras en un pequeño pueblo cordobés o los pasajes parisinos sobre los que Benjamin escribió su obra. En el trabajo de esta artista el concepto de montaje es fundamental para abrir la discusión, a través de él la artista opone el ruido de las viejas cosechadoras sembrando maíz antes y soja hoy, a su vez esta obra es pensada en relación al espacio de exhibición de arteBA (sede de la rural) con lo cual el sentido de la pieza se despliega a partir de las continuidades que se establecen con el espacio en que es percibida.

En este mismo sentido podemos considerar la obra de Patricio Larrambebere quien en otros trabajos se dedica a restaurar clandestinamente los carteles ferroviarios que indican la ciudad a la que pertenece cada estación. En esta situación el recuerdo surge en la tensión entre lo que ha sido y lo que fue y el significado de las empresas, que el artista elige, para la historia nacional.

Es obras establecen desde su propio procedimiento-asunto los modos de una memoria productiva que observa el conflicto como un elemento positivo para su vitalidad. La tensión entre lo social e individual (entre la memoria y el recuerdo), la acción del sujeto recordante en la obra (el artista que recorre, interviene e inquieta los lugares del pasado ya sean archivos, fotografías o marcas urbanas) el montaje (de temporalidades distintas en los materiales o del propio cuerpo en la obra) son algunas características y procedimientos que en estas ellas bregan por una discusión/producción incesante del recuerdo.

A través del montaje que se presenta en estas obras bajo diferentes modalidades (irrupción de un objeto en el espacio, irrupción del cuerpo en un documento, entre diferentes documentos y materialidades) se crea una asociación disonante y anacrónica que busca desestabilizar, inquietar las miradas que las interpelan. Este sistema, al igual que Didi Huberman observa sobre los diarios de Brecht, busca oponerse al “valor discursivo, deductivo o demostrativo de la exposición- cuando exponer significa, explicar, elucidar, contar en el orden justo- para desplegar más libremente su valor icónico, tabular y mostrativo.”¹¹ Y continua “Lo que hay “detrás” es una “red de relaciones”, a saber una extensión virtual que pide observador, simplemente- pero no hay nada simple en esta tarea- multiplicar heurísticamente sus puntos de vista. Es por lo tanto un vasto territorio móvil, un laberinto a cielo abierto de desvíos y umbrales”¹². En estos procedimientos la memoria lejos esta de ser un objeto que deba ser comunicado, representado, más bien interpela al espectador reclamando un cuestionamiento singular que revitalice su texto.

Es en este sentido que observo desde mediados de los 90 la memoria artística excede la demanda de justicia y denuncia desplazando sus procedimientos a una reflexión sobre la construcción del propio sujeto. En esa experiencia del recuerdo que se da en la modalidad de las obras observadas hay una dinámica que no se reduce a un efecto sino a un tránsito del mismo. En la propia experiencia artística, la acción en que la obra se sucede formula nuevas operatorias no estabilizadoras del recuerdo.

Las obras que se enmarcan en esta tendencia dirigieron sus enunciados hacia la discusión sobre la construcción de la historia, la validez de los documentos y el archivo, los usos de los iconos nacionales etc. El cuerpo, definiendo espacios y hábitos, apareció como elemento común en una reformulación de la experiencia artística que cuestionaba la construcción del pasado a la vez que formulaba nuevas operatorias del recuerdo.

Estas obras se desarrollan como procesos del caminar, experimentar los sitios del pasado en busca de marcas materiales que pudieran restituir las preguntas sobre lo sucedido. Estos procedimientos se dirigen a recuperar la densidad de los registros y la complejidad de sus variaciones. Desde ellas el pasado se presenta como proceso en discusión en tanto el artista se sitúa como *sujeto recordante* que seleccionará las marcas de acuerdo a sus intereses y en relación con las subjetividades y relatos que intercepten su recorrido; pero siempre prevalecerá la tensión de su mirada, su recuerdo en relación al carácter diverso y disperso del texto que documenta.

Esta característica enfatiza la acción del artista que, como sujeto que vivencia y experimenta las marcas del pasado; el acento en la subjetividad testimonia el conflicto como valor positivo del recuerdo. Tanto en la producción como en la recepción de la obra el interés se deposita en la perduración del acto de rememoración.

De acuerdo a Ranciere lo artístico participa en una determinada *partición de la percepción* relacionada también con una *partición de lo sensible*. En este juego define lo artístico su capacidad crítica en relación a las posibilidades de decir y existencia posibles en un espacio-tiempo determinado y en él define también su realidad condicional. Por ello las prácticas artísticas que son aquí de mi interés establecen una política de la esté-

¹¹ Didi-Huberman (2008) *Cuando las imágenes toman posición*, Barcelona: Antonio Machado Libros.

¹² Ídem. p 70

tica “en la medida en que suspenden la coordenadas ordinarias de la experiencia sensible y reenmarcan la red de relaciones entre espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular”.

En las obras mencionadas esta reconfiguración parece estar dada por un nuevo lugar del sujeto y la acción dentro de la obra que se tiene como efecto la recuperación de una capacidad reflexiva en torno al pasado. Es en este sentido que el recuerdo parece definir nuevas posibilidades del decir y por ende de existencia, por ello estas obras afirman que recordar no es historizar sino experimentar. La búsqueda aparece como fin en sí mismo, el conocimiento del pasado es asimilado a una dimensión abierta que enfatiza el proceso, el ejercicio, la acción del propio cuerpo en la rememoración.

En relación a la eclosión social del 2001 Gruner se preguntaba : *El colapso de las formas de representación de la economía, de la política, del propio arte ¿ serán indicadores o al menos síntomas del “retorno de lo real” que induzca, en todos esos campos, también un regreso del realismo pero ahora en el mejor sentido del término; un regreso de la materia representable, de un conflicto productivo entre la imagen y el objeto que genere formas nuevas, creativas y vitales de la relación imposible entre lo representable y lo representado, induciendo a su vez nuevas formas de construcción de identidades sociales , culturales, etc?* (Gruner, 2004: 17) ¿Estará el arte desde este sistema de configuración del recuerdo restituyendo cierta autoridad del sujeto sobre el relato? construyo este primer trabajo sobre el deseo y la sospecha de una respuesta afirmativa. Considero, el recuerdo se ejerce allí donde los sujetos intervienen en una relación activa con el pasado creando sobre él nuevas impresiones, este es el camino al que parecen contribuir las obras mencionadas en este trabajo. En esta capacidad de acción el sujeto se define y logra su regreso a la materia representable.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1999) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires: Taurus.
- Didi-Huberman (2008) *Cuando las imágenes toman posición*, Barcelona, Ed Antonio Machado
- Giunta Andrea (1993) “Pintura en los '70: inventario y realidad” en *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder*. Centro Argentino de Investigadores de Artes, Buenos Aires, CAIA, 1993.
- Gruner, Eduardo (2004) “De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto” en *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Lobeto, Claudio (Comp), Buenos Aires: Gesac.
- Huysen, Andreas (2002) *“En busca del futuro perdido”* México DF:Fondo de Cultura.
- Molinari (2001) *El libro plateado y real*. Buenos aires
- Podro, Michael (1991) “Depiction and and the Golden Calf”, en Norman Bryson, Michael Holly y Moxley Keith (comps.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge, Pility Press.
- Ranciere, Jacques. (2005) *Le partage du Sensible. Esthetique et politique.*, Paris, le fabrique.
- Ranciere Jacques (2006) *La política de la estética*. Revista Otra Parte Primavera 2006 N°9
- Usubiaga Viviana. (2001). “El poder memorizar. Imágenes artísticas argentinas en la postdictadura” en *I Congreso Internacional de Teoría e Hist de las Artes C.A.I.A: Poderes de la imagen'*, Bs As.
- Vezzetti. H.(2002) *Pasado y presente*. Buenos Aires: Ed Siglo XXI.
- Weigel Sigrid (1996) *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Buenos Aires: Paidós.