

### DESPERTADORES DE LA MEMORIA Los objetos como soportes de la memoria

Myrian Bahntje  
Laura Biadiu  
Silvina Lischinsky\*  
E.S.A.V. – U.N.S. – E.N.S.

“La memoria es un río habitado por peces esquivos. Se parece mucho a un cuadro de Paul Klee. A veces, los recuerdos brincan fuera del agua y enseñan su lomo plateado y curvo. Pero en otras ocasiones necesitamos pescarlos. Los objetos son anzuelos para pescar recuerdos. O redes barrederas para lo mismo. Son despertadores de la memoria.”  
(Mellado, 1999)<sup>1</sup>

Recorremos el museo y como paseante de las ferias o mercados de pulgas nos enfrentamos con los objetos. Objetos que no son cosas – dirá Heidegger – (Heidegger, 1996) sino productos de la cultura. En esos mercados abundan sillas, mesas, zapatos, valijas libros, discos. Objeto, en su etimología ob-jectum, es algo puesto delante, es una presencia. Esos objetos abandonados, desechados, perdidos, cuyo destino era la desaparición tienen ahora una nueva oportunidad.

Los amantes de esos mercados los seleccionan y con la paciencia de un coleccionista buscan en ellos, no la firma de un autor sino la marca del uso que diga por este objeto pasó alguien viviendo, pasó el tiempo. Hay huellas de la vida en ellos.

De su geografía se desprenden historias que salen al encuentro de la imaginación de quien los contempla despertando recuerdos, que finalmente los transfiguran. La mirada descubre, la mirada recrea, la mirada imagina, la mirada recuerda.

Salimos del mercado de pulgas, entramos al museo. Valijas, vestidos, zapatos, mesas y otros objetos vienen a nuestro encuentro activando nuestra mirada, desatando un juego de imágenes que ya no provienen sólo del objeto

---

\* [mbahntje@yahoo.com.ar](mailto:mbahntje@yahoo.com.ar); [lbiadiu@gmail.com](mailto:lbiadiu@gmail.com); [silvina\\_lis@hotmail.com](mailto:silvina_lis@hotmail.com); respectivamente.

<sup>1</sup> Pastor Mellado es crítico de arte, curador independiente y Director de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

en sí, sino de las acciones que el artista ha desplegado sobre ellos, revistiéndolos de una nueva identidad, proporcionándoles otra oportunidad al transfigurarlos en objetos de arte.

En el clásico tratado *Los objetos* de Moles y otros (Moles et al., 1974) los diferentes enfoques nos advierten acerca de las dimensiones y propiedades de ellos. Henry Van Lier (Cfr. Moles et al., 1974) en un recorrido histórico de las concepciones, enumera las características de los objetos antiguos hasta los contemporáneos, destacando como elementos que los definen: la materia, el gesto productor, la estructura productiva, la estructura plástica, la estructura de manejo, la relación con el espacio y el tiempo, la relación con el lenguaje, características que se relacionan con peso desigual y cambiante según la cultura y el momento histórico.

Violette Morin (Moles et al., 1974) estudia el objeto desde su biografía, que se construye en la relación sujeto/objeto y nos remite a su memoria. La autora contrapone este concepto al de objeto protocolar propio del mundo electro-mecanizado, que no se desgasta junto al usuario, sino que se pasa de moda.

El objeto portador de mensaje que sobrepasa su forma (función) implica un modo de comunicación, un mensaje, un código, una ocasión de contacto interindividual en el que, siguiendo a Moles, se destaca el remitente (quien regala un objeto) por sobre su hacedor. Del mismo modo, el hacedor del objeto primario se diluye tras la apropiación del artista.

Jean Braudrillard (Cfr. Moles et al., 1974) supera desde una postura sociológica la visión de los objetos en términos de necesidad en la que se privilegia su valor uso. Reafirma la teoría de que los objetos son portadores de una función social y de significación.

Los objetos serán el lugar, no de la satisfacción de necesidades utilitarias sino de un trabajo simbólico, de una producción, pro-ducere, en doble sentido, se los fabrica pero se los produce también como prueba de fe.

Algunas de las diferentes configuraciones de la producción artística de los últimos tiempos han manifestado preocupación por el pasado reciente, aun abierto, por juzgarse, que se resiste a ser encerrado en el libro de la Historia.

Son múltiples las obras que a partir de diferentes géneros narran, recuerdan, testimonian, documentan, archivan. Estos gestos, comunes en una producción que trasciende las fronteras de lo nacional, recurren a diferentes soportes y acciones en la búsqueda provocadora de recuerdos, de hechos que permanecen grabados en nuestra memoria, de sensaciones que nos transportan al tiempo transcurrido.

El arte ha sido en la historia de la humanidad un lugar privilegiado de la memoria. Antes que el texto lingüístico, las imágenes eran portadoras de aquello que la voluntad deseaba que fuera recordado. La memoria rescató de las imágenes la representación del pasado, de un pasado que es reinterpretado por el artista y el espectador. Presenciamos en nuestros días como las artes visuales, el cine, artes plásticas buscan poner en presente el pasado apelando a los más diversos recursos.

El objeto nace en el arte con el gesto irónico de Duchamp, quien presenta un objeto, urinario o rueda de bicicleta, revolucionando las bases conceptuales del arte. Los objetos son entronizados por los artistas pop resaltando su lado industrial y expulsando de ellos la referencia subjetiva, la emoción que caracterizaba al arte europeo. “La despersonalización de la técnica sería la tarea de los artistas pop y su rechazo al culto del individuo” (Livingstone, 1990:15), apelando más al olvido – borrar huellas – que a la memoria. Joseph Kosuth, pionero del arte conceptual, en las sillas<sup>2</sup> retoma el lado *frío* de los objetos desechando rasgos de subjetividad, mientras que la obra de Joseph Beuys vuelve al objeto y las cosas como indicios de algo que está más allá de la simple presencia, configurando una mitología personal. Es Christian Boltanski, en el escenario internacional quien trabaja en este ejercicio de poner en escena una vida ligada a los recuerdos profundos, al trauma a partir de la relectura de objetos almacenados, archivados, dando cuenta tanto de la memoria individual como de la colectiva.

Hoy que el cuestionamiento por la memoria es casi un imperativo, el artista como sujeto se vuelve protagónico. Asistimos y asisten los artistas a esta

---

<sup>2</sup> Nos referimos a la obra *Una y tres sillas* enmarcada dentro de la serie *Protoinvestigations* de 1965.

recuperación del sujeto que es una recuperación del nosotros, ya que el sujeto autónomo está en total interdependencia con la sociedad que ellos producen y que a la vez son producidos por ella.

El corpus de obras seleccionadas pertenece al contexto del arte contemporáneo nacional. Estas tienen en común el uso del objeto como soporte. No tan lejos del objeto encontrado, los objetos que aquí nos interesan son aquellos a los que se les suma un plus valor acentuando su carácter histórico, su pertenencia a una época.

Al seleccionar el objeto el artista emprende un viaje en el espacio y en el tiempo, un viaje hacia atrás, a los tiempos pasados. Historias y recuerdos surgen como innumerables pequeñas puertas que contienen, a veces, hechos precisos, fechas, datos. Otras puertas se abren a sensaciones en las que aparece el dolor, el miedo. Selecciona, decide qué extraer de la memoria y lo plasma en el soporte. Presenta los datos de la memoria al público. Algunos resultan prácticamente incomprensibles, tan personales... Otros despiertan la sensación de lo conocido, el espectador intuye de qué se trata, hay datos que lo guían y que también están en su memoria.

En una exposición imaginaria ponemos en diálogo las mesas de **Víctor Grippo** (2001), la ropa intervenida de **Silvia Young** (1996) y una valija de **Graciela Sacco** (1997).

Valija, ropa, muebles, en tanto objetos industriales, aparecen a nuestros ojos sin que nos preguntemos acerca de su manufactura, acerca de la mano del hombre en su construcción. Podría decirse que el trabajador “solo trabaja para borrar toda huella de trabajo, trabaja para borrarse a sí mismo” para que esos objetos sean iguales a todos los de su tipo porque sólo el error hace visible la intervención humana.

Los objetos de esta exposición imaginaria, en tanto obras, difieren de los originalmente idénticos a ellos. Por intervención del artista, aparecen visiblemente transfigurados a partir de un doble proceso que hace a la posibilidad de individualización de estas obras: presentación y representación. Por un lado se presenta una mesa, un pantalón, una valija, pero anulados en su función como tal (la mesa ya no es para comer o amasar, el pantalón no es para vestirse, la valija se queda, ya no viaja.)

La función de estos objetos se anula al ser presentados en tanto obra. Es decir, se vacía de significado el objeto.

“Declarar que un objeto-común-cualquiera, es arte tiene, en efecto, el efecto de vaciarlo-de sustancia. Acto simbólico, introduce algo del vacío en el objeto, destierra su ser de objeto-común cualquiera. El objeto resultante ya no es ni cualquiera ni común. Vaciamiento de lo real del objeto”. (Wajcman, 2001:58)

El tema de la (in)utilidad es una diferencia importante entre objeto y objeto transfigurado en obra porque como afirma Bourruaud (2006:50), “una obra de arte no tiene una función útil *a priori*, no porque sea socialmente inútil, sino por estar disponible, flexible, ‘con proyección al infinito’”.

Hasta acá un *ready made*, pero estos objetos, en tanto obras además de presentar, representan: en un movimiento de “vuelta” el objeto vaciado de sentido se llena de significado, de aquel que el artista le imprime.

Los espectadores reconocen el objeto original devenido en obra, reconocen estos objetos tan propios de la vida cotidiana (mesa, ropa, valija) que precisamente por no presentar en este sentido una distancia física, activan, según Carmen Bernárdez Sanchís (2003), de manera más intensa recuerdos y emociones. En el encuentro de miradas entre el espectador y la obra el “ahora” es resultado de un entretendido entre percepción de la imagen *real* y el recuerdo de las imágenes *virtuales*. Lo real llama a lo virtual, lo virtual tiñe lo real, lo real replantea lo virtual en un proceso paralelo entre percepción y recuerdo. Ricoeur, siguiendo los diálogos socráticos, distingue entre saber, conocer y percibir,<sup>3</sup> estados que unen el pasado de la memoria y el presente de lo observado, superposición de imágenes de las que se enriquece la interpretación de estas obras.

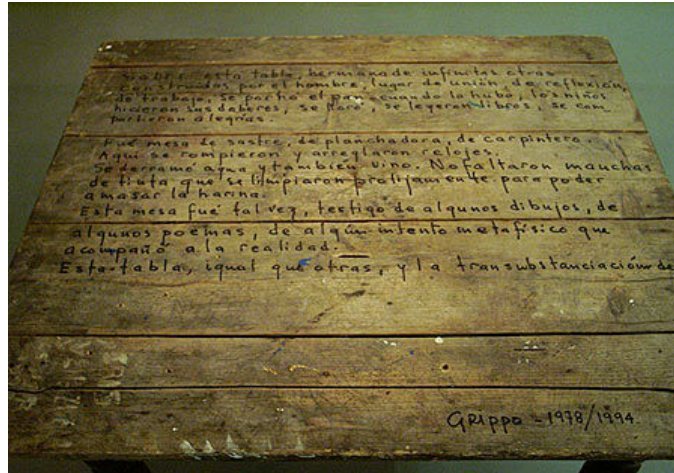
“La formación del recuerdo, dice Bergson, no es nunca posterior a la de la percepción, sino contemporánea de esta. Lejos de ser copia lograda o fantasma tardío, la huella mnésica constituye el indefectible correlato de la experiencia inmediata” (Virno, 2003:19)

---

<sup>3</sup> “Lo que se sabe y se percibe, conservando con fidelidad el recuerdo, es imposible confundirlo con lo que se conoce; ni lo que se conoce y percibe, en las mismas condiciones, con lo que sólo se percibe”. (192b-c) Cita que Ricoeur (2004:25) hace de Sócrates.

## La exposición

En 1994 **Víctor Grippo** (1936-2002)<sup>4</sup> presenta en la Bienal de la Habana un conjunto de mesas, instalación que cruza conceptos como lo privado y lo público, tiempo presente y pasado, lo individual y lo colectivo. Estas están fechadas entre 1978 y 1994, es decir son parte de un proceso de búsqueda que compromete la vida misma del artista, su presente, su pasado.



Víctor Grippo, *Mesas de trabajo y reflexión*, 1994. Instalación (Detalle)

Casi biográfico, el texto-mesa está escrito con manchas, marcas, huellas que fijan datos de la vida que fluye. Estos indicios involuntarios, invitan al espectador a descubrir prácticas, situaciones, historias de vida en coincidencia con el método morelliano que buscaba en lo involuntario la particularidad de un artista, la pericia no se inicia por lo evidente sino por lo casual, lo azaroso, lo inconsciente.

El objeto es registro de lo que sucedió, de reuniones, de conversaciones y comidas, de deberes escolares, tareas cotidianas que tejen nuestras vidas, y han dejado sus marcas en las mesas. No es la mesa del gobernante ni del gran escritor que podemos encontrar en un museo histórico; es la mesa en donde se amasó el pan o en la que alguien construyó su cruz.

La intimidad de unas vidas ha sido puesta al descubierto y resuena en el

---

<sup>4</sup> Comienza su carrera como pintor y grabador en los años 50. En la década del 70 su obra se acerca al arte conceptual mostrando tanto el uso de los materiales orgánicos (papas, panes) como objetos cotidianos (mesas, sillas, platos). Recibió entre otros el premio Konex de platino (1992) y realizó numerosas muestras individuales y colectivas en diversos países de Europa y América.

espectador. Lejos de una actitud voyeurística, al mirar a los otros me miro a mí mismo. Lo privado hecho público se identifica con la privacidad del espectador. Hablamos de vidas que persisten en la memoria de los objetos. Lo privado individual se transforma en colectivo, es la mesa de todos, la mesa de la humanidad ya que se comparte un habitus social, una historia en común.

Sobre alguno de estos objetos Grippo superpone un texto lingüístico que describe las prácticas, y asienta otro tipo de marca, la del artista y su firma; el texto se encuentra incompleto, la última palabra: “transubstanciación” es un concepto que excede la transfiguración. Transubstanciación... ¿del objeto en obra?

Las mesas de Grippo dan cuenta de las microhistorias propias de la vida cotidiana, del mundo del trabajo, de los cuerpos entorno a la mesa. Son mesas que reflejan las afecciones generadas por el uso, las “marcas” de un tiempo pasado, la ausencia de quienes “narraron” su historia.

“Sobre esta tabla hermana de infinitas otras construidas por el hambre, lugar de unión, de reflexión, de trabajo, se partió el pan – cuando lo hubo, los niños hicieron sus deberes, se lloró, se leyeron libros, se compartieron alegrías.

Fue mesa de sastre, de planchadora, de carpintero. Aquí se rompieron y se arreglaron relojes.

Se derramó agua y también vino. No faltaron manchas de tinta, que se limpiaron prolijamente para poder amasar la harina.

Esta mesa fue tal vez, testigo de algunos dibujos, de algunos poemas, de algún intento metafísico que acompañó a la realidad.

Esta tabla, igual que otras, y la transubstanciación de...” (Grippo, 1978/1994)<sup>5</sup>

\*

En 1997, en Bahía Blanca, la obra “Afecto natural” de **Silvia Young** (1949-1998) fue Premio adquisición en la Bienal del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. En aquel momento “El pantaloncito”, así se conocerá a la obra, genera un escándalo que critica su hermeticidad y el despilfarro que significa la compra de esta con el erario. Esta obra presenta un objeto intervenido hasta la obsesión, un pantalón adherido al cuadro sobre el que se clavan alfileres y un objeto metálico...ese pantalón vacío, sin cuerpo nos remite a una historia de ausencias, de dolor y de muerte.

---

<sup>5</sup> Texto escrito sobre la mesa.



Silvia Young, *Afecto natural*, 1996/7. Pantalón de niño montado sobre bastidor gris, intervenido con alfileres y cuchara metálica.

En la muestra realizada en homenaje a la artista en el año 2000,<sup>6</sup> se presenta un vestido teñido de gris nuevamente atravesado por alfileres. Habitualmente, los alfileres marcan los ajustes, los dobladillos, el paso del tiempo; aquí, en cambio, el tiempo fue detenido. La presencia del objeto vestido devela una ausencia. El objeto es entonces objeto de una ausencia, la niña que vistió el vestido, que por su anonimato se hace extensivo a las ausencias. El color le fue negado. La acromaticidad genera incertidumbre. No hay luto, no hay negro ni blanco, no hay muerte. El vestido fue teñido de gris, gris del encierro, de la pérdida de la identidad y de la individualidad.

Hay historia detenida. El vestido es objeto de un presente gris eterno de quien no tuvo futuro y a quien pareciera habersele arrebatado el pasado. En estos vestiditos, los alfileres se multiplican por doquier transformando en textura de cactus la superficie que mereció ser acariciada. El gesto obsesivo de pinchar, dañar, es simultáneamente un gesto que la artista usa como marca que define su obra de denuncia.

El vestido está, no hay cuerpo. Esta ausencia nos reenvía a la noción de vacío, “un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido nos constituye”. (Didi Huberman, 1992:15) Así la ausencia se vuelve “ineluctable”, las ropas, las mesas, sostienen una pérdida que advertimos a partir del juego del lenguaje plástico. La obra se ve como “lo que lleva la huella de una semejanza perdida...” (Didi Huberman, 1992:21) Las ropas llenas de vacío llevan la huella

---

<sup>6</sup> Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires.



de una semejanza perdida y que a partir de la textura impuesta nos habla de la causa de la ausencia. Otra superposición de marcas en el objeto, e índices que tejen recuerdo

“La vida en la cabeza de un alfiler, podría resumir la obra última de Silvia, esa pequeña esfera brillante, multiplicada hasta un infinito territorio de cuerpos, objetos cotidianos y sentimientos. Cada alfiler registra obsesivamente recuerdos, los tiempos que acompañaron a los acontecimientos, los bienes simbólicos que atesoraban y como un “chip” los mantienen sobre la obra, conservando, dando testimonio personal, biografía al fin, de un hilvanado recurso, prueba de (des)medida, para coserlo definitivamente. Tal vez su muerte haya sellado esa costura abierta y punzante de la vida.” (Fazzolari, 2000)

\*

La obra de **Graciela Sacco** se define en el binomio superficie y objeto, piel y cuerpo, ambos unidos generan un sentido posible.



Graciela Sacco, *Venus empaquetada*, 1997-1998. Heliografía sobre valija.

Valija: objeto destinado al transporte de pertenencias a lo largo de un viaje.

Esta valija no se define por su contenido, es pura superficie, es piel. Sacco transfiere a la superficie una heliografía de la piel. Una piel ajada, marcada por los surcos. Aquello que define, en este caso, a la cosa-obra no se encuentra en el interior, sino que es en la piel, superficie, en donde se plasma el paso del tiempo. La piel tiene memoria y esta aparece como registro de lo acontecido. Viajes, exilios voluntarios o forzados, migraciones, los recuerdos, las sensaciones y vivencias más profundas se hacen manifiestos en estas huellas. El discurso, aparece entonces en el carácter superficial de la obra, contradiciendo

aquella tradición que nos hablaba de lo esencial como lo íntimo y profundo. Es, en este caso en el que la memoria y los recuerdos ligados al tiempo aparecen con los ritmos de una lectura que descifra, en los pliegues, a los recuerdos.

### **Objetos, historia y memoria**

Hablar de la imagen del objeto, del cotidiano al artístico, supondría hablar, según Didi Huberman (1997) de imágenes dialécticas en las que ver lo visible (reino de lo retiniano) y mirar lo visual (lo mental, semiótico) es tender ese puente entre los sentidos sensoriales y los sentidos semióticos.

El objeto vaciado de sentido se llena de significado, se llena de marcas, palabras, pensamientos, huellas. “No hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de memoria...” (Didi Huberman, 1997:115) Los alfileres en el pantalón de Young, la heliografía en la valija de Sacco, las marcas y el texto en la mesa de Grippo unifican los procesos de presentación y representación, que los constituye en un todo. Lo constituye en obra de arte, en objeto aurático que contiene las huellas que recuperan el sentido.

Estos objetos devenidos obras se nos vuelven “ruinas” del tejido histórico. “La ruina es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la Historia (...) La ruina es un menos-de-objeto que lleva un más-de-memoria”. (Wajman, 2001:14-15) Presentación del objeto, representación de la ruina, obras destinadas a hacer ver en presente, arrojando al mundo un decir que lucha contra el olvido, un despertar en la mirada desde lo ausente percibido que nos bombardea , que busca situarnos en la dura tarea de ver lo que generalmente nos incomoda.

En la búsqueda de sentido de estos mensajes abiertos, ambiguos, no literales, el recuerdo, también la rememoración,<sup>7</sup> se activan a partir de una relectura de las ruinas, de sus huellas, en ellas el espectador compromete su pasado, su memoria individual o colectiva, generando asociaciones de imágenes

---

<sup>7</sup> Siguiendo a Ricoeur podemos distinguir entre *mnème*: recuerdo, evocación simple, memoria-pasión y *anamnèsis*: rememoración, búsqueda activa (rememoración-acción). A su vez distingue, siguiendo a Aristóteles, entre una “rememoración instantánea” en tanto grado cero de la búsqueda, y una “rememoración laboriosa”, como su forma lo expresa, distinción que se relaciona con el esfuerzo intelectual puesto en escena.

que le permiten encontrar los hilos para la interpretación.

El trabajo del productor en esta tarea casi arqueológica, será la de abrir un nuevo puente, el que se encuentra entre el objeto y el suelo del cual fue exhumado (la memoria). “Ni devoción positivista por el objeto, ni nostalgia metafísica del suelo inmemorial, el pensamiento dialéctico aprehenderá en lo sucesivo el conflicto mismo del suelo abierto y el objeto exhumado”. (Didi Huberman, 1997:117)

El pasado y el presente resurgen en la obra, que se aprecia con una postura que se aleja del coleccionismo o la contemplación y se acerca a la crítica, al cuestionamiento. El artista se posiciona como un historiador, develando lo que estaba oculto en la memoria, haciéndolo visible y aportando datos para una lectura que lleva sino a comprender, sí a cuestionar y a revolver en la historia-memoria.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de cultura Económica, 2002.
- Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI Editores, 1995.
- Bourruaud, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad / posmodernidad*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.
- Danto, Arthur, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Didi Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- Heidegger, Martín, “El origen de la obra de arte”, en: *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.
- Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Livingstone, Marco, *Pop art: A continuing History*, Traducción de la Cátedra *Historia del Arte VI*, Buenos Aires, U.B.A., 1990.
- Moles, Abraham et al., *Los objetos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
- Oliveras, Elena, *La levedad del límite. Arte argentino en el fin del milenio*, Buenos

Aires, Fundación Pettoruti, 2000.

Prada, Juan Martín, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004. [Trad. de A. Neira]

Virno, Paolo, *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

Wajman, Gerard, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

#### **REFERENCIAS DE INTERNET**

Bernárdez Sanchís, Carmen, “Comunicaciones para la 3ra reunión semestral del proyecto *La violencia y el mal en la cultura y el arte contemporáneo. Representaciones y conceptos.*”, Universidad Carlos III de Madrid, subproyecto “Materias y memoria”, Madrid, Noviembre de 2003, en: <http://www.uc3m.es/uc3m/dpto/HC/AGR/materiasymemoria.html>

Fazzolari, Fernando. *Tan Joven*, en: [www.kulturburg.org/sembrar\\_la\\_memoria](http://www.kulturburg.org/sembrar_la_memoria)

Mellado, Justo Pastor, *El osito de Peluche*, en: <http://www.justopastormellado.cl>, 1999.