

Un ejercicio de posmemoria. Acerca de *Aparecer*, del Colectivo Insurgentes

An Exercise of Postmemory
About *Aparecer*, of the Insurgentes Art Collective



María Victoria Dahbar

Universidad Nacional de Córdoba /
Instituto de Humanidades (IDH) -
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Córdoba, Argentina

victoriadahbar@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7995-0030>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado con modificaciones: 09/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/9kunzf4uu>

Resumen

El artículo aborda una intervención artística realizada una década atrás en la ciudad de Córdoba, Argentina, por el colectivo artístico *Insurgentes* en el aniversario de la última dictadura cívico-militar (1976-1983). El abordaje de *Aparecer*, o *del combate por la existencia* es un ejercicio crítico de posmemoria que busca cartografiar las prácticas de una generación que si bien no es parte de la de los sesenta y setenta *cita* a las generaciones precedentes. Antes que una traducción literal de la categoría hacia el fenómeno en cuestión, pensamos la posmemoria *junto a* una práctica artística determinada. La propuesta a) compone la categoría de posmemoria en su dimensión teórica y política, señalando objeciones y potencias; b) presenta

Palabras claves

Posmemoria, Arte urbano, Walter Benjamin, Temporalidad, Giro afectivo.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



una cartografía anacrónica en la que puede situarse a Insurgentes en el activismo artístico de entonces y c) desarrolla la intervención *Aparecer* en tanto ejercicio de posmemoria, un desajuste temporal trabajado en cuatro dimensiones: la pregunta por lo actual, la relación afectiva con el pasado, la *cita* y la pregunta por el sujeto.

Abstract

The article addresses an artistic intervention carried out a decade ago in the city of Córdoba (Argentina) by the artistic collective *Insurgentes* on the anniversary of the last civic-military dictatorship (1976-1983). The approach of *Aparecer, o del combate por la existencia* ["To Appear" or the combat for existence] constitutes a critical post-memory exercise, which seeks to map the practices of a generation that cites previous ones, specially those of the 60 and 70s. Rather than a literal translation of the category to the phenomenon in question, we think of post-memory *beside* an specific artistic practice. The proposal a) develops the post-memory category in its theoretical and political dimensions, pointing out objections and strengths; b) presents an anachronistic cartography by which Insurgentes can be placed in the artistic activism of that time and c) goes through the intervention *Aparecer* as an exercise of post-memory, namely, a temporal mismatch in four dimensions: the question about what is contemporary, the affective relationship with the past, the quotation, and the question of the subject.

Key words

Post-memory, Urban Art, Walter Benjamin, Temporality, Affective Turn.

UN EJERCICIO

Al pensar una práctica artística, concurren una serie de preposiciones que ese pensamiento admite: pensar *sobre* una práctica, con o *junto a* ella, desde esa práctica, durante, mediante, según ella, contra ella o, extremando el argumento, *hacia* esa práctica. Antes que agotar aquellos veintitrés modos de la relación en lengua castellana, diremos que la reflexión y la práctica artística admiten variados modos de vinculación, y cada uno de ellos dispone a la reflexión de un modo específico.

Sedgwick (2018) insistía en su apuesta epistemológica en detenerse en la preposición *junto a* (*beside*), señalando la variada gama de relaciones que puede implicar el poner una cosa *junto a* otra. Una práctica específica *junto a* una noción específica. La preposición *junto a* contiene variedad de deseos, “de identificación, de representación, de rechazo, de establecimiento de paralelismos, de diferenciación, de rivalidades, de ser proclive a, de apoyo, de sesgo, de imitación, de separación, de atracción, de agresión, de distorsión y otras relaciones” (p. 10). De modo que cuando decimos *junto a*, estamos lejos de pensar en términos de una convivencia pacífica.

En el terreno que nos ocupa, hemos de entender la práctica de pensar una categoría, la de *posmemoria*, *junto a* una práctica artística, la intervención *Aparecer*, en tanto *ejercicio*. Un ejercicio es exploratorio, repetitivo, no decisivo, progresivo, se compone de marchas y contramarchas, y muchas veces se abandona. Naturalmente,

la arquitectura de un trabajo que comienza problematizando su objeto no será evidente. No encontrarán aquí la definición de posmemoria –para la cual abunda literatura especializada– y consecuentemente, la aplicación de esa noción *sobre* la intervención *Aparecer*. Encontrarán en cambio, y como su título lo indica, un ejercicio de posmemoria, de desajuste temporal según el cual se vuelven más permeables las fronteras entre lo que puede considerarse pasado, y lo que puede considerarse actual.

1. POSMEMORIA

Ensayar una mirada crítica sobre la temporalidad intenta desestabilizar nuestros supuestos mejor asentados al mirar. Aquello que se designa como pasado, presente y futuro ha sido, de modo recurrente, puesto en discusión. Los estudios sobre la memoria en general, y las revisiones del pasado reciente en particular, asistieron a la emergencia de una noción potente: la de *posmemoria*. Hacia la década de los noventa Marianne Hirsch, pensadora feminista nacida en la ciudad rumana de Timisoara, introduce el término (*postmemory*). El concepto refiere a una práctica mediante la cual descendientes de sobrevivientes de procesos traumáticos heredan ese legado, “no a través de recolección directa sino a través de imágenes inquietantes, objetos, historias, comportamientos y afecciones transmitidos como una herencia dentro de la familia

y de la cultura en general” (Hirsch en Espinoza, 2019, p. 2). El concepto emerge en los ochenta, cuando los protagonistas de esos procesos iban muriendo y era necesario tomar sus testimonios con urgencia. Bajo ese apremio, “[c]omenzaron a abrirse archivos, a recogerse testimonios orales para salvar no sólo los hechos sino también las texturas emocionales de este pasado y no permitir así que desaparecieran en la narrativa nacional” (p. 2).

Como apunta la historiadora Basso (2012), esas prácticas de memoria no se ligan al pasado mediante el recuerdo, sino mediante “la imaginación, la proyección y la creación” (p. 2). Tales memorias asociadas a hechos traumáticos “son heredadas a través de relatos, imágenes y comportamientos de todo tipo de manera tan profunda, que, de hecho, conforman las identidades y pueden llegar a desplazar las propias experiencias de los hijos” (p. 2). Allí se juega el prefijo. Cuando el *pos* antecede a la memoria se indica el desajuste, la no adecuación de estas memorias que se acercan a ese pasado traumático en una evocación de raigambre afectiva. Un desajuste cuando la generación siguiente *cita* a ese pasado, como sugiere Hirsch

Posmemoria nos muestra las capas de esos otros “post” y de sus atrasos, alineándose con la práctica de la cita y la mediación que lo caracteriza, señalando un particular momento en el fin de siglo/cambio de siglo mirando hacia atrás antes que hacia adelante y definiendo el presente en relación al complicado pasado antes que iniciando nuevos paradigmas. Al igual que éstos, refleja una incómoda oscilación entre continuidad y ruptura. Y todavía, la posmemoria no es un movimiento, método, o

idea; yo la veo, más bien, como una estructura de transmisión inter- y trans-generacional del conocimiento y experiencia del trauma (Hirsch en Basso, 2012, p. 2).

Para Hirsch la *posmemoria* no es método ni es idea. Son estructuras de transmisión inter y transgeneracionales. ¿Pero qué se transmite? El conocimiento y la experiencia del trauma. Aunque el punto de partida de la reflexión de Hirsch fue el Holocausto, la *posmemoria* sirvió para pensar prácticas de generaciones de hijos de las dictaduras en el Cono Sur, las llamadas “segundas generaciones”. En relación a este traslado se agruparon las objeciones. Uno de los problemas es aquella traducción automática de ciertas categorías a otras latitudes, en la que puede perderse especificidad histórica y geográfica. En 2016 la investigadora Belén Ciancio enumera de modo preciso los inconvenientes de esa traducción para el caso argentino. No conviene aplicar acríticamente el concepto en otros contextos de producción y reproducción social y cultural, señala, por razones fundamentales. Quienes llevan adelante esos ejercicios de posmemoria no pueden considerarse como segunda generación ya que en muchos casos se trata de personas que siendo muy pequeñas, también fueron secuestradas y desaparecidas, hasta que fueron restituidas a sus familiares, de modo que esa condición del no haber estado no se adecúa al caso. Además, las producciones culturales caracterizadas como *posmemoria*, se hallan “inmersas en un contexto social donde se producen no sólo políticas culturales de la memoria sino procesos

jurídicos, y las producciones de estos realizadores se intersecan y al mismo tiempo se distancian de estas prácticas de la justicia” (p. 514). ¿Esto qué significa? Que esas prácticas

se producen desde un correlato jurídico que también redimensiona el sentido del testimonio y donde la cuestión de la memoria no quedaría sólo incluida en el marco de una política cultural, sino en el marco de una transformación de las formas jurídicas de la verdad, de causas y juicios que (...) siguen en curso (p. 514).

La sucinta presentación de las objeciones al concepto tienen aquí apenas la pretensión de situar la categoría. Antes que hacer equivaler procesos de suyo intraducibles, nos interesa pensar junto a la categoría de *posmemoria*, las prácticas de un colectivo artístico que funcionó en otro contexto de producción y reproducción social, que es el contexto de emergencia y progresiva consolidación del proceso de los juicios de lesa humanidad. ¿Esto qué implica? Fundamentalmente se trata de una legitimidad que en ese momento se hallaba en pleno proceso de construcción, no era de suyo evidente, y tuvo también sus avances y retrocesos.

Proponemos un sentido específico de la noción, recuperado por Natalia Tacchetta (2015) en “Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo”. La autora se interesa en las temporalidades anacrónicas que suponen “pararse en la no-coincidencia del tiempo sin pensar en la distancia histórica como un obstáculo epistemológico, sino como una apertura afectiva” (p. 288). Su recuperación se distancia de la idea de *trauma* propia de Hirsch porque la autora no está consi-

derando acontecimientos límites, sino la posibilidad de pensar una “posmemoria no-traumática y considerarla un vector fructífero para prestar atención a los afectos que quedan implicados en la ecuación de lo político” (p. 291). La imagen “se convierte en soporte de esa conexión, y el estilo y el trabajo sobre lo figurativo se consolidan como agencia política” (p. 301). Aparece una sugestiva modulación de la noción de *experiencia*: qué se puede experimentar y cuáles son los modos posibles y los sujetos legítimos de esa experiencia. Ese carácter *otro* atañe a la experiencia en la mediación entre el pasado y el presente. Allí, piensa la autora, las imágenes colaboran porque se hace evidente “la imposibilidad de un acceso no mediado al pasado y la no-transparencia instaurada por el filtro del lenguaje visual” (p. 302).

La *posmemoria*, finalmente, rehabilita la pregunta benjaminiana por la cita secreta entre generaciones, aquel motivo presente en la segunda tesis, ya que hay “un acercamiento al pasado a partir de una presentificación por medio de la fuerza afectiva” (p. 302). Esa particular relación con el pasado, experimentado diferentemente, se pone en escena cuando pensamos la producción de imágenes artísticas en estos términos. Este es el caso de *Aparecer*, que cita a la generación de los setenta que precede a Insurgentes.

2. INSURGENTES. UNA CARTOGRAFÍA ANACRÓNICA

La actividad de los colectivos artísticos en América Latina en general y en Argentina en particular suscita hace tiempo el interés del campo académico. No es fácil trazar la línea entre quienes llevan adelante una práctica artística y quienes piensan acerca de ella, porque muchas veces se trata de las mismas personas. Sucede que Insurgentes es un espacio en que participé desde sus comienzos¹. Insurgentes es un colectivo de arte-política que se constituyó en la ciudad de Córdoba a mediados de 2008 en la Intervención 78-08: *A 30 años del mundial* y se diluyó hacia mediados de 2011. Conformado por estudiantes universitarios² de variadas disciplinas –Sociología, Comunicación Social, Filosofía, Teatro, Danza, Cine–, sobresalían las artes visuales. Nace en la casa 1234 que se constituyó hacia 2010 como un espacio autogestivo asambleario que nucleaba diversos colectivos políticos y culturales. Para el momento en que Insurgentes estuvo activo (2008 a 2011), la cartografía se componía de precedentes inmediatos y referentes contemporáneos. En cuanto a los primeros, las

dos referencias ineludibles fueron Urbomaquia³ y Las chicas del chancho y el corpiño⁴. En cuanto a los segundos, y en breve y arbitrario recorte, la cartografía local contaba con las Histériqas las mufas y las otras⁵, Cambalache Colectivo y Bataclana⁶, entre otros. En el ámbito regional, las principales articulaciones se produjeron con La Araña Galponera (Mendoza), el Grupo de Artistas Callejeros⁷ (GAC) e Iconoclastas⁸ (CABA), Luli⁹ y el Frente Popular Darío Santillán (La Plata), entre otros. Por razones de extensión, no podemos cartografiar aquí a estos colectivos. Diremos sí, se trataba mayoritariamente de colectivos y colectivas anticapitalistas. En sintonía y en plenario fundador a finales de mayo de 2009, Insurgentes definió como objetivo a largo plazo: “desvelar y desnaturalizar las relaciones sociales capitalistas”.

Dentro de las numerosas actividades, propuso intervenciones en la calle como espacio político de lucha de sentidos, ofreció recursos comunicacionales (gráficos, audiovisuales) y producciones documentales. Además de intervenciones autónomas en el espacio público, Insurgentes coordinó con otros colectivos artísticos y organizaciones sociales y políticas numerosas actividades. Se cuentan la ya mencionada 78-08,

1 Habida cuenta de mi lugar en el colectivo, hay unas condiciones singulares al abordar esta práctica, por lo acotado de toda mirada que, como señalaba Ludmer (2000) en su clásico texto sobre Borges, siempre revela algunos aspectos y oculta otros. Siempre hay, en definitiva, un resto que se nos oculta.

2 Insurgentes tuvo una composición cambiante y errática, estabilizada después de *Aparecer*. Pueden reconocerse entre los integrantes de mayor permanencia y participación dentro del colectivo a Nati, Juli, Nacho, Lula, Duende, Mechi, Kolo, Sebita, Suyi, Alfre, Quimo, Luz, Carlita, Gasti, Flor, entre otros.

3 <http://urbomaquia.blogspot.com/>

4 Una vinculación productiva que excede las pretensiones de trabajo implicaría mirar los modos en que Insurgentes cita no solo a la generación de los setenta, sino a sus precedentes inmediatos, especialmente a Urbomaquia.

5 <http://histeriqasmufasyotras.blogspot.com/>

6 <http://bataclanaespaciocultural.blogspot.com/>

7 <http://grupodeartecallejero.blogspot.com/>

8 <https://iconoclastas.net/>

9 <https://lulitieneblog.wordpress.com/>

No te consumas (campana de descolonización mental), *Aparecer, Qué nos muestra la TV, Peligro, zona de detención*¹⁰, *San Vicente Recicla, Orgullo y Diversidad, Sacate el hambre, alimentá la historia* y un Encuentro de Arte Política interprovincial titulado *La calle es nuestra*¹¹. A Insurgentes le preocupaba la historia. Sus intervenciones buscaban frecuentemente repensar ciertos eventos históricos en ocasión de sus aniversarios. Había una deliberada conciencia de sus precedentes y en tal sentido, una intención de continuar ese linaje. Varias de las artistas de Urbomaquia daban charlas en la Casa 1234, y participaron del Encuentro de Arte Política en septiembre de 2010. Subsidiariamente, hubo una marcada preocupación por el archivo. Guardar materiales, registrar lo sucedido, replicarlo en varias computadoras. Una conciencia de lo efímero, un guiño hacia el futuro próximo. Pero esta no es la historia de Insurgentes. La historia que mostraba las cosas como propiamente han sido, aquella vieja preocupación de Ranke, fue el más potente narcótico del siglo, decía Benjamin (2005). Ofrecemos estos párrafos para situar la intervención como ejercicio de posmemoria.

3. APARECER, UN EJERCICIO DE POSMEMORIA

Aparecer, o del combate por la existencia ocurre en Córdoba en el año 2009, en el 33 aniversario de la última dictadura cívico-militar. Surge de un arduo proceso de debate y experimentación. La palabra que titula la intervención intentó trocar el significante *desaparecer*, tan costoso para la historia política argentina de las últimas décadas¹². La política estatal de la última dictadura consistió en una reforma de la estructura económica y de la distribución de la riqueza, puesta en marcha mediante el crimen: 30.400 personas desaparecidas, crímenes de lesa humanidad en los que a partir de 2007 se avanza en el enjuiciamiento de sus responsables.

El diagnóstico implicó cuestionar los modos de visibilidad que parecían suturar la existencia pública a la aparición mediática. Pensamos también en el rol durante la dictadura de buena parte de los medios de comunicación ahora y entonces hegemónicos, recordando su carácter cómplice,

¹⁰ *Peligro, zona de detención* es un trabajo de señalética urbana de zonas de detenciones policiales muchas veces arbitrarias, que cita la señalética que indica dónde se detienen los colectivos interurbanos. Es un intento de mapeo que en línea con Iconoclasistas (2013), quiso recuperar la lógica de señalización de la ciudad indicando nuevos espacios de control y espacios de encuentro y resistencia.

¹¹ <http://arteinsurgente.blogspot.com/2010/10/documento-del-encuentro-la-calle-es.html>

¹² En las intervenciones artísticas motivadas por este período histórico, se reconocen dos prácticas emblemáticas: el *siluetazo* y los *escraches*. El *siluetazo* funciona como duelo público, duelo para el que no hay cuerpos que duelar. Durante los ochenta y noventa algunos colectivos junto a Madres y Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. trazan las siluetas: formas vacías de un cuerpo sobre papel, pegadas luego en las paredes de las principales ciudades de Argentina. Con ello se señala, dice Ana Longoni, la presencia de una ausencia, se materializan esos cuerpos que no están (Longoni y Bruzzone, 2008). En cuanto a la práctica del *escrache*, se destaca el Grupo de Artistas Callejeros (GAC) que trabajó en la década de los noventa y dos mil junto a H.I.J.O.S. en una nueva señalética urbana, indicando los lugares donde vivían los genocidas entonces impunes. Ante la ausencia de una política de estado que juzgara los crímenes del terrorismo el lema fue: "Si no hay justicia hay escrache".

encubridor. Y consideramos ciertas continuidades en las lógicas de los medios, particularmente de la provincia de Córdoba, en lo que toca a una política del olvido. El objetivo fue rehabilitar la discusión política en la semana del 24 de marzo; habilitar distintas percepciones frente a las posibles lecturas políticas del *pasado* y el *presente*. Fue un propósito del colectivo problematizar ciertas temporalidades, clasificaciones que deciden cuáles acontecimientos nos serán contemporáneos y cuáles pasarán a formar parte del pasado: poner a jugar la historia en un escenario complejo como la ciudad, mostrando posibles continuidades de ciertos procesos *proprios* del terrorismo de estado y su cultura, pero no por ello ausentes de nuestra época. Decía Insurgentes (2009), en el documento de la intervención:

Aparecer desde una actitud transformadora, apropiándonos de los espacios propios, construyendo nuestros espacios colectivos. Proponer un arte de adentro hacia fuera, de afuera hacia dentro, que no evada al participante, que lo enfrente con su total apetencia de ser. Re-aparecer al desaparecido, en el estar-siendo

¿Por qué habría que apropiarse de un espacio propio? ¿Qué lo ha vuelto ajeno? Aparece, aunque elusiva, cierta percepción de la pérdida de la calle como un espacio colectivo que hay que recuperar o disputar. La intervención se estructuró en cuatro fases que comenzaron deliberadamente en la periferia de la ciudad y terminaron en el centro:

Día 1. 21 de marzo: Trasludamos la prensa de grabado al Centro Cultural Villa Rivera Indarte, barrio alejado de la ciudad. Allí funcionaba un

taller para niños del que participaba una integrante. La actividad consistió en la reproducción de xilografías de alambres de púa y la intervención de las copias a cargo de niños del taller.



Imagen 1¹³: Insurgentes (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina.

13 Las imágenes fueron extraídas del archivo fotográfico disponible en el blog de Insurgentes y de un archivo personal.



Imágenes 2 y 3: Insurgentes (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina. Día 1.

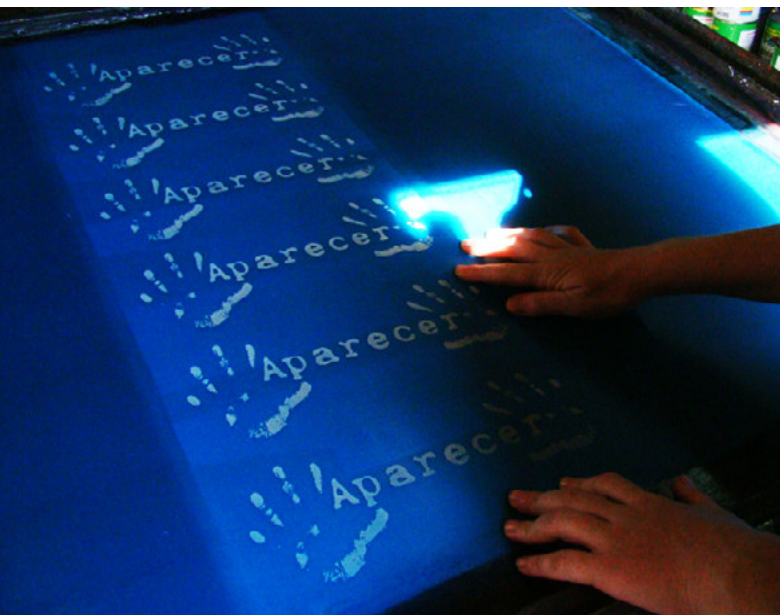
Día 2. 23 de marzo: En la concurrida intersección de las Avenidas Colón y General Paz. Trasludamos la prensa de grabado, se hicieron copias de la matriz de alambre de púa (xilografía) junto a quienes transitaban a esa hora y se interesaron. Luego se hizo un cordón humano con las copias cuando el semáforo cortaba, poniendo al centro una bandera con las palabras de cierre de la Carta a la Junta Militar del escritor Rodolfo Walsh (1977): “Las causas que mueven la resistencia no están desaparecidas”.¹⁴

Día 3. Marcha del 24 de marzo: Previo a la marcha, se realizaron en serigrafía a un color sobre cartón, carteles con la inscripción *Aparecer* para que fueran intervenidos por la gente convocada. Los carteles decían atrás: “HACÉ SENTIR TU VOZ, PENSAMIENTOS, NOMBRES, PALABRAS ...PORQUE LAS CAUSAS NO ESTÁN DESAPARECIDAS SINO AGRAVADAS, ALGO NUEVO, INESPERADO, REVOLUCIONARIO, PUEDE EXPERIMENTARSE. ACERCATE A ESCRIBIR A LA MESA INSURGENTE”. La mesa Insurgente estaba en uno de los costados de la concentración en la plaza San Martín, lugar del acto de cierre. Quienes participaron registraron los modos en que entendían era posible aparecer: el registro de esos carteles es invaluable, allí pueden reco-

14 Walsh, dirigente de Montoneros, ya clandestino, escribe el 24 de marzo de 1977: “aún si mataran al último guerrillero, [la lucha] no haría más que empezar bajo nuevas formas, porque las causas que hace más de veinte años mueven la resistencia del pueblo argentino no estarán desaparecidas sino agravadas por el recuerdo del estrago causado y la revelación de las atrocidades cometidas” (p. 437). Fue asesinado por un grupo de tareas de la Esma el 25 de marzo, un día después de la fecha que lleva la Carta. No fue la única carta que escribió. *Carta a Vicki* y *Carta a mis amigos*, las escribe en ocasión de la muerte de su hija Victoria Walsh, también dirigente de Montoneros. Para profundizar las complejidades estéticas y políticas del epistolario, remitirse al valioso texto de María Moreno (2018) *Oración, Carta a Vicki y otras elegías políticas*.



Imágenes 4 y 5: Insurgentes (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina. Día 2.



Imágenes 6 y 7: *Insurgentes* (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina.

gerse frases como “Que los cuerpos que faltan aparezcan en los nuestros”, “Que la sangre derramada no sea en vano... Hasta el socialismo siempre!”.

Día 4: 27 de marzo: Instalación en el CePIA (Centro de Investigación y Producción en Artes, FA, UNC). Instalación multimedia, proyección de imágenes y objetos –televisores con cabezas de yeso en su interior–, y lectura de cuentos infantiles censurados durante la dictadura (*Un elefante ocupa mucho espacio*, de Elsa Bornemann y *La planta de Bartolo*, de Laura Devetach). El ingreso a la sala de exposiciones¹⁵ estaba franqueado por un lienzo en el que se proyectaban las imágenes de la marcha previa. Dentro, la sala estaba cubierta con copias de xilografía de alam-

bres de púa. Dispusimos en la sala varios tarros con ferrite para quienes se animaran a intervenir las copias. Comenzaron los niños. Cuando se llenó de gente y ya no hubo espacio, rompimos las copias de alambres de púa que cubrían la puerta de salida y habilitamos el último espacio de la muestra: la plaza y la calle. Allí, alrededor de un árbol histórico del que colgaban los carteles de *Aparecer* intervenidos el día de la marcha, estaba el mate cocido y el pan, un *vernissage* popular, y máquinas de escribir como una invitación.

Insurgentes, constituido por una generación nacida después de la recuperación democrática, propone una intervención en el espacio público a 33 años del golpe de estado, golpe que no vivieron directamente sino a través del relato de sus predecesores y de su entorno más o menos institucionalizado. ¿Cómo se relaciona *Aparecer* con aquello que ha sido?, ¿cuáles son los modos en que cita al pasado reciente?, ¿qué mediaciones afectivas colaboran en este acerca-

¹⁵ La invitación a participar de un espacio institucional generó discusiones que *Insurgentes* no resolvió, sino que puso de manifiesto en el uso del espacio. Al ingreso lo enmarcaban cintas adhesivas de colores (adentro y afuera), y después de la puerta de salida continuaba la instalación, para que no resultara tan claro dónde empezaba y terminaba espacialmente la intervención.

miento?, ¿cómo se produce conocimiento en ese espacio?, ¿cómo funciona la calle, ese espacio arrebatado y vuelto a apropiar, en ese encuentro? La característica que pone a *Aparecer* junto a la categoría de *posmemoria* es un desajuste temporal cifrado en el prefijo post, y ese desajuste admite variadas modulaciones.

a) Una pregunta común por aquello que puede ser considerado actual, contemporáneo, y aquello que puede o debe dejarse atrás. El Día 2, en el cruce de Colón y General Paz, se despliega la bandera “Las causas que mueven la resistencia no están desaparecidas”, como respuesta, como cumplimiento de esa premonición en la carta que Walsh lanza al futuro. Sabe, para cuando esa carta sea leída –aunque el número de personas desaparecidas aumente a cifras impensables para él– que las causas que entonces movieron la resistencia –es decir, la explotación capitalista reforzada por la violencia estatal– no estarán desaparecidas sino agravadas. Resuena

aquella incómoda oscilación entre continuidad y ruptura que señalaba Hirsch, y que funciona aquí a modo de alerta. Estarán agravadas, además, nada menos que por el recuerdo.

b) Una segunda modulación del desajuste es la relación con el pasado. La posmemoria insiste, la distancia histórica no es obstáculo epistemológico sino apertura. Hay una dimensión afectiva, un modo de *tocar* el pasado (Dinshaw, 2015), donde median imágenes, capas y texturas emocionales, la propia imaginación. Cuando Taccetta piensa la dimensión afectiva refiere a ciertas continuidades y ciertos anacronismos. En el día 4, al inicio de la instalación del CEPIA, una de las Insurgentes, Nati, lee los cuentos infantiles censurados. ¿Qué hacen esos cuentos escritos en los setenta en una sala de exposiciones en 2009? Son leídos, son escuchados, y son actualizados, sin que podamos prever sus efectos.

c) Una tercera modulación del desajuste, del vínculo con el pasado ya siempre abierto,



Imágenes 8 y 9: Insurgentes (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina. Día 4.

desclasificado, es la *cita*. Decía Benjamin (1989) en su segunda tesis “Sobre el concepto de historia” [1940] que “existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra” (p.178). Nunca se trata de una cita textual, y *Aparecer* es una cita entre generaciones que asume las vecindades y los desplazamientos con la generación que la precede. Allí resuenan dos elementos. Uno es el subtítulo de la intervención que indica la existencia como un combate. Evoca la materialidad de una lucha que fue efectivamente por la existencia, pero que no se sutura a ella. Para ese momento, Insurgentes está informado por el *Manual de guerrilla de la comunicación* (Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Blisset y Brünzels, 2006) y entiende que ese combate por la existencia también opera en la dimensión de los significantes; lucha que puede pensarse a la manera de una guerra de guerrillas, ya siempre en territorio enemigo. Una existencia atada, entonces, a la existencia mediática¹⁶, con estructuras de propiedad concentradas sintomáticamente en las mismas manos que durante el Terrorismo de Estado¹⁷. La otra cita ocurre el Día 4, cuando se dispone el ferrite para que los participantes intervengan las copias de grabado en la sala del CePIA. El ferrite es un pigmento empleado para colorear pisos o pintura a la cal, utilizado en Argentina

16 En 2009 aún no es masivo el uso de *smarthpones* y del entorno de redes para las actividades cotidianas, por eso la reflexión apunta a los medios de comunicación en sentido más clásico.

17 Si bien el armado de conglomerados y fusiones mediáticas es complejo, se destaca el Grupo Clarín que engrandece y multiplica su capital a partir de la apropiación de Papel Prensa S. A., causa llevada a juicio en el año 2010 y de la que sus imputados fueron sobreseídos en 2017. Para un diagnóstico del mapa de medios, Cf. <https://argentina.mom-rsf.org/es/>.

por letristas para la cartelería callejera, especialmente para la propaganda política, y por ello está asociado a la estética de la cartelería callejera de las décadas de los sesenta y setenta.

d) Una cuarta modulación del desajuste es la pregunta por la idea de *generación*. El sujeto de esas prácticas de memoria no se sutura al vínculo filial; por ello, un argumento central que vuelve posibles los juicios, la figura de la lesa humanidad, hace que el territorio de la memoria no dependa exclusivamente de una cuestión sanguínea. Cuando los juicios se llevan adelante porque es la humanidad la que se ve lesionada, la propia herencia cultural contiene aunque excede la vinculación filial. Cabe remarcar que para el momento en que Insurgentes realiza la intervención, la legitimidad de los juicios contra los delitos de lesa humanidad no estaba consolidada sino en construcción¹⁸. Lo que hace la noción de *posmemoria junto a Aparecer* es, en este sentido, expandir la pregunta acerca de quiénes son los sujetos en esas prácticas de memoria.

Recorrimos a lo largo del trabajo la intervención *Aparecer* del colectivo Insurgentes, *junto a* la categoría de *posmemoria*. El recorrido depende de un elemento común, y es el desajuste temporal que implican tanto la intervención como la categoría. El desajuste admite variadas

18 Supimos luego, esa legitimidad no iría necesariamente hacia mejor, tendría sus retrocesos. Lo advertía el cineasta argentino Germán Scelso (2015) -parte de la generación de hijos-: “[no] parece haberse producido un consenso que asegure la continuidad de los juicios en el caso de que hubiese un cambio de contexto político” (p. 63). Lo constatamos en el intento de aplicar a los genocidas el beneficio del 2x1, que motivó aquella multitudinaria marcha del 10 de mayo de 2017 en Argentina.

modulaciones, aquí presentamos cuatro: la pregunta por lo actual, la relación afectiva con el pasado, la cita, y la pregunta por el sujeto. Ha sido, como indicamos en la introducción, un ejercicio exploratorio de esa vinculación que admite otras derivas. Intentamos reponer una pregunta política antes que historiográfica, y entendemos que la noción de *posmemoria* lo habilita. Resuena en la propuesta de Hirsch aquella vieja preocupación de Benjamin (2005), atento a “salvar los fenómenos de una tradición que pretende hacerlo honrándolos como herencia (p. 475). La posmemoria, cree Hirsch, mira hacia atrás antes que hacia adelante. Como el ángel de la historia, aquella imagen que ofreció Benjamin en su novena tesis. Sabemos, esa mirada no admite vocación nostálgica. En los terrenos que nos ocupan, una política de los muertos y las muertas es también una política del presente.



Imagen 10: Insurgentes (2009). *Aparecer, o el combate por la existencia*. Córdoba, Argentina. Día 4.

Cómo citar este artículo:

Dahbar, M. V. (2021). Un ejercicio de posmemoria. Acerca de *Aparecer*, del Colectivo Insurgentes. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34561>

Referencias

- Basso, M. F. (2012). *Memoria/Postmemoria en las producciones visuales de los artistas argenmex* [ponencia]. V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti / Espacio para la Memoria y la Promoción de los Derechos Humanos (Ex ESMA). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 2021, 26 de junio de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/ Mesa_14/basso_mesa_14.pdf.
- Benjamin, W. (1989). Tesis de Filosofía de la Historia. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 175-192). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Ciancio, B. (2016). ¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? *Sobre el concepto de posmemoria*. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 7(7), pp. 503-515. Recuperado el 2021, 26 de junio de <http://constelaciones-rtc.net/article/view/1128>.
- Dinshaw, C. (2015). Tocando el pasado. En C. Macón y M. Solana (Eds.), *Pretérito Indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. (pp. 187-203). Buenos Aires: Recursos Editoriales.
- Espinoza, C. (2019). *La revisión del pasado nos permite un futuro más justo* [entrevista a M. Hirsch]. *Público*. Recuperado el 2021, 26 de junio de <https://www.publico.es/culturas/generacion-posmemoria-marianne-hirsch-revision-pasado-permite-futuro-justo.html>.
- Grupo autónomo a.f.r.i.k.a., Blisset, L. y Brünzels, S. (2006). *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus Editorial. Recuperado el 2021, 26 de junio de https://www.viruseditorial.net/paginas/pdf.php?pdf=luther_blisset_manual_guerrilla_comunicacion_baja.pdf
- Iconoclastas (2013). *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón. Recuperado el 2021, 26 de junio de <https://tintalimon.com.ar/libro/manual-de-mapeo-colectivo/>

- Insurgentes (2009). *Aparecer, o del combate por la existencia* [documento de la intervención]. Arte insurgente [blog]. Recuperado el 2021, 26 de junio de <http://arteinsurgente.blogspot.com/search/label/07%20Aparecer>.
- Insurgentes (2009). Archivo fotográfico. Recuperado el 2021, 26 de junio de <http://cbainsurgente.blogspot.com/>.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (Comps.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Ludmer, J. (2000). ¿Cómo salir de Borges? En W. Rowe, C. Canaparo y L. Annick (Eds.). *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, (pp. 289'300). Buenos Aires: Paidós.
- Moreno, M. (2018). *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Scelso, G. (2015). Pasado de moda. Apuntes sobre tiempo, memoria y política. En L. Arese y F. Svetko (Eds. y Comp.), *Cine, política, y derechos humanos: segunda compilación*. Córdoba: UNC.
- Sedgwick, E. K. (2018). *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid: Alpuerto.
- Taccetta, N. (2015). Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo. En C. Macón y M. Solana (Eds.) *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Walsh, R. (2008). Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar. En R. Walsh, *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977). Edición corregida y aumentada*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor.

Biografía

María Victoria Dahbar (kolo)

AUTORA

Es Doctora en Ciencias Sociales por la UBA, Magister en Comunicación y Cultura Contemporánea por el CEA, y Licenciada en Comunicación Social por la UNC. Vive en Córdoba y trabaja en el Instituto de Humanidades (IDH-CONICET), FFYH, con Beca Posdoctoral, y es docente en la FCC y en diversos posgrados. Entre la filosofía política contemporánea, los estudios feministas y de género y los estudios culturales, piensa el vínculo entre temporalidad, violencia normativa y corporalidad, particularmente la potencia de corporalidades y emociones anacrónicas.



Foto: Sasha Hilas

María Victoria Dahbar

CONTACTO:

victoriadahbar@unc.edu.ar