

Imágenes en el agua. Estrategias del arte en una era de catástrofes
[Images in the water: Strategies of art in an era of catastrophes]

María Angélica MELENDI
Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

El monumento, obra hecha para recordar un evento pasado o una persona fallecida, se ha transformado a partir de los años ochenta. De la exaltación de la heroicidad característica de principios del siglo xx, ha pasado a la lucha por mantener viva la memoria de sus catástrofes. Así, se abandona el monumento clásico de los autoritarismos para dar paso a la obra contemporánea, que busca la permanencia desde lo efímero del minimalismo. El agua se alía con este arte del recuerdo: la interrelación entre la escultura monumental y el mar, río, laguna o cualquier otra manifestación acuática, enaltece el resurgimiento, a ritmo del vaivén de las olas, del dolor de la masacre y la injusticia. De esta manera, se pone de manifiesto la inestabilidad del recuerdo y la necesidad de prestarle atención.

Palabras clave: monumento; siglo xx; contemporáneo; agua; catástrofe.

The monument, a work executed in memory of a past event or a deceased person, has seen a transformation since the 1980s. From the exaltation of heroism characteristic of the early years of the twentieth century, it passed to the struggle to keep alive the memory of its catastrophes. Thus the classical monument of authoritarianism gave way to the contemporary work that seeks permanence from the ephemeral nature of minimalism. Water enters in alliance with this art of remembering: the interrelation between the monumental sculpture and the sea, river, lake or any other aquatic manifestation, exalts the resurgence to the rhythm of eddying waves, the pain of massacre and injustice. The instability of memory is thus manifested and the need to give it its due.

Keywords: monument; twentieth century; contemporary; water; catastrophe.

MELENDI, María Angélica, "Imágenes en el agua. Estrategias del arte en una era de catástrofes", en Linda BÁEZ RUBÍ y Emilie CARREÓN BLAINE (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 361-380.

IMÁGENES EN EL AGUA. ESTRATEGIAS DEL ARTE EN UNA ERA DE CATÁSTROFES

MARÍA ANGÉLICA MELENDI
Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

...si somos de hecho sinónimo de agua, que es plenamente sinónimo de tiempo, entonces nuestro sentimiento en relación a este lugar mejora el futuro, contribuye para que ese Adriático o Atlántico de tiempo almacenen nuestros reflejos cuando hayamos partido. [...] A partir de ellos, como a partir de retratos en sepia desgastados, el tiempo tal vez será capaz de hacer, de modo semejante un collage, una versión del futuro mejor de lo que sería sin ellos.

Joseph Brodsky, *Marca-d'agua*.¹

Enamorado de Venecia, Joseph Brodsky sugiere que el principal trazo estilístico del mundo sería el agua, porque el pensamiento tiene como modelo el agua: “Así se da con la escritura de una persona; con las emociones; con la sangre”.² Algunos de estos monumentos —al margen del agua, sobre el agua, en el agua— reinventan la relación entre el paisaje y la memoria y, a pesar de ser marcos de lo memorable, lo ocultan, lo escamotean, lo subvierten. Metonimias —precisas o imprecisas, perdurables o efímeras—, ellos nos envuelven en una trama en la cual actúan como detonadores de historias, de preguntas sin respuesta, de advertencias, de amenazas.

¹ Joseph Brodsky, *Marca-d'agua* (São Paulo: Cosac & Naify, 2006), 81-82.

² Brodsky, *Marca-d'agua*, 82.

Monumento y memoria

En el ruido y por él, hacer oír ese silencio.
Jean-François Lyotard, “Los judíos”.³

I. Discurso y origen

En el siglo XIX, las revoluciones política, económica e industrial pusieron en duda las certezas de los tiempos precedentes tornando imprescindible la re-creación de un discurso sobre el origen. La afirmación del concepto de nación, imaginada y legitimada a través de la construcción de recuerdos localizados en un pasado distante, exigía una materialización simbólica que sirviese para su propagación en un futuro pensado como ilimitado. Entre los emblemas que contribuyeron a construir la cultura moderna del nacionalismo, Benedict Anderson destaca los monumentos —túmulos o cenotafios— de los soldados desconocidos.⁴ Estos monumentos serían los símbolos paradigmáticos del nacionalismo, pues reforzarían la profunda afinidad existente entre la iconografía nacionalista y la religiosa: “Aunque estas tumbas estén despojadas de restos mortales identificables o de almas inmortales, están saturadas de imaginarios nacionales fantasmales.”⁵

Pensar en la fuerza de esos *imaginarios nacionales fantasmales* nos lleva, a veces, a confundir de modo reduccionista el monumentalismo con el fascismo. Sin duda, la identificación peyorativa de lo monumental con lo arquitectural, en la actualidad, tiene que ver con los delirios arquitectónicos de los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX, de las dictaduras latinoamericanas y de los gobiernos autoritarios del Oriente Medio. Las indagaciones que esa identificación propone son, al mismo tiempo, éticas y estéticas, políticas y sociales y, para responderlas es fundamental reflexionar sobre el monumento como categoría, sobre sus presupuestos espaciales y, sobre todo, temporales.

La palabra latina *monumentum* deriva de la raíz indoeuropea -men, “pensar”, que designa, por oposición *corpus*, “cuerpo”, la actividad del pensamiento; -men es mantener presente en el espíritu y, por lo tanto, recordar. Así el imperativo *memento*, “recuerda”, apunta para una de las funciones esenciales del espíritu, *memini*: la memoria. Monumento sería, entonces, una obra visual o escrita con el objetivo de contribuir para la perpetuación de personas o acontecimientos relevantes en la historia de una comunidad

³ Jean-François Lyotard, “Los judíos”, *Revista Confines*, núm.1, año 1 (1995): 44.

⁴ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

⁵ Anderson, *Comunidades imaginadas*, 26.

o de una nación. Desde siempre el monumento escultórico o arquitectural estuvo impregnado por los deseos de continuidad de las sociedades históricas que, a través de él, reenviaban para el presente el legado de la memoria colectiva: los relatos no escritos o escritos fragmentariamente de aquello que no debía ser olvidado. Los monumentos canónicos se construían siguiendo un modelo de expansión vertical, poblados de alegorías afirmativas. La búsqueda y el deseo de lo monumental en la modernidad parecen haber sido siempre la búsqueda y el deseo de los orígenes que acompañan a la formación de las nuevas identidades nacionales. Andreas Huyssen, sin embargo, nos recuerda que la monumentalidad es históricamente tan contingente e inestable como cualquier otra categoría estética: “Si lo monumental siempre podrá ser grandioso e impresionante, trayendo sugerencias de eternidad y permanencia, es claro que diferentes periodos históricos tienen experiencias distintas sobre lo que sería abrumador, y su deseo por lo monumental será diverso tanto en cualidad cuanto en cantidad.”⁶

Aceptar nuestros deseos de monumentalidad e historiar esa categoría nos permitiría avanzar en el camino que se propusiese iluminar la “doble sombra del monumentalismo *kitsch* del siglo XIX y del belicoso antimonumentalismo común al modernismo y al posmodernismo”.⁷ Si aceptamos que la fascinación ejercida sobre la sociedad por las formas de monumentalidad del siglo XIX —diseminadas a lo largo de la primera mitad del siglo XX—, parece haber perdido, para nosotros, todo su poder; debemos también considerar que la noción de monumento, sea como memorial, sea como evento conmemorativo anuncia desde las últimas décadas, un retorno triunfante.⁸ El desprecio por lo monumental, que se diseminó después del final de la segunda guerra mundial, está calcado en las fantasmagorías modernistas de los estados autoritarios. En consecuencia, la seducción de lo monumental que aún persistía y persiste en muchos lugares, sobre todo en los países emergentes, aparece como un residuo del fascismo, que encubriríamos secretamente, y que nos llevaría a amar el poder y a desear precisamente lo que nos subyuga y domina. Andreas Huyssen argumenta que lo monumental es estéticamente sospechoso porque se identifica con el *kitsch* y la cultura de masa del siglo XIX; es, también social y políticamente sospechoso al ligarse a los nacionalismos totalitarios del siglo XX y al modo de expresión de los movimientos políticos demagógicos: “Por fin, es éticamente sospechoso porque en su preferencia por la grandeza, cede a una escala mayor que la humana, para oprimir al espectador individual.”⁹

⁶ Andreas Huyssen, *Seduzidos por la memória* (Río de Janeiro: Aeroplano, 2000), 45.

⁷ Huyssen, *Seduzidos*, 53.

⁸ Huyssen, *Seduzidos*, 52.

⁹ Huyssen, *Seduzidos*, 29.

II. Monumentos a la derrota

El discurso de la memoria que se intensificó a partir de los años ochenta, sobre todo en Europa y en los Estados Unidos, se concretó en la construcción de varios museos y memoriales inaugurados en el mundo occidental como el Holocaust Memorial Museum en Washington (1993), el Holocaust Memorial en Miami (1990) y el Memorial to the Murdered Jews of Europe en Berlín (2004).¹⁰ Esos memoriales se caracterizan por no poder inscribirse en el paradigma tradicional del monumento como celebración del triunfo heroico de un pueblo o de la glorificación de un individuo de vida o muerte ejemplares. Al contrario, se yerguen para conservar viva la memoria de catástrofes, de atentados, de genocidios, de masacres. Como lugares de denuncia de crímenes contra la humanidad, su función es conservar el recuerdo del sufrimiento de los muchos que atravesaran esas terribles experiencias. Monumentos a la derrota, los memoriales de nuestro tiempo, siempre en proceso de desaparecer y desagregarse, se conforman, casi siempre, a través de articulaciones alegóricas de restos, residuos o vestigios. Por eso, es recurrente el uso de imágenes imprecisas, fotografías vernáculas y familiares, nombres, vestimentas y objetos de uso común. Lo que debe ser recordado no se presenta como una imagen fija, apenas se manifiesta a través de un impulso de impermanencia que parece negar cualquier posible destrucción y señala, apenas, para una epifanía inestable y huidiza.

El arte contemporáneo se ve forzado a responder a las demandas de una sociedad que exige memoriales y monumentos que mantengan vivos y activos los recuerdos del pasado reciente y que luchen contra la amnesia generalizada. Es simple constatar que los memoriales y monumentos legitimados por la sociedad contemporánea se apropian de un paradigma formal (*un estilo, una escritura*) que puede ser caracterizado como residuo de las tradiciones minimalista y conceptualista nacidas en los años sesenta.¹¹ Los monumentos que, de acuerdo con el canon retórico, debían ser contruidos en un *stilus gravis*, plenos de representaciones figurativas alegóricas o narrativas, se metamorfosearan hoy en muros lisos o en simples volúmenes prismáticos arañados, apenas, por breves inscripciones.

El esencialismo minimalista, con su *pietas* alegórica, parece ser el mejor espejo de la memoria para el mundo contemporáneo, pues consigue advertirnos sobre el sentido constantemente fluctuante y mutable de la

¹⁰ Véase Huyssen, *Seduzidos*.

¹¹ María Angélica Melendi, "Memoriais e monumentos: do estilo canônico à não representação", en *O estilo na contemporaneidade*, coords. Ana Maria Clark Peres, Sérgio Alves Peixoto *et al.* (Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras, 2005); Graciela Silvestri, "El arte en los límites de la representación", *Punto de Vista*, 68, año XXIII (diciembre, 2000): 18-24.

historia. Si las prácticas artísticas tradicionales se demostraron ineficientes en la tarea de recordar y, sobre todo, de representar las catástrofes de nuestro tiempo, esas paredes desnudas con sus inscripciones fragmentarias son las lápidas apagadas donde conseguimos proyectar nuestras memorias más profundas y más oscuras.

III. Monumentos efímeros

El antagonismo entre el deseo por lo monumental y la necesidad de monumentos renace con la fuerte identificación de un segmento de la sociedad con los recursos de la representación naturalista referencial o de la mimesis simbólica abstracta, en oposición a las prácticas efímeras, conscientemente escamoteadas o dispersas en el espacio individual y social. Estas últimas obras atribuyen valor de memoria a acciones que se repiten, a veces de manera ritualista, en determinadas fechas o ante determinados acontecimientos. El concepto de memoria activa o activada, elaborado en Argentina por Eva Giberti, apunta para la necesidad de renovar año tras año, los nombres y los recuerdos de las catástrofes, sin depositarlos en lugares fijos.¹²

Entre estos trabajos podemos citar acciones como *El siluetazo* (fig. 1), iniciativa de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, en acuerdo con las Madres de Plaza de Mayo, que propusieron durante la Tercera Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo bajo el lema “Por la aparición con vida de los detenidos-desaparecidos”, marchar con siluetas de papel en tamaño natural y, más tarde, pegarlas en los muros de la ciudad. El evento fue realizado el 22 de septiembre de 1983, en Buenos Aires, tuvo enorme repercusión en la prensa y fue reiterado en las marchas subsecuentes anticipando las prácticas del arte callejero de los años noventa.¹³

Invitado a construir un monumento para recordar a las víctimas de la Shoah, en el centro de Berlín, Christian Boltanski propuso una obra que consistía en la lectura permanente, en voz alta, en una plaza pública de esa ciudad, de la lista completa de los nombres de los millones de víctimas de

¹² <http://www.evagiberti.com/derechos-humanos/memoria-activa/> (consultado el 16 de febrero, 2014).

¹³ Véase Roberto Amigo Cerisola, “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos”, en *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Violencia*, ed. Arturo Pascual Soto (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995), 259-288. Gustavo Buntix, “Desapariciones forzadas/ Resurrecciones Míticas”, en *Arte y poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Buenos Aires: CAIA/Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 1993), 236-255.



1. Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, *El siluetazo*, Buenos Aires, 1983. Tomada de <http://siluetazo.blogspot.com.br/>

aquel genocidio.¹⁴ Durante 24 horas al día, todos los días, una persona leería durante quince minutos después de los cuales sería sustituida por otra. El monumento sería construido por ese discurso interminable, por esas presencias permanentes de aquellos que estarían dispuestos a recordar y nombrar a las víctimas y demostrar su solidaridad para con los asesinados. El momento en que los nombres dejaran de ser pronunciados marcaría el agotamiento de la memoria y, entonces, el silencio reinaría para siempre. Sin embargo, la propuesta no fue aceptada.

IV. Contra-monumentos

La agenda contemporánea apoya proyectos que se presentan como inscripciones críticas de la memoria. En ese sentido, podemos acudir a los

¹⁴ Marcelo Brodsky, "Memorias distantes. Relato acerca de la convocatoria que en su momento le hicieron Pablo Reinoso y el autor de esta nota al artista Christian Boltanski para participar del Parque de la Memoria en Buenos Aires", *Ramona: Revista de Artes Visuales*, 19-20 (diciembre, 2001): 79-80; disponible en http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHdc3d/1d8e88e3.dir/r19-20_16nota.pdf (consultado el 16 febrero de 2014).



2. Horst Hoheisel, *Aschrott-Brunnen*, 13^a.
Documenta de Kassel, 1987. Tomada
de <http://viscultblog.wordpress.com/2010/10/08/horst-hoheisel/>

conceptos de contra-monumento, anti-monumento o monumento horizontal, creados por artistas y arquitectos durante las últimas décadas del siglo pasado.

La memoria negativa, concepto asociado al trabajo de artistas alemanes como Horst Hoheisel o Jochen Gertz, consiste en activar el espacio de modo negativo, de manera tal que la ausencia de lo que alguna vez estuvo allí se torne presente con más fuerza. El monumento negativo de *Aschrott-Brunnen* en Kassel (1987)¹⁵ es uno de los mejores ejemplos (fig. 2): la fuente Aschrott fue donada por el empresario judío Sigmund Aschrott en 1908. En 1939, durante el régimen nazi, la “fuente judía”, como era conocida, fue destruida. En 1984, Hoheisel propuso que la pirámide de la fuente fuera rehecha y colocada en un lugar público por algunas semanas; después de un tiempo ella sería invertida y enterrada en el mismo lugar en que antes estaba la fuente original. Finalmente, la escultura fue inundada con agua recreando la imagen perdida, ahora dentro de la tierra. Una lastra de vidrio cubre el monumento. Hoy, la fuente puede ser vista y, sobre todo, oída desde el nivel de la calle. Ante la gruesa placa de cristal, escuchamos el sonido del agua que destila lentamente hacia las profundidades: en esa ausencia la pirámide aparece y desaparece como un espejismo.

¹⁵ Véase http://www.knitz.net/index.php?Itemid=3&id=30&option=com_content&task=view&lang=en (consultado el 16 de febrero, 2014).

El arte y la sociedad contemporáneos parecen proponer otra monumentalidad, donde lo que debe ser recordado se manifiesta a través de un impulso de impermanencia que niega tanto la espectacularidad como la posibilidad de destrucción violenta, e incita la experiencia de lo fugaz y lo inestable. Trabajos que, efímeros o no, se configuran como imágenes nómadas que, antes de determinar lugares permanentes, detonan procesos de recordación espacio-temporal.

Siendo la sociedad quien optaría por la continuidad o ruptura del paradigma formal es posible reflexionar sobre la paradoja contemporánea que exige monumentos y, al mismo tiempo, abomina de la monumentalidad. Pensar en los memoriales de concreto y de piedra, en relación con los discursos memorialísticos que están implícitos en acciones tan frágiles como *El siluetazo* o el monumento que Boltanski propuso para el centro de Berlín, es un desafío para el arte y la sociedad contemporáneos. Edificados en un mundo que muda rápidamente, esos monumentos intentan, paradójicamente, fijar recuerdos que no son fijos.

En nuestros días el impulso para preservar la memoria de la tragedia es inmediato, mas se sigue a una más rápida obliteración del lugar de la tragedia. En ese proceso se destruyen las ruinas —del Murrah Building, en Oklahoma, del World Trade Center, en Nueva York, del Carandiru, en São Paulo— para construir el memorial. La cuestión persiste: ¿apagar los rastros es olvidar? Para Lyotard:

Sólo se puede olvidar, en el sentido corriente, lo que pudo inscribirse, porque podrá apagarse. Pero lo que no está inscrito [...] eso no se puede olvidar, no se expone al olvido; eso sigue presente “sólo” como una afección que ni siquiera se logra calificar, como un estado de muerte en la vida del espíritu.¹⁶

El autor cree en la inscripción —en palabras, en imágenes—, como única forma de restauración. Nos advierte, sin embargo, que una cosa es representar —escribir, dibujar, construir, filmar, fotografiar— para salvar la memoria, y otra el intento de preservar el resto —lo olvidable de lo inolvidable— en la escritura o en el arte.¹⁷

Agua y memoria: historias de espectros

En el canal de San Crisóforo, que une Venecia a Murano, está la isla de San Michele. En esa isla, protegido por un alto muro de ladrillos rojos que deja

¹⁶ Lyotard, “Los judíos”, 42.

¹⁷ Lyotard, “Los judíos”, 42.

aparecer solamente las cimas de los cipreses y que se interrumpe entre una iglesia y una capilla de fachadas muy blancas, está el cementerio de Venecia. Sobre el agua, no muy lejos de la puerta principal, parece flotar una barca en la cual Dante y Virgilio se aproximan a la ciudad de los muertos. El monumento de bronce, que participó en la 52ª Bienal de Venecia, en 2007, es de Georgy Franguljan, escultor ruso de origen armenio.¹⁸

Relucientes al sol, casi invisibles entre la niebla del amanecer, los poetas simulan navegar en dirección a la isla a donde nunca llegarán. Imágenes espectrales que permanecen, que retornan, una y otra vez, para encontrar sus mensajeros: los que escucharán las palabras pronunciadas por los espectros y las repetirán para los que no saben o no pueden escucharlas. La imagen enrarecida de la escultura de bronce se adivina desde el *vaporetto*. Nunca está próxima, jamás vemos los detalles de los rostros, de las vestes; solamente sombras que derivan, próximas y distantes, a las puertas de la ciudad de los muertos.

Al margen del agua: Monumento alla Partigiana Veneta

I. Las mujeres, la resistencia, la historia

“Como ven, la mía no es una historia —dice Lina Berion, estafeta de Padua, torturada en el Palazzo Giusti— apenas un pequeño episodio sin valor”,¹⁹ o bien: “Estas pobres páginas no tienen más que una virtud —afirma Mirelia Tamassia— son rigurosamente verdaderas. Vida vivida y vivida con muchas lágrimas.”²⁰ Por su parte, Ida D’Este confía a la escritura la necesidad de afirmar la verdad no sólo contra las pesadas y odiosas críticas de los adversarios políticos, sino también de los hombres de su partido, que dudaban de su internación en el *lager* de Bolzano.²¹

Giovanna Zangrandi intitula su relato autobiográfico sobre la experiencia de la resistencia “Los días verdaderos” y advierte en el prefacio: “Personas, lugares, acontecimientos, palabras narradas en este diario son verdaderas, no se trata de una reconstrucción romanceada”.²² El libro de

¹⁸ Véase <http://lelephotographer.wordpress.com/2012/11/04/dantes-barge-arte-a-venezia/>

¹⁹ Lina Berion en Silvia Pasqualotto, “Passaggi di memoria. Le done, la Resistenza, la storia...”, *Venetica. Revista di storia contemporanea*, terza serie: Memoria della Resistenza, núm. 11 (2005), s.p; disponible en <http://www.padovadonne.it/2009/04/passaggi-di-memoria-le-donne-la-resistenza-la-storia-dove-sono-finite-le-partigiane-venete/> (consultado el 28 de febrero de 2010).

²⁰ Mirelia Tamassia en Silvia Pasqualotto, “Passaggi di memoria”.

²¹ Ida D’Este en Silvia Pasqualotto, “Passaggi di memoria”.

²² Giovanna Zangrandi, *I giorni veri. Diario della resistenza* (Milán: Isbn Edizioni, 2012 [1962]), 2.

Zangrandi fue publicado en 1962,²³ año en el que se retomó la narrativa sobre la segunda guerra; año en el que se siente la urgencia del testimonio: porque es necesario poner un hasta aquí al silencio, porque ciertas experiencias no deben ser perdidas. En el lanzamiento del libro reivindicará: “políticamente es humilde, pero es claro y es mi reposicionamiento”, convencida de que “de la cruda limpieza de la realidad brotase un testimonio y un ejemplo moral” ignorado por los jóvenes.²⁴ Para éstos, sobre todo, había recuperado su diario, para aquellos jóvenes de los años 1960, ignorantes del pasado y poco atentos al retorno del fascismo en el presente.

En Venecia, en la Riva dei Sette Martiri,²⁵ al contemplar las aguas de la laguna, vemos, boca abajo sobre un resto de playa, a merced de las mareas, el cuerpo de una mujer. El agua bate una y otra vez sobre sus cabellos desgreñados, sobre sus ropas empapadas. El *Monumento alla Partigiana Veneta* es uno de los más intrigantes monumentos del siglo pasado y el más oculto: la mujer nos es mostrada en su momento de mayor desamparo, de mayor soledad; un cadáver que el mar abandonó sobre la arena, quién sabe cuándo. Las aguas turbias de la laguna expulsaron de sus entrañas ese cuerpo muerto, pero nadie lo reconoció. Tirado en la arena, el cadáver de bronce quiere permanecer allí para siempre. En la marea alta, el cuerpo abandonado estará sumergido bajo las aguas verdes. En la marea baja, a la luz del sol, se extenderá largamente sobre los escalones de piedra. Permanecerá siempre expuesto al frío de la noche, al sol de mediodía, barrido por las olas inconstantes. Sin embargo continúa siendo el cuerpo de una mujer y ninguna otra imagen puede contar mejor esa historia escamoteada.

El *Monumento alla Partigiana Veneta*, de Augusto Murer (1922-1985) y Carlo Scarpa (1906-1978) (fig. 3), fue inaugurado en 1969 en sustitución del monumento del mismo nombre, de Leoncillo Leonardi (1915-1968), de 1957, de terracota policromada, que había sido destruido en 1961 durante un atentado fascista. Al conocer la escultura de Murer, primer lugar en el concurso realizado en 1964, Scarpa decide colocarla en un nivel inferior al del observador. Para eso, proyecta un cajón flotante de hierro y cemento revestido con placas de cobre, sobre el que se apoya la figura yacente, de modo que la estatua aparece casi acostada sobre la superficie del agua, liberada al movimiento de las olas. En el borde de la *Riva*, una interrupción

²³ Giovanna Zangrandi, *I giorni veri. Diario della resistenza* (Milán: Isbn Edizioni, 2012 [1962]).

²⁴ Según lo refiere Pasqualotto, “Passaggi di memoria”.

²⁵ Durante la segunda guerra mundial aconteció, en ese lugar, un episodio trágico contra las fuerzas *partigianas* después de la desaparición de un soldado alemán, el Alto Comando decidió ejecutar, como represalia, a siete prisioneros políticos. El 3 de agosto de 1944, los invasores convocaron a la población para asistir al fusilamiento. Con el fin del régimen fascista y la constitución de la República Italiana, la Prefectura de Venecia cambió el nombre de la antigua Riva dell'Imperio por Riva delle Sette Martiri.



3. Augusto Murer y Carlo Scarpa, *Monumento alla Partigiana Veneta*, Venecia, 1969.
Foto: María Angélica Melendi.

en el muro deja al paseante entrar en el monumento descendiendo por varias pilastras de concreto y piedra de Istria, de sección cuadrada y alturas variables, que van en dirección a la laguna. Scarpa quiere que el monumento participe “de los acontecimientos como un elemento vivo de la ciudad. La oscilación de las mareas y el movimiento continuo de las aguas provocarán surgimientos y desapariciones [...]”²⁶ Graciela Silvestri concluye su ensayo, *La presencia del ausente. Problemas de la representación pública en las artes plásticas*,²⁷ con el análisis de la *Partigiana*, que interpreta como una obra perteneciente a un periodo en el que el arte “renegaba de la forma para sumergirse en la vida.”²⁸ Para la arquitecta, la obra se opone totalmente a los monumentos tradicionales, pues no está a la altura de la vista, en movimiento ascendente hacia el cielo, al contrario, sólo se perci-

²⁶ Carlo Scarpa en Paolo Pradolín, “Venezia: Napolitano alla Partigiana restaurata. Nota storico-tecnica”, *Rasegna stampa agenzie monumento partigiana*, Venecia, 6 de junio de 2009; disponible en <http://www.lavocedivenezia.it> (consultado el 12 de febrero de 2014).

²⁷ Graciela Silvestri, “La presencia del ausente. Problemas de representación pública en las artes plásticas”, disponible en <http://www.bazaramericano.com> (consultado el 12 de julio de 2002).

²⁸ Silvestri, *La presencia del ausente*, s.p.

be cuando el observador baja la mirada hacia el nivel del agua, de donde surge, “en un extraño equilibrio entre permanencia y disolución.”²⁹ En el proyecto de Murer y Scarpa, el formalismo modernista parece retroceder, “inestable, dependiente de los elementos mínimos, como si no quisiese ni pudiese imponer su violencia.”³⁰ Ante la *Partigiana*, la síntesis formal no acontecerá jamás. Ella, solamente nos depara ambigüedad y oscuridad: el desconuelo de un trabajo luctuoso que nunca acaba.

El cadáver está ahí y, a pesar de los esfuerzos de la marea por ocultarlo, continuaremos sabiendo que es ése el lugar donde permanecerá, como tantos otros. El discurso estético de Murer y Scarpa atraviesa el discurso político y apunta hacia el problema de la representación literal de la memoria de los vencidos. En 1968, en plena crisis de la representación, el monumento apuesta a un concepto que parecía extinto para siempre. Aborda, sin embargo, una cuestión urgente: la de mantener vivas y activas los recuerdos de un pasado que aún amenaza al presente.

Símbolo de dolor y de sacrificio, la *Partigiana* da testimonio, pero también, esboza una advertencia ante el panorama político de la década de 1960 en Italia: al activar el recuerdo de las mujeres que lucharan en la resistencia contra el fascismo toma posición contra las amenazas del resurgimiento de aquella ideología que se pensaba derrotada para siempre.

II. Sobre el agua: Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez

Testimonio de Lila Pastoriza, sobreviviente de la ESMA: Pablo Míguez fue un adolescente de 14 años secuestrado en la madrugada del 12 de mayo de 1977, en una casa de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, con su madre, Irma Beatriz Sayago, alias Violeta, y el compañero de ella, Jorge Antonio Capello. Pablo pasó varios meses en el Vesubio³¹ y, probablemente el 10 de agosto de 1977, fue llevado a la ESMA³² —dijo Lila—, donde estuvo aproximadamente un mes y medio. Al lado de Lila, escuchando los gritos de la sala de torturas, Pablo pedía que lo llevaran con su padre, que no era militante político. Él contó también que en el Vesubio podía andar por ahí, pero no sabía por qué. No pudo despedirse de su madre. Lila contó, también, que

²⁹ Silvestri, *La presencia del ausente*, s.p.

³⁰ Silvestri, *La presencia del ausente*, s.p.

³¹ Uno de los centros clandestinos de detención durante la dictadura militar en Argentina (1976-1983).

³² Escuela de Mecánica de la Armada, centro clandestino de detención.

un día le dijo: “Allá matan a las personas” y, concluyó: “Era un muchacho muy alegre, tremendamente vivaz.”³³

En Buenos Aires, en el Parque de la Memoria,³⁴ distante 60 metros de la costa del Río de la Plata, se levanta el monumento *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, de Claudia Fontes (fig. 4). Anclado a una plataforma flotante en el río, de modo tal que las olas le presten un leve movimiento, una escultura de acero inoxidable de cuerpo entero surge sobre las aguas como un espejismo o un espectro. Distante, la imagen de Pablo Míguez se levanta sobre la piel de las olas, de cara al horizonte: unas veces se confunde entre los reflejos del sol en el agua, otras es una sombra oscura en busca de justicia.

Pablo Míguez fue secuestrado, torturado y asesinado a los 14 años de edad, durante la última dictadura militar en la Argentina. La artista, que no

³³ Alejandra Dandan, “Testimonio por la desaparición de Pablo Míguez, secuestrado en 1977, a los 15 años”, *Página 12*, lunes 11 de octubre de 2010; <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-154722-2010-10-11.html> (consultado el 12 de febrero de 2014).

³⁴ El proyecto del *Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado*, creado por el Escritorio Baudizzone, Lestard y Varas ganó el concurso promovido en Buenos Aires, en 1998, para construir un monumento e instalar en él un parque de esculturas que serviría de homenaje a los desaparecidos. Sin duda, el monumento argentino dialoga con los otros dos monumentos —el de los Maya Lin en Washington y el del Museo Judío de Berlín—, paradigmáticos de la arquitectura memorialista del siglo xx. El proyecto busca localizar en un punto específico, entre la tierra y el río, el recuerdo de los desaparecidos. El Parque se encuentra próximo de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada, notorio centro de detención y tortura), frente al Río de la Plata, un sitio cargado de sentidos históricos y simbólicos. Si el mítico estuario fue la vía fluvial por la cual llegaron a la región no solamente los conquistadores españoles sino también, los aluviones inmigratorios europeos que constituirían la mayor parte de la población de la Argentina, hoy, es el túmulo donde yacen los cuerpos de miles de argentinos, arrojados, con vida, desde los aviones de la Fuerza Aérea Nacional. Un camino recto, de bloques de cemento, rodeado de árboles, separa el Parque de la margen del río y de los edificios próximos a la Ciudad Universitaria, el campus de la UBA. El monumento corta drásticamente, en zigzag, la ladera semicircular que cae sobre el río y recorre toda la longitud del espacio, desde la entrada subterránea hasta la costa. Estilizado y simple, parece ofrecerse como un lugar de reflexión y oración que enlaza el río con la ciudad, el pasado reciente con los deseos de memoria. La trayectoria sinuosa está estructurada por muros discontinuos en los cuales fueron inscritos los nombres de los desaparecidos. Sobre las paredes de pórfido patagónico, están ordenados cronológica y alfabéticamente los nombres de los desaparecidos. Los muros con los nombres son las lápidas de las tumbas escamoteadas y otorgan, a los vivos, un lugar para el luto personal, familiar, nacional. Andreas Huyssen afirma que “la inscripción del nombre es una vieja estrategia de la memoria, mas la nominación, en este caso, no es tradicional, ni heroica, ni triunfalista”, porque los que están siendo recordados no son soldados heroicos ni mártires inmolados en el altar de la patria. Los que están siendo recordados en los muros de pórfido eran hombres y mujeres comunes, amas de casa, estudiantes, profesionales, operarios que creían en un mundo diferente del propuesto por las élites económicas y militares del país y que, por causa de esa creencia, fueron secuestrados, violentados, torturados y asesinados.



4. Claudia Fontes, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, 2000/2010, Parque de la Memoria, Buenos Aires. Foto: María Angélica Melendi.

lo conoció, eligió recordarlo porque Pablo nació en el mismo año que ella. El trabajo de Claudia Fontes fue minucioso; era esencial para ella reconstruir el retrato del joven. Como no había imágenes de Pablo en la época de su desaparición, Claudia hizo una investigación, con ayuda de diversos programas utilizados en antropología forense, para deducir informaciones tridimensionales de imágenes bidimensionales, y utilizó, también, referencias de diversos cuerpos para la reconstrucción de la imagen perdida. La posición de la escultura, de espaldas para el espectador, fue extraída de una foto del padre de Pablo, cuando tenía la edad del hijo desaparecido. El padre donó —como se dona un órgano— una imagen de su propia infancia para reconstruir la imagen extraviada del hijo.³⁵

El rostro de Pablo, el cuerpo y la actitud fueron representados y materializados de modo preciso para que la escultura fuese lo más semejante posible a la apariencia del adolescente cuando vivo. Paradójicamente, esa semejanza no puede ser verificada por los espectadores, ya que la contemplación del rostro del joven está vedada debido a su posicionamiento

³⁵ Claudia Fontes, “Comisión del Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado”, en *Escultura y Memoria: 665 Proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos, desaparecidos y asesinados por el Terrorismo de Estado en la Argentina* (Buenos Aires: Eudeba, 2000), 250.

de espaldas al espectador y por su localización definitiva, a 60 metros de la costa.

Para Claudia Fontes, las personas desaparecidas están, de alguna manera, presentes, “pero nosotros estamos impedidos de verlas”.³⁶ Ésa es la figura el *pathos* de la obra: vemos, podemos ver la imagen sustraída de Pablo Míguez porque creemos en ella. En esa casi nada de reflejos y nieblas, en el río, Pablo aparece porque deseamos su aparición. La imagen distante y fugitiva de un cuerpo ausente entrelaza memoria e historia con ficción, ética con estética, olvido con rememoración. Al penetrar en el territorio de la memoria, de lo que ya no es más visible, desvelamos los invisibles que reverberan ante nuestros ojos: “Participo de este concurso con este proyecto porque quiero recordar que el día 12 de mayo de 1977, a las tres de la mañana, Pablo Míguez, de 14 años de edad, fue privado de su libertad y de su futuro [...]”.³⁷

La cita anterior, extraída del proyecto presentado para el Concurso de Esculturas “Parque de la memoria”, aprobado por los legisladores de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en 1998, refuerza el énfasis que la artista coloca sobre su propia memoria recuperada —ella también tenía 14 años cuando Pablo fue secuestrado y no sabía o no se acordaba de lo acontecido en esa época. Como su propia infancia, Pablo le da la espalda: está lejos, mirando hacia el mar.

Pablo Míguez, *non unum sed multum*, es ahora una luminosidad ocasional sobre el Río de la Plata, un destello melancólico en la memoria de los otros, una imagen no identificada que se puede identificar, apenas, a través de vestigios. La *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, como un faro sin luz, advertiría a todo viajante desprevenido sobre las cosas que acontecían de este lado del río.

III. En el agua: *Momentary Monument (Swamp)*

Bas Jan Ader nació en Holanda, en 1942.³⁸ Su padre fue ejecutado por los nazis por ayudar a refugiados judíos cuando Ader tenía dos años. Estudiante rebelde, fracasó en el curso de arte de la Gerrit Rietveld Academie. Un amigo suyo, Ger van Elk, recuerda que Ader usaba una hoja de papel durante todo el semestre, borrando sus dibujos después de terminarlos. En 1970, comenzó su primera película que lo mostraba sentado en una

³⁶ Fontes, “Comisión del Monumento”, 250.

³⁷ Fontes, “Comisión del Monumento”, 250.

³⁸ Para su biografía, véase <http://www.basjanader.com/>.

silla cayendo del segundo piso de su casa.³⁹ En 1975, Ader se embarcó en lo que denominó “un viaje de barco muy largo”.⁴⁰ Ese viaje sería la parte central de un tríplico llamado “En busca de lo maravilloso”: una peligrosa tentativa de cruzar el Atlántico en un barco de vela de menos de cuatro metros de eslora. Seis meses después de su partida, su barco fue encontrado casi sumergido en la costa de Irlanda. Bas Jan había desaparecido.⁴¹

Ante nuestros ojos se extiende una amplia superficie oscura e inundada donde charcos lodosos se alternan con plantas rastreras y musgos acuáticos. A veces, delicadas garzas blancas sobrevuelan la superficie y se detienen sobre la lama negra. En el Giardino delle Vergini, atrás del Arsenal, durante la 53ª Bienal de Venecia, en 2009, parte de los canteros simétricos del jardín francés ceden su lugar a un pantano. Un “arca de tumbas extraviadas”,⁴² *Momentary Monument (Swamp)* (*Monumento transitorio* [Pantano])—, de la artista Lara Favaretto (fig. 5), evoca los espectros de personas perdidas, cuyo destino final se desconoce y que no poseen ni tumba ni lápida que recuerden su lugar de reposo.

Para criar ese pantano, Favaretto desparramó turba, arena volcánica, material vegetal en descomposición, hierro, madera y agua sobre un prado arado en el Giardino delle Vergini. Ese pedazo de terreno inundado, informe, en descomposición —tan húmedo y desordenado en contraste con el prado ordenado del Giardino— sería, para la artista: “Un cementerio. Un paisaje que es un tesoro de tumbas vacías, donde los enterrados y los muertos permanecen sin nombre, sobreviviendo en una simbiosis de misterio y deseo, de salvación y perdición, de refugio y resignación.”⁴³

La obra de Favaretto remueve el paisaje construido y coloca en su lugar otro: la ciénaga, aspecto primordial del paisaje veneciano. La ciénaga —o *pântano*, *la palude*, *le marais*, *the swamp*, *das Moor*— es el lugar donde la naturaleza prolifera y se ahonda. Ni tierra ni agua; un reino intermedio de miasmas y animalias, de lodo original en el cual todo crece, se arrastra, se ahoga, se pudre.

Opuesto tanto a la verticalidad amenazadora del bosque cuanto a la naturaleza ordenada del jardín, el pantano es lo oscuro, lo ineluctable, la morada de las almas extraviadas, el reposo de los cuerpos silenciados.

³⁹ Bas Jan Ader, *Fall I* (Los Ángeles, 1970), 16mm, 24 seg.; disponible en o bien http://www.ubu.com/film/ader_selected.html.

⁴⁰ Véase Lara Favaretto, *Momentary Monument (The Swamp)* (Berlín: Archive Books, 2010), 374.

⁴¹ Favaretto, *Momentary Monument*, 374.

⁴² Giorgio Verzotti, “Lara Favaretto”, *Artforum International* 42, núm. 9 (mayo de 2004); disponible en <http://www.questia.com/library/1G1-117041657/lara-favaretto> (consultado el 20 de enero de 2014).

⁴³ Verzotti, “Lara Favaretto”, s.p.



5. Lara Favaretto, *Momentary Monument (Swamp)*, 53a Bienal de Venecia.
Foto: María Angélica Melendi.

La fiebre y la locura rondan sus abismos húmedos donde cuerpo y mente, debilitados, sucumben al llamado de las profundidades. El pantano es lento, paciente y repetitivo; es un espacio perturbado que permanece el mismo mientras muda; que puede desorientar y ofuscar. Puede ser, sin embargo, un lugar encantado, un lugar hechizado, el jardín de un palacio real o el volcán que exuda cenizas desde el centro de un desierto acuático.

Negado por la cultura como lugar prístino de origen, el pantano apunta para un final en el cual materia animal y vegetal se metamorfosean, se deshacen y renacen alteradas. Por eso, todo pantano tiene que ser corregido, drenado, canalizado. Se separan las aguas de la tierra, se crea un lago, un riacho, se extiende un puente. Porque, en la imaginación humana, ese lugar de sombras y de efluvios tiene que ser exterminado, excluido, borrado de cualquier paisaje. Sobre esos pantanos, los hombres construyen jardines que, al alejarse de la naturaleza, crean un paisaje para tornarlo en escenario de fantasías que se incorporan al mundo natural como si fueran parte de él.

Ambroise Bierce y Antoine de Saint-Exupéry, escritores; Bas Jan Ader, artista; Christopher Johnson McCandless, viajante; Bobby Fisher, campeón de ajedrez; François Villon, poeta; Glenn Miller, músico; Amelia Earhart, aviadora... Aunque la artista haga una larga lista de los rememorados en

el monumento, éste parece ser la metáfora perfecta de los desaparecidos en las catástrofes del siglo xx.

Momentary Monument (Swamp), paisaje creado en el Giardino delle Vergini, es, también, un espectro que emerge del pasado a través de infinitos y antiguos relatos. Evocaremos apenas dos: el pantano de Grendel, de la tradición anglosajona —descrito en el *Beowulf* como refugio de los monstruos, un lugar donde nada ni nadie deja rastros—, y el Estigia (Styx o Stige), el río de la invulnerabilidad, uno de los ríos del infierno que, de acuerdo con la mitología griega, se extendía por nueve amplios meandros que formaban un pantano —la laguna Estigia— que debía ser atravesada para llegar al Hades.

En la *Divina Comedia* Dante transforma el río Estigia y su ciénaga en el quinto círculo del Infierno, donde son precipitados los coléricos y los indolentes. El pantano impregna con sus fétidas exhalaciones la ciudad de Dite. En el Canto IX del Infierno, al llegar a la ciudad, el poeta atraviesa el Estigia y evoca el pantano: “Questa palude che ‘gran puzzo spira / cigne dintorno la città dolente / u’non potemo intrare ormai sanz’ira.”⁴⁴ Dite, la ciudad en el centro del pantano, el sexto círculo del Infierno, es un cementerio abandonado, una ciudad poblada solamente por muertos, iluminada por las llamas que salen de los sepulcros profanados. Nada se ve a través de la humareda, apenas se escuchan los lamentos de los herejes, de los que no creían en la vida después de la muerte. En el Infierno, Dante crea la analogía entre el pecado y el castigo —*contra-pathos*—: los que negaron la existencia de la vida después de la muerte permanecerán eternamente muertos entre los muertos.

Como el pantano de Dante, la ciénaga de Favaretto encierra un cementerio donde vagan, no las almas de los herejes, sino las almas de los transgresores, de los que se aventuraron a lo desconocido, de los que desaparecieron persiguiendo una utopía. Para la artista, sin embargo, el pantano es también un archivo de deseos irrealizados, en el cual los muertos continúan protegiendo sus sueños y los nuestros, donde podemos imaginarlos envejeciendo en una especie de vida en la muerte. Lo que une a esos seres es casi una herejía: el deseo de una vida que los precipite en la aniquilación sin restos, sin un cuerpo para enterrar. La ausencia del cuerpo pospone el luto y deja siempre un espacio para las dudas, alimenta la esperanza de que los desaparecidos continúan vivos en algún lugar, perdidos, amnésicos. Favaretto les ofrece un lugar de reposo.

⁴⁴ “Este pantano que horrible olor exhala/ Rodea la ciudad doliente/ Donde ya no podemos entrar sin ira.” Dante Alighieri, “Inferno”, canto 9, 3, en *La Divina Commedia*, La Nuova Italia (Florencia: La Nuova Italia Editrice, 1963), 103.

La artista dice haber sumergido en el lodo del pantano, en la putrefacción constante que se disemina bajo su superficie inundada, algunos objetos que cuestionarían su relación con el tiempo y sus mudanzas. Esos objetos estarían impregnados de ideas de desilusión, de olvido, de fantasías tan vívidas que se sentirían como reales, con vida eterna, con la posibilidad de restaurar el mundo cambiante o de re-encantarlo. Para Lara Favaretto: “El pantano oscila entre lo patético y lo trágico a la búsqueda de una nueva manera de actuar sobre la realidad. Es una forma de demencia vista como un lenguaje que investiga lo sentimental. La laguna de los insanos, el cementerio subterráneo o sumergido. Un archivo de documentos escritos en caracteres tan oscuros que parecen garabatos.”⁴⁵ En la exposición *Out of it*, de 2010, en la galería Klosterfelde, en Berlín, Lara Favaretto mostró tres instalaciones que evocan a personas desaparecidas y el libro de la artista intitulado *Momentary Monument* que documenta y amplía el trabajo de Venecia. El volumen consta de tres partes: la primera es un prólogo escrito por la artista, donde explica cómo el pantano fue creado⁴⁶; en la parte central,⁴⁷ en ocho capítulos se relatan las historias de veinte desaparecidos y se describe el pasaje a través del pantano y, finalmente, el epílogo “La desaparición de la desaparición”, escrito por Chris Sharp.⁴⁸ En el Anexo, entre otros textos y fotos, Lara Favaretto incluye una larga lista de casi cuatrocientos desaparecidos —personas que querían renacer o que querían escapar, o que querían desaparecer o que desaparecieron sin querer—⁴⁹. El libro es una de las formas más consagradas de archivar la memoria. El pantano es *un archivo de documentos escritos en caracteres tan oscuros que parecen garabatos*; el libro no decodifica los garabatos, agrega, sin embargo, otros al archivo de los que procuraron la soledad o de los que fueron forzados a ella. El pantano y el libro coexisten en la memoria. Por un tiempo, el desorden de la lama primordial, sustrato inquieto de la vida en expansión, se impuso sobre el orden paisajístico del Giardino delle Vergini. Con la conclusión de la Bienal, el pantano desapareció y la tierra, arada nuevamente, volvió a abrigar el jardín francés (capas de pantanos y de jardines construidos y destruidos sobre la tierra inundada de las islas venecianas). El libro no perpetúa la existencia del pantano ni la de su tesoro de tumbas alegóricas; en el libro, la línea del agua traza una escritura finita, o interminable, que enumera y relata las vidas de los desaparecidos sobre las páginas-sepulcros. Podríamos sumar, tantos otros a los desaparecidos que Favaretto enumera:

⁴⁵ Favaretto, *Momentary Monument*, 11.

⁴⁶ Favaretto, *Momentary Monument*, 7-36.

⁴⁷ Favaretto, *Momentary Monument*, 37-352.

⁴⁸ Favaretto, *Momentary Monument*, 353-360.

⁴⁹ Favaretto, *Momentary Monument*, 361-375.

Ofelia Giugni, Erminia Mattarelli, Enrichetta Cabassa, partisanas muertas por los fascistas, Pablo Míguez, su madre, sus compañeros.

El pantano de Lara Favaretto —jardín al revés, simulacro de la naturaleza intocada, territorio propicio para la proliferación y el desvanecimiento, efímero e interminable, limitado e infinito— guarda en sí el germen de lo perecible, un punto de corrupción y de muerte. Antijardín, contrapaisaje, el *Monumento momentáneo*, habitado por recuerdos espectrales, es receptáculo y archivo de memoria: un paisaje construido como simulacro del paisaje originario.

Desde tiempos lejanos, las fuentes elevan las aguas en dirección al cielo o las despeñan en rumorosas cascadas. El agua es fuente de vida, alimento precioso que renueva la tierra y el aire en celebraciones interminables. En las obras de Murer y Scarpa, de Fontes y de Favaretto, sin embargo, el agua permanece en su estado natural: lenta y constante en la Riva dei Sete Martiri, lodosa en el Río de la Plata, inmóvil en el falso pantano. Esas aguas no celebran la vida, mas mitigan el dolor de la muerte porque propician apariciones súbitas de imágenes espectrales. Giorgio Agamben, hablando también de Venecia, cree que el espectro “es un muerto que de pronto aparece [...] envía mensajes, a veces habla, pero no siempre de un modo inteligible.”⁵⁰ El espectro sería el estado que sigue a la muerte y a la descomposición del cadáver, hecho, de acuerdo con el filósofo, de marcas —*signature*—, signos, cifras, fechas, todo lo que el tiempo deja sobre los seres y las cosas.

Esas obras —al margen del agua, sobre el agua, en el agua— surgen como espectros. Materializadas en bronce, en acero, en turba, en lodo, en papel, hacen visible la presencia de los vencidos para aquellos que quieren verlos, pero no saben o no pueden hacerlo.

⁵⁰ Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 56.