

# Memoria colectiva en tiempos de genocidio

José Luis Landet | Ester Nazarian | Pedro Roth Mariela Yeregui | Enrique Ježik | Irene Serra Curaduría: Laura Pomerantz





# Memoria colectiva en tiempos de genocidio

José Luis Landet | Ester Nazarian | Pedro Roth Mariela Yeregui | Enrique Ježik | Irene Serra Curaduría: Laura Pomerantz





Memoria colectiva en tiempos de genocidio / José Luis Landet ... [et al.]. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: online ISBN 978-987-4923-08-0

1. Catálogo. 2. Arte. I. Landet, José Luis CDD 708

### Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

#### Decana

Graciela Morgade

Vicedecano

Américo Cristófalo

Secretario General

Jorge Gugliotta

Subsecretaria General

Gabriela Kantarovich

Nicolás Lisoni

### Centro Cultural

Paco Urondo

Director

Ricardo Manetti

Vicedirector

Nicolás Lisoni

Curadora | Coordinación de Catálogo

Jimena Pautasso

Asesora

Graciela Dragosky

Responsable técnico

Diego Villarroel

Música

Susana Fuerte

Eventos académicos

Luis Beraza

Área administrativa

Ángeles Cravero

Bárbara Rupperto

El Urondo fuera del Urondo

Cristina Carnevale

#### Fotografías de la exposición

Jimena Pautasso

# Índice

MEMORIA COLECTIVA EN TIEMPOS DE GENOCIDIO	
LAURA POMERANTZ	5
Agradecimientos	7
I. Memoria colectiva en tiempos de genocidio	ç
II. Jose Luis Landet, <i>Vestigio nebuloso</i>	11
Entre un crimen con nombre y una impunidad insostenible	12
Vestigio nebuloso	14
III. Ester Nazarian, <i>Cortina de humo</i> De Aintab a Beirut, de Marsella a Buenos Aires: entre recuerdos que fluctúan y objetos de un desarraigo Entre un vaivén velado y texturas de un devenir fragmentado	19 20 21
IV. Pedro Roth, <i>Números de un escriba</i>	27
Entre una memoria tangible y una muerte que presenta su dimisión	28
Entre la letra de un escriba y su metamorfosis histórica	29
V. Mariela Yeregui, <i>Apenas un rostro</i>	35
Entre un horror velado y su cúmulo de cuerpos silenciados	36
Entre una cara desollada y un telar que no calla	37
VI. Enrique Ježik, <i>Tríptico de Srebreniça</i>	43
Entre un enclave protegido y un reducto musulmán en Europa Central	44
Entre mensajes indirectos y excesos de imágenes indescifrables	45
VII. Irene Serra, <i>Huellas, Runasimi, Saqueo</i>	51
Entre una herida invisible y un presente de impunidad	52
Entre una labor artesanal y otra de saqueo	53

VIII. A modo de conclusión	59
IX. Biografía de los artistas y de la curadora	61
X. Bibliografía	65
ARTE, MEMORIA, VERDAD Y JUSTICIA. AHORA Y SIEMPRE. AGOSTINA GABANETTA Y MARIELA DELNEGRO	69
XI. Arte, Memoria, Verdad y Justicia. Ahora y Siempre.	71

# Memoria colectiva en tiempos de genocidio

Laura Pomerantz

### Agradecimientos

Agradecemos enormemente al Centro Cultural Paco Urondo (FFyL, UBA) y a su equipo de trabajo, especialmente a su director Ricardo Manetti, a Jimena Pautasso y a Diego Villarroel, los que sin su apertura y disposición no hubiéramos concretado el proyecto curatorial.

A la Imprenta Rescate y Leandro Jacob, a TGS INDUSTRIA GRÁFICA y a Fijaciones Buenos Aires.

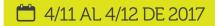
A Sofía Petersen y a Nitzán Levinson por la realización del registro en video y a Elliot Taggart por la música que lo acompaña.

https://vimeo.com/245939702

A Jimena Pautasso, por las fotografías de las obras expuestas reproducidas en el texto.

Y especialmente a Grupo Med Legal, empresa que sin su apoyo en la producción, no hubiéramos logrado llevar a cabo la muestra.

### I. Memoria colectiva en tiempos de genocidio



Colmadas las cárceles ordinarias, crearon ustedes en las principales guarniciones del país virtuales campos de concentración donde no entra ningún juez, abogado, periodista, observador internacional. El secreto militar de los procedimientos, invocado como necesidad de la investigación, convierte a la mayoría de las detenciones en secuestros que permiten la tortura sin límite y el fusilamiento sin juicio.<sup>1</sup>

El siglo XX y lo que va de este se caracterizan por la brutalidad y las guerras permanentes. Existen sociedades cuya estructura de dominación requieren de la violencia, llevando implícito el concepto de poder, instrumento privilegiado que en todos los tiempos trató de regular la memoria de los pueblos.

Nuestra preocupación se enmarca en los sistemas genocidas, los que envueltos en un prolífico abanico de intereses, se han ido propagando tras un apabullante nivel de frecuencia. Ante tales situaciones de regímenes opresores, el arte irrumpe en su vertiente político-social, exigiendo una bandera de difusión de los hechos aberrantes, encarándolos y constatando un compromiso.

Memoria colectiva en tiempos de genocidios engloba la mirada de algunos de los genocidios suscitados a lo largo del devenir histórico, a través de la expresión artística como medio de resistencia, indagando situaciones límite y de desmesurados estremecimientos. Con la finalidad de sumarnos a la urgente lucha contra el olvido y contra aquellos que lo impulsan guiados por motivos ilegítimos, nos acercamos a una problemática contemporánea tan tangible como espeluznante, la que abordamos desde la mirada de artistas argentinos, quienes, imbuidos de una manera u otra en la experiencia traumática, conforman aquellos eslabones de la descomunal y compleja cadena de crímenes de lesa humanidad.

El artista que crea en tales circunstancias, intenta preservar un evento, mantener su memoria cual testimonio de un presente. A pesar de existir cierta distancia temporal y geográfica con los actos inhumanos, su propuesta va adquiriendo tintes a modo de evidencia, como si observara tras un telescopio de lente subjetiva, desde el que capta fragmentos de fracturas corroídas por la barbarie y por el tiempo. Silencioso o no, emite gritos del pasado, desde un presente que pretende sentar precedentes de justicia a las generaciones futuras.

<sup>1.</sup> Rodolfo Walsh, *Carta abierta de un escritor a la junta militar*, 24 de Marzo de 1977 http://conti.derhuman.jus.gov.ar/\_pdf/serie\_1\_walsh.pdf

La muestra se abre con la obra de José Luis Landet al explorar los postulados del mentor del término genocidio Rafael Lemkin (1900-1959), continúa con la de Ester Nazarian y el genocidio armenio, Pedro Roth y el Holocausto, Mariela Yeregui y los machetazos de Ruanda, Enrique Ježik y la masacre de la etnia bosnia, mientras que Irene Serra se acerca a los pueblos originarios de Santiago del Estero.

A pesar de la diversidad de géneros y acercamientos conceptuales, los artistas se ven atravesados por un estado de terror implantado por la dictadura cívico-militar argentina entre 1976-1983, realidad que sumergiría al pueblo argentino en un trance compartido de crímenes de lesa humanidad. *Memoria colectiva en tiempos de genocidios* propone, pues, diálogos paralelos, diferencias y características comunes desde un arte imbuido de compromiso, injusticia y violencia, discriminación, desconfianza y engaño, actitudes frente a las cuales no necesitamos sino gestos de solidaridad. Gestos de resistencia a los que la expresión artística se adhiere, aportando eslabones a dos cadenas esenciales, la de duelo y la de la memoria.

### II. José Luis Landet, Vestigio nebuloso

Instalación, madera, clavos, cemento, fotografía, fragmentos de óleo s/tela (1940-1970), 100 x 80 cm, afiches impresión papel prensa, carbonilla, medidas variables, 2017.



#### Entre un crimen con nombre<sup>2</sup> y una impunidad insostenible

La muerte fue su instrumento y la vida un juguete. Si estos hombres permanecen inmunes, la ley habrá perdido su sentido y la humanidad tendrá que vivir con miedo.<sup>3</sup>

Ahondar en una de las problemáticas contemporáneas más graves, es entender los genocidios, a los que se agrega el racismo y la discriminación. Frente a tales situaciones, tan candentes en nuestros tiempos turbulentos, es de vital importancia acercarnos a un personaje que lucharía intermitentemente en defensa de las injusticias exacerbadas, y que, totalmente ignorado, debería ser conocido en cada rincón del planeta. Sólo dentro de los ámbitos legales, entre quienes se dedican a los derechos humanos, existe un conocimiento cabal de su existencia por haber definido los crímenes de guerra y creado el término para los crímenes de lesa humanidad, haberle abierto el capítulo al derecho de cada ser humano a vivir con dignidad y, a ubicar a los perpetradores frente a la ley, entre otros postulados esenciales. En este marco de perseverante combate contra la impunidad, no nos funciona el dicho popular que afirma que *nadie es imprescindible*. Rafael Lemkin lo fue. Imposible sería imaginarnos nuestro devenir sin el jurista judeo-polaco, razón por la que abrimos nuestra propuesta curatorial con su persona, no sólo a modo de homenaje sino con la intención de dispersar su voz, cual modelo de lucha de un anónimo que terminaría sus días sumido en la pobreza y en una soledad apabullante, tras un ataque cardiaco a los 59 años.

Ahora bien, hagamos un poco de historia para ofrecer un contexto a los horrores que cometidos por seres humanos, nos preocupan, así como a la génesis del término genocidio, fenómeno que indica la importancia de designar situaciones que definan conceptos a través de palabras apropiadas, en este caso, nada más y nada menos que para avalar un mecanismo de justicia de lesa humanidad.

El 24 de mayo de 1915 los aliados de la Triple Entente emiten un memorándum denunciando al gobierno turco tras la masacre de los armenios, responsabilizándolo de provocar un *crimen contra la humanidad y la civilización*. Una vez finalizada la Gran Guerra, Francia, Gran Bretaña y Rusia intentan juzgar a los perpetradores de aquella matanza cuyo objetivo radicaba en la deliberada eliminación del pueblo armenio, tras una serie de tribunales militares llevados a cabo en Constantinopla (1919-1920). Entre los sentenciados a muerte, Talaat Pasha, ex Ministro del Interior del Imperio Otomano, y responsable de la deportación y exterminio de los armenios de Anatolia, afirmaría que no "[...] habría lugar en Turquía para cristianos [...]" El líder nacionalista, miembro del movimiento de los Jóvenes Turcos, logra huir a Berlín, y por consiguiente, ser juzgado en Constantinopla *in absentia*.

Mientras tanto, un sobreviviente de las caravanas armenias de la muerte, Soghomon Telhirian, llega a Berlín para cumplir una misión otorgada por la Federación Revolucionaria

<sup>2.</sup> Durante la Segunda Guerra Mundial, el primer ministro británico menciona en una entrevista transmitida por la BBC, que Europa estaba siendo destruida y pisoteada por armas mecánicas y una furia barbárica de parte de los nazis y [que], mientras avanzaban, distritos enteros estaban siendo exterminados Power, Samantha, *Problema Infernal, Estados Unidos en la era del genocidio*, México: FCE, 2005, p.62

<sup>3.</sup> Palabras del fiscal B.B. Ferencz en el juicio contra los oficiales de la SS ante el Tribunal Militar estadounidense, Nüremberg, 1947. http://www.elmundo.es/espana/2014/05/23/537e5476ca4741e3448b456d.html
4. Kuper, Leo, *Genocide, Its political use the Twentieth Century*, New Haven and London: Yale University Press, 1983, pp.20-21

<sup>5.</sup> Op.Cit., Power, S., Problema Infernal, p.32

Armenia y su Operación Némesis, cuyo objetivo radica en atentar contra los dirigentes de la masacre. La asignatura que recibe lo conduce a disparar el gatillo contra el perpetrador turco, el ex gran visir Talaat Pasha, produciendo una gran convulsión en el ámbito europeo, un 15 de marzo de 1921. El joven Telhirian, testigo a sus 19 años del asesinato de su familia deportada de Erzinjan, es juzgado por homicidio, provocando un fenómeno único: mientras se lleva al banquillo de los acusados a un individuo que ejecuta a uno de los criminales del aniquilamiento masivo de un pueblo, se omite un juicio a los responsables de aquel exterminio, en el que perecerían un millón y medio de armenios. De tal modo, el juicio, único en su género, abriría públicamente el capítulo de los Jóvenes Turcos del Imperio Otomano contra los cristianos armenios, sacando a la luz los primeros testimonios vivientes y espeluznantes, lo cual en definitiva, y aunque todayía no existiera término alguno ni legislación respecto a los llamados crímenes de guerra, constituiría un antecedente sin precedente de los tribunales de lesa humanidad. Finalmente, desde una Alemania cómplice de los horrores acaecidos en la Armenia Otomana, la que acallara la inhumana y trágica realidad, el joven armenio culpable de asesinato y sobreviviente de una masa de cadáveres durante las marchas de la muerte, es absuelto por ser declarado "... demente, incapaz de discernir la naturaleza moral de su acto."8

Tal conmoción político-social no sólo impacta la Europa de la época, sino que también se apodera de Rafael Lemkin (Byalistock, 1900-Nueva York 1959), quien se encuentra estudiando filología en la Universidad de Levov (Polonia) y reacciona a la devastación irracional de armenios, huérfana de justicia, así como al juicio de Telhirian. El futuro padre del término genocidio decide modificar su rumbo profesional y abocarse al derecho, sin siquiera imaginarse estar pavimentando un sendero irreversible, propiedad de la humanidad. Luego de graduarse (1926) y llegar a ocupar el cargo de fiscal en la corte de Varsovia (1929-1934), convencido de deber emitir *una ley que prohibiera la destrucción de naciones, razas y grupos religiosos*, emprende una intermitente lucha por alcanzar el reconocimiento internacional ante situaciones que atenten contra la humanidad, con el fin de sancionar a los perpetradores dondequiera que se los atrapara. Esta idea, boceto de sus afirmaciones aprobadas más tarde en cortes internacionales, se trasluciría en una ponencia sobre Derecho Internacional a dictarse en Madrid en 1933, cuyo contenido no aprobado por el gobierno polaco, aliado del recién nombrado Führer, le negaría el visado. Desde aquel momento, y alejado de la Polonia natal por su condición de judío, comienza el camino del

<sup>6.</sup> Ibid, p.49

<sup>7.</sup> La transcripción del juicio se puede encontrar en http://armenians-1915.blogspot.com/2009/06/2893-full-transcript-of-soghomon.html; y en http://www.armeniapedia.org/wiki/The\_Case\_of\_Soghomon\_Tehlirian

<sup>8.</sup> Lemkin, Raphael, *Totally Unofficial, The Autobiography*, New Haven  $\theta$  London: Yale University Press, edited by Donna-Lee Frieze, 2013, p.20

<sup>9. &</sup>quot;Why is a man punished when he kills another man? Why is the killing of a million a lesser crime than the killing of a single individual?" January, Brendan, Genocide: Modern Crimes Against Humanity. Minneapolis: 21st Century Books, 2007, p. 24.

<sup>10.</sup> Op.Cit., Power, Problema infernal, p.51, nota 6

<sup>11.</sup> La ponencia fue escrita para la Conferencia de Unificación de Derecho Penal, bajo el auspicio de la Liga de las Naciones. Lemkin formula el asesinato en masa desde dos conceptos: el crimen de barbarie: "[...] destrucción física de individuos debido a la pertenencia de grupos nacionales, religiosos y raciales[...]", y el de vandalismo: [...] ataques sistemáticos producidos por el Estado a la cultura de tales grupos". Op.Cit., Lemkin, The Autobiography, p.22 En ese mismo año de 1933 le preocupan también las masacres de los asirios cristianos en manos de Irak.

http://lemkinhouse.org/about-us/life-of-raphael-lemkin/

exilio entre Suecia y los Estados Unidos (1941), afianzando su plataforma de acción que lo conduciría a acuñar la palabra genocidio. Una gota que rebalsaría el vaso de sus inquietudes en relación a la urgencia de crear el vocablo que ampare las injusticias en tiempos bélicos, sería el discurso pronunciado por el entonces primer ministro británico Winston Churchill, transmitido por la BBC de Londres (agosto de 1941) cuando afirmara que "Estamos en presencia de un crimen que no tiene nombre. <sup>12</sup> Tal ausencia conduce al jurista a hurgar en su conocimiento de teorías semánticas y lingüísticas, hasta crear un híbrido entre la noción derivada del griego, geno: raza o tribu, y del latín, cidio, del verbo matar. El genocidio entonces es definido como "...todo acto cometido con intención de destruir la totalidad o parte de un grupo nacional, étnico, racial o religioso" 13 y como consecuencia, al pretender aniquilar la personalidad cultural de una nación, debe ser asimilado como crimen internacional. <sup>14</sup> He aquí la batalla consumada de Lemkin cuando las Naciones Unidas aprueban la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio en 1948, momento en el que los eventos traumáticos reciben el aval legal. "... el acusado puede ser sancionado no sólo ante las cortes del país en el que ha sido perpetrado el crimen, sino también en las cortes del país en el cual [...] fuera aprehendido si escapó de la justicia de su propio país."15

#### Vestigio nebuloso

"La heteronimia...implica un ejercicio extremo de abstracción, de despersonalización: crear una mentalidad, una personalidad y una sensibilidad distinta de la propia y, sobre esa base, una obra de arte."<sup>16</sup>

A lo largo de su producción artística, José Luis Landet (Lomas de Zamora, 1977)<sup>17</sup> elabora construcciones narrativas entre tonos poéticos, sensibilidad romántica y dejos políticos, con los que, desde un horizonte duchampiano, registra, clasifica y archiva por medio de *objets trouvés* como fotografías, libros, textos y obras de arte de pintores aficionados, creando mojones que el espectador observa como pistas detectivescas.

Nacido al año del último golpe militar argentino, Landet no concibe abordar una temática desconocida por su propia experiencia, y menos proveniente de horrores bélicos, de tal modo que, acompañado de su artista apócrifo, se sumerge en el término genocidio a través de su respectivo creador, el jurista polaco Rafael Lemkin (1900-1959), quien acuñara el híbrido proveniente de los vocablos *genos* y *cidio*. Tras otorgarle gestos personales y adquirir interlocutores propios, el heterónimo Carlos Gómez (1945-2014) iría cobrando independencia de su artífice, acompañandolo en su producción artística aún después de su muerte. Nacido

<sup>12.</sup> Op.Cit., Power, Problema Infernal, p.62

<sup>13.</sup> Raphael Lemkin, 'Genocide', American Scholar, Volume 15, no. 2, April 1946, p. 228 http://www.preventgenocide.org/es/lemkin/escolar-americanos1946.htm; Op.Cit, Kuper, Genocide, Its Political Use..., p.22. En 1944 Lemkin había publicado Axis Rule in Occupied Europe (El dominio del eje en la Europa ocupada), en donde define el término genocidio por primera vez. Op.Cit., Kuper, p.30.

**<sup>14</sup>**. Luego de ser ratificada por veinte países, la *Convención de las Naciones Unidas de la Precaución y el Castigo del Genocidio*, entra en vigencia en 1951

**<sup>15</sup>**. Raphel Lemkin, *El dominio del Eje en la Europa ocupada*, Buenos Aires: EDUNTREF-PNUD-Prometeo libros, 2008, p.153.

<sup>16.</sup> Ordóñez, Andrés, Fernando Pessoa, un místico sin fe, México: Siglo XXI Editores, 1991, p.15

<sup>17.</sup> http://www.waldengallery.com/exhibiciones/#/exhibiciones/jose-luis-landet-camote/http://www.exteresa.bellasartes.gob.mx/; http://arroniz-arte.com/en/doma-jose-luis-landet-2/

en Buenos Aires, atraviesa épocas de desplazamientos geográficos, como el exilio en México (1978-79), un viaje a la Unión Soviética (donde se encuentra con Ilya Kavakov) y otro a Colombia, dejando constancia escrita a modo de bitácora. Acorde a su proveniencia obrera y de militancia de izquierda, vive impregnado de los acontecimientos que lo rodean así como de sus respectivos debates culturales, sintiéndose atraído por el vocablo que definiera a los exterminios deliberados, y por la idea de Lemkin de otorgarle un marco legal a los perpetradores con sus respectivos castigos y juicios. Por otro lado, los crímenes sistemáticos y masivos, que tardarían cincuenta años en circular en los tribunales internacionales, harían eco de la violencia atravesada por Gómez durante la última dictadura cívico-militar argentina, motivo que lo conduciría a desafiar su imaginación acercándose al padre de la Convención sobre Genocidio: no para sustentar solución alguna a la desgarradora problemática, sino para hacerla patente frente a los poderosos intereses que la condenan a ser ignorada por la mayoría. He aquí la impronta que aún después de su muerte, Gómez legaría al joven Landet, entre soluciones estético-creativas e ideológicas, al rendirle homenaje al personaje polaco quien habría vivido como paria y desconocido aún postmortem. De tal modo, el desdoblamiento Gómez-Landet, no solo le otorga un aura atemporal a la instalación, sino que, asimismo, trae a la luz los conceptos de justicia creados por Lemkin, hijos de nuestra herida humanidad, con



el fin de propagarlos entre todo público, en lugar de mantenerlos atesorados entre paredes académicas y especializadas.

Tras una estructura de madera, *Vestigio nebuloso* nos invita a descifrar los postulados del jurista, entre fotografías sumergidas en bloques de cemento, pinturas de paisajes atravesados por listones de madera y columnas en papel prensa, a los que se suman afiches, en los que se ilustra el vocablo genocidio dividido en *genos, -raza* o *tribu-*, y *cidio, -matar-*, con letras estéticamente dispersas sobre una composición en cuya base se vislumbran paisajes, préstamos de pintores amateur con los que nuestro artista suele trabajar cual colección de género olvidado, al que descontextualiza y recupera a la vez.

La serigrafía cuenta con varias capas de diferentes tintas, con un dejo panfletario de la gráfica de los '70, en la que los paisajes apenas perceptibles, de mirada paradisíaca, bucólica y de algún modo utópica, fungen de sustento para la definición que el también filólogo polaco, crea. El diálogo se eleva en un contexto permeado de justicia impensable e inalcanzable, al ubicar al polaco como parte integral de una génesis que él mismo habría creado, entre una persistencia desenfrenada por perseguir las injusticias que se venían imponiendo ante el Genocidio Armenio y el Holocausto, y un intenso convencimiento por librar a la humanidad de aquellas violaciones a los derechos humanos. Largo y arduo camino el del Dr. Lemkin para penetrar fibras cuasi inamovibles de nuestras instituciones burocráticas, abarrotadas de intereses políticos que prefieren sacrificar a sus pueblos en beneficio del capital financiero. Tales posturas se transcriben como un punto lejano en el horizonte de aquellos paisajes apropiados por nuestro artista argentino, los que en estado primitivo y romántico, enfatizan la insignificancia del ser humano en la inmensidad primigenia, en la que las letras de las palabras claves se presentan fragmentadas, como si necesitáramos volver a armar el rompecabezas constantemente, dentro de la precaria estructura de madera, metáfora del aparato legal.

Para acentuar la transmisión de los postulados lemkinianos, la instalación presenta transcripciones a mano alzada de frases tomadas de la *Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio*, mientras columnas impresas en papel prensa proporcionan aquella información esencial de aprehender e indispensable de transmitir. Sin embargo, fotografías borrosas, sumergidas en bloques de cemento, nos recuerdan los diálogos ausentes entre los gobiernos que hacen oídos sordos a los crímenes de lesa humanidad, excesivamente prolíficos en nuestra contemporaneidad, y ni que hablar de los que quedaron en la historia sin siquiera encontrarse en las agendas de los tribunales internacionales.

La creación del heterónimo le permite al artista joven transmitir inquietudes por momentos veladas, adversidades socio-políticas que rayan en la rebeldía ante los *órdenes* establecidos por los poderes hegemónicos. Tal recurso le posibilita acceder a cierta realidad y abordar una temática imposible de enfrentar con su nombre y apellido. De tal modo resuelve su propuesta como lo hubiera hecho Gómez, aunque mantiene su marco narrativo a través de la estructura de madera y genera pasadizos aparentemente precarios, por los que invita al espectador a sumergirse en la esfera Lemkin desde niveles visuales y sensoriales entremezclados con paisajes cual vestigios de ruinas civilizatorias. Aunque endeble, es imperativo conocer la justicia y conducirla por la vía práctica.

Desde una Argentina que atravesara la traumática dictadura y la consecuente persecución de justicia a través de los juicios de crímenes de lesa humanidad, hemos dejado constancia de la capacidad de una sociedad de juzgar a sus conciudadanos. He aquí la incursión de la instalación de la dupla Landet-Gómez en honor al jurista polaco y a sus postulados

legales, tras vestigios nebulosos que no solo permearon la propuesta artística sino nuestro devenir actual, en uno de los momentos más aciagos de la historia contemporánea. Sin la voz de Rafael Lemkin estaríamos aún más lejos de alcanzar algún tipo de justicia de la que nos enfrentamos hasta hoy.





### III. Ester Nazarian, Cortina de humo

14 paneles, estructura metálica, papel sobre madera, 4,75 x 2,61 cm, 2017.



## De Aïntab a Beirut, de Marsella a Buenos Aires: entre recuerdos que fluctúan y objetos de un desarraigo

Hablar del Medz Yeghern, Gran Crimen o Genocidio Armenio, equivale a enunciar torturas, violaciones y deportaciones, sitios concretos de masacres y emplazamiento de fosas comunes, puntos geográficos de reubicaciones y lugares de confinamiento, marchas de la muerte, epidemias, inanición y fronteras cambiantes. Si bien las fechas oscilan entre 1915-1923, los antecedentes datan de finales del siglo XIX, cuando la Turquía otomana del Sultán Abdul Hamid II asesina unos 200.000 armenios entre 1894-1896. Destituido el Sultán por un partido nacionalista y reformista en 1908, los *Jóvenes Turcos* toman el poder hasta 1918, cuando los aliados ocupan Constantinopla, produciéndose la derrota y división del Imperio Otomano, tras el pacto entre la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y Turquía en 1923.

Al interior del nuevo partido, los *Jóvenes Turcos* crean el concepto de panturquismo con el fin de recuperar su origen por medio de la unión de todos los pueblos turcos, <sup>18</sup> estrategia oficial desde el Estado, enmarcada en un fuerte sentimiento de discriminación frente a lo que ellos denominaron la *Cuestión Armenia*, génesis del genocidio de un pueblo, si bien enraizado geográficamente, ajeno a la nación de un Imperio que, en aquel entonces, sería testigo de su caída. El *rechazo* a la presencia armenia cristiana, diferencia imprescindible de saldar, se agudiza con el golpe sufrido tras la insurrección que destituye al régimen del califato, convirtiendo la *Cuestión* en el *obstáculo* que conllevara a la inminente *solución*: dentro de la macabra ideología de sometimiento se produce el exterminio de un pueblo arraigado históricamente a la península de Anatolia, el que impregnado de siglos de convivencia y habiendo absorbido su lengua y costumbres locales, caería en manos de los otomanos en el siglo XV. Masacres deliberadas que estarían *avaladas* luego de la emisión de leyes islámicas, por considerar a los no musulmanes, *dhimmi*, inferiores.

A más de cien años de los horrores acaecidos, un crimen más se sumaría al sufrimiento armenio: el fenómeno del negacionismo, al ocultar el genocidio e intentar borrar toda huella. Fomentado por la Turquía moderna desde 1923, con Kemal Ataturk, la historia y cultura armenia serían ignoradas hasta hoy en día, al juzgar a los ciudadanos que atenten contra la identidad turca, así como a los escritores que acepten públicamente las masacres acaecidas, coartando toda libertad de expresión. Esta postura que se expande entre países que temen represalias de uno de los aliados de la OTAN, así como de debilitar sus relaciones bilaterales, cierran los ojos a los gravísimos crímenes de lesa humanidad, padecidos por el pueblo armenio. Sin embargo, tras un remanso en medio de la tormenta, aunque recién en 1985, la ONU aprueba el informe sobre *Prevención y Sanción del Crimen de Genocidio*, del experto inglés Benjamin Whitaker, <sup>19</sup> acordado en la reunión de la *Subcomisión de Prevención de Discriminaciones y Protección a las Minorías*, dejando explícito el genocidio cometido por los otomanos contra el pueblo armenio. A tal aceptación, se suma una veintena de países que lo reconocen internacionalmente, <sup>20</sup> así como se va elevando un fuerte impacto global desde la sustanciosa

<sup>18. -</sup> La construcción del mundo turco (consistía en) "...la integración de todos los pueblos turcos, es decir, los turcos, tártaros, baskires, altáis, los pueblos turcos del Cáucaso del Norte y Transcaucasia, los pueblos turcos de Asia Central (uzbekos, kirguís, kazajos, turcomanos y otros), así como pueblos del Turquestán Oriental (sobre todo uigures) en un único Estado federativo turánico. http://eu.eot.su/2016/02/27/el-panturquismo-ayer-y-hoy/
19. http://www.academia.edu/16177088/Informe\_Whitaker\_versi%C3%B3n\_en\_espa%C3%B1ol
20. Alemania, Bélgica, Holanda, Chipre, Francia, Grecia, Italia, Lituania, Polonia, Eslovaquia y Suecia; Argentina, Canadá, Chile, Líbano, Rusia, Siria, Estados Unidos, Suiza, Uruguay, El Vaticano y Venezuela.
Sólo Argentina (2007), Francia (2001) y Uruquay (2004) han manifestado el reconocimiento explícito de los

diáspora armenia cuanto desde los estudios históricos y académicos, la creación de memoriales, la incursión en la literatura, cine y artes visuales entre otras expresiones artísticas. Nuestra mirada se desprende de la generación post-genocidio, cuyos padres y abuelos fueran víctimas y testigos a la vez, exiliados e inmigrantes, y aunque en ocasiones distantes de las masacres, adquieren la calidad de testigos de un mutismo que recién luego de una o dos generaciones, puede ir emitiendo su voz.

He aquí la obra de una artista argentina, Ester Nazarian (Buenos Aires, 1949), quien tras la construcción de una memoria fragmentada de su *pasado* familiar, transmite trozos sueltos de un tiempo de horror, los que al tomar vuelo, se van solidificando en un suelo de exilio. Ester va atesorando interrogantes silenciados y sutilezas cifradas, los que tras una larga travesía, deambularían de *Aïntab* a Beirut y de Marsella a Buenos Aires.

#### Entre un vaivén velado y texturas de un devenir fragmentado

El 17 de noviembre de 1910<sup>21</sup> nace en Aintab (Gaziantep, Turquía) el padre de Ester, Elías Agobjan Nazarian, quien muere en Argentina en 1982. A la edad de cinco años, junto a su abuela y dos hermanos, emprenden el abandono forzado de su ciudad natal rumbo a Beirut, anclando en el puerto de Buenos Aires en 1932. Su madre, Arusiak Satdjian nace en Ghazir (Líbano) durante la huida de su familia, y llega a la capital argentina con sus padres y un hermano en el año de 1926, cuando contaba tan solo con nueve meses.<sup>22</sup>

Tras el desplazamiento de la abuela paterna de la Armenia Otomana, la familia carga con efectos personales, pertenencias que adquirirían la calidad de símbolos de identidad a lo largo del prolongado trayecto, se impregnarían de la nueva cultura libanesa hasta nutrir la siguiente diáspora, una vez radicados en suelo sudamericano: deambular de tiempos de exilio, resultado de situaciones de masacre y de una deshumanización inmensurable. Genocidio como continuum que no se limita a los años sufridos, sino que se arraiga en cada sobreviviente e inunda a las generaciones sucesivas de ausencias y recuerdos, hasta sumergirse en la dimensión colectiva de la nueva cartografía de acogida. De tal suma surge la instalación de Ester Nazarian, Cortina de humo, cuyos disparadores constituirían aquellos fragmentos llegados de altamar, los que no solo irían alimentando sus rasgos culturales sino fortalecerían la ideología recibida al interior del núcleo familiar. Bordados, mantas, fotografías, libros, escritos y un incensario, entre otros, componen la idea generadora de la obra de gran formato: una cortina de aluminio (5.00 x 3.00 metros) conformada de cientos de papeles fotocopiados, doblados y pegados, confrontan al espectador a un dolor histórico velado. El aura de reminiscencia se hace patente entre el cúmulo de hojas que dejan vislumbrar partículas de las pertenecías familiares desterradas, entre las reproducciones fotocopiada. Aura que si bien se remonta a los traslados de destino incierto de un pueblo que se pretendiera erradicar, emite asimismo el encuentro de aquel prolongado lapso tras un diálogo de contención y fortaleza, eco de aquellos caminantes que lograran finalmente establecerse y echar raíces.

crímenes y las deportaciones. El resto ha optado por una resolución parlamentaria que no compromete la política exterior. Diez de los países de la Unión Europea han expresado su disconformidad con la posición turca mediante una votación parlamentaria, a los que se suman el Vaticano y Suiza. http://internacional.elpais.com/internacional/2015/04/22/actualidad/1429730591\_041092.html

<sup>21.</sup> Cabe la duda de su fecha de nacimiento, 1910 o 1911, la que por razones logísticas fuera modificada.

<sup>22.</sup> Las respectivas entradas de las familias se encuentran registradas en el hoy Museo de los Inmigrantes.



Hija y nieta del genocidio, Nazarian vive tiempos de entrecruzamientos en los que la linealidad queda a un lado para enfatizar dimensiones paralelas, de pasados y futuros que conviven en una latitud ajena a la heredada. Absorbe la capacidad de adaptación y se juega por su nuevo lugar, a pesar de los silencios sordos y los secretos lastimados, olvidos deliberados y recuerdos astillados, entre un sinfín de actitudes y emociones. De tal modo, veladuras y vestigios atraviesan la cortina de humo, al conformar la retícula que la subyace, acumulándose a lo largo y ancho de catorce paneles de varillas de aluminio y fibrofácil, divididos en tres módulos: la evocación de su familia, de la que pende su bagaje histórico, se emplaza en un diálogo con la realidad presente y le confiere unicidad a los objetos encontrados en el baúl de los recuerdos.

Objetos que se repiten sin fin, envolviendo al público en una sensación de complicidad con aquellos senderos desconocidos, de desierto turbulento, caminatas interminables y deserción obligada. Su aproximación desde el arte, lejos de ser literal, se sumerge en un corte informal, de rebeldía contra lo preconcebido y racional, al abordar toda abstracción cargada de texturas, manchas de colores y gestos, los que por momentos develan cierta información y en otros la ocultan.

Tras más de treinta años de compromiso con el arte, tanto desde la docencia cuanto de la práctica misma, la autora invita al espectador a participar de sus obras por medio de una diversidad de lenguajes, cuyo proceso creativo se define desde el compromiso con el espacio expositivo. De tal modo, y sumida en reflexiones político-sociales, crea un ámbito de escenificación en el que los actores/objetos se disponen tras la acción de la acumulación y la reiteración, consolidando tramas de ejes entrelazados. Es en esos momentos cuando el conjunto adquiere la noción de archivo, multiplicando y propagando las capas que lo subyacen.

Cortina de humo, teñida de una atmósfera fantasmagórica e intangible, presenta un entramado sobre el que se construye el archivo de documentos, resultado del exterminio. Nazarian pues, activa su pasado desde un presente de remembranza, como lo planteara Walter Benjamin en sus Tesis de filosofía de la historia<sup>23</sup> (1940) al encontrar en el tiempo actual una continuidad con su herencia, última plausible de liberarse solamente desde su contemporaneidad. Última que, al acarrear con huecos históricos, exige ser completado por acontecimientos que le antecedieron. De tal modo, el cúmulo que crea la instalación de grandes dimensiones, constituye el marco para saldar la memoria de la familia de la artista, y adquiere al mismo tiempo la cualidad de ser reivindicatoria, haciendo eco de la postura del filósofo judeo-alemán: estar expuesta a la dimensión lejana, implica una responsabilidad a pesar de los cien años de distancia.





La obra se organiza por medio de una construcción pensada y ordenada visualmente a través de una estructura, la que funge de cimiento al otorgarle rigidez. Al mismo tiempo, cada uno de los soportes de aluminio, cuenta con su movimiento propio y concibe la multiplicidad de capas temporo-espaciales desde uno de los materiales recurrentes de la producción artística de Ester Nazarian, el papel. Cortado a mano, resulta un ejercicio de repetición en tanto que de labor artesanal cuya textura perfila aquella trama de la historia trenzada en una cortina de papel: endeble y hermética, impenetrable y protectora, generadora de fuerza aunque quebrantable a la vez. En definitiva, una situación dual acentuada por la acción de avance y retroceso que manifiestan los paneles, los que si vemos de frente se perciben como paños de un lienzo pintado, al invitarnos a ser percibidos en conjunto y a la distancia. El conglomerado de papel, no sólo emite la textura tan elaborada sino que se transforma en protagonista de la pieza, exploración propia del arte matérico de la postguerra, al rendirse a las emociones provocadoras por los colores y las formas, que en definitiva, se aprecian abstractas. Conglomerado de compartimientos que, por otro lado, le otorga una gran libertad a Nazarian, al disponer de espacios con los que no contaron sus antepasados.

La suma de fotocopias, de gran variedad, a color, blanco y negro, de diseños geométricos, figurativos y decorativos, con letras y palabras, se reúne con hojas recicladas de obras anteriores de la artista, mientras el papel se manifiesta punzante, producto del pegamento. Cúmulo inmenso de trozos que deambulan en las catorce secciones, y que en ocasiones nos remontan a tiempos personales y concretos, mientras que en otras nos conducen a situaciones atemporales y/o universales, al aflorar y ocultarse entre sectores de colores, amarillo, verde, rojo, dorado, blanco y negro, cual arte gestual y de aparente accidente. En este sentido, la intervención de objetos encontrados, apropiados y multiplicados por medio de las fotocopias, le conceden al conjunto la cualidad de monumento conmemorativo. Objetos que, devenidos hoy reliquias y disparadores de una cortina que se esfuma, dan cuenta de la ideología política de exterminio, al reunirse cual archivo personal y totalmente ajenos al destino que adquirirían. Archivo de Ester Nazarian que se va sumando a todos los otros, hasta adquirir una relevancia colectiva. He aquí el genocidio y los genocidios.

La instalación in situ establece una relación de correspondencia con el espacio expositivo: absorbe la estructura arquitectónica del edificio del siglo XIX -desafiante para una muestra de arte- se fusiona a la misma al enmarcarse entre dos de sus columnas, hasta percibirse contenida por ellas. Esta relación que fluctúa entre la integración y la pertenencia, evidencia la huella de la primera generación hija de inmigrantes, la que educada entre parámetros de adaptación y aceptación del país que les diera cobijo, deja constancia de un arraigo intrínseco.

Síntesis de su producción creativa, la obra expuesta en *Memoria colectiva en tiempos de genocidio* se mueve en un vaivén de senderos humanos, disolución de formas, texturas de un devenir y retículas fragmentadas, de recuerdos fluctuantes y desarraigo que se arraiga. La tactilidad de los materiales transforma a la superficie en un campo evocativo, adquiriendo el conjunto la cualidad conmemorativa, introspección de soluciones creativas capaces de grabar experiencias internas transmutadas espontáneamente en materia, forma y color: improvisaciones físicas, proceso que se revela al difundir un continuum de genocidios que no cesan.

### IV. Pedro Roth, Números de un escriba

Instalación, medidas variables, 2017



#### Entre una memoria tangible y una muerte que presenta su dimisión<sup>24</sup>

"Con los ojos abiertos de par en par, desmesuradamente abiertos al horror del mundo, las miradas dilatadas, impenetrables, acusadoras, eran ojos apagados, miradas muertas."<sup>25</sup>

Frente a la postura de olvido deliberado por parte del nazismo, se eleva el concepto de *rememoración* para la tradición bíblica, la que reitera el verbo en imperativo *Zachor*: recuerda. El pueblo hebreo, en palabras de Yosef H.Yerushalmi no se enfrenta a "...la historicidad del pasado sino en su eterna contemporaneidad."<sup>26</sup> El pretérito se manifiesta en el presente en un constante devenir, enmarcando la memoria en una actividad intermitente: se *rememora* desde un tiempo actual que intercede en el pasado y viceversa, dinamizando el acto mismo y manteniéndolo en alerta. Vigilia que se transmite de generación en generación, sin permitirle reposo alguno.

Imposible sería abordar el contexto histórico de la Segunda Guerra, y por lo mismo ofreceremos algunos datos sobre Hungría, país de origen del artista, sobreviviente del Holocausto.

Desde la emancipación en 1867, la comunidad judeo-húngara había disfrutado de una estabilidad social, cultural y política hasta entrados los primeros años de la Segunda Guerra, y a pesar de las dificultades económicas y las políticas discriminatorias, conocerían la calma, transformándose incluso en receptores de polacos y eslovacos hebreos refugiados.

Si bien la guerra se desata con la invasión alemana a Polonia el 1º de septiembre de 1939, derrotándola y ocupándola, así como llenando inmediatamente las prisiones e inaugurando el campo de Auschwitz, la ocupación a Hungría se produce casi cinco años más tarde, en marzo de 1944, tras una durísima y urgente deportación de judíos, seguida de una masacre programada a partir de mayo del mismo año, la que se enmarcaría en la llamada Solución final. La magnitud y eficiencia técnica del programa de exterminación en Hungría resultó de la culminación de años de experiencia adquirida en la aplicación sistemática de la ciencia al asesinato en masa.<sup>27</sup>

Quien implementara las reglas de los otros países ya ocupados por el Tercer Reich. sería el *Sonderkommando* de Adolf Eichmann, que acompañara al ejército a Hungría, donde se aprobaría inmediatamente una serie de decretos antisemitas: se marca a los judíos con la estrella de David, se los ubica en guetos y se los deporta bajo el *pedido de las autoridades locales* y la organización de *un Judenräte* (Consejo Judío) central denominado *Zsido Tanacs*, en Budapest.<sup>28</sup> La decisión de concentrarlos en ghettos, tomada en una reunión

<sup>24.</sup> El título sobre la obra de Pedro Roth se inspira en la ópera compuesta en el campo de concentración de Terezin, en alemán, por Viktor Ullmann en la música y Peter Kien en el libreto, artistas que perecieron en Auschwitz. Conocida como leyenda en cuatro escenas, El emperador de la Atlántida tuvo como título original El rechazo de la muerte, (o La Muerte presenta su dimisión, en su acepción al español). La sátira, escrita en 1943, describe a un tirano cuyo objetivo de masacrar a su gente se ve interrumpido por la aparición de la rebelde muerte, la que impide el horror salvando a los heridos. Se estrena por primera vez en 1975

Jorge Semprún, La escritura o la vida, Fábula Tusquets Editores, 2003, p.39
 Yerushalmi Yosef Hayim, Zakhor, Jewish History and Jewish Memory, Seattle and London: University

of Washington Press, 1996, p.116

<sup>27.</sup> Braham Randolph, L., *The destruction of Hungarian Jewry, a documentary* account, New York: Pro Arte for the World Federation of Hungarian Jews, 1963, p.XIII

<sup>28.</sup> Zadoff, Efraim (Ed.), Shoa - Enciclopedia del Holocausto, Yad Vashem y E.D.Z. Nativ Ediciones, Jerusalén 2004. Basado en: Rozett, Robert & Shmuel Spector (Ed.), Encyclopedia of the Holocaust, Yad Vashem and Facts On File, Inc., Jerusalem Publishing House Ltd, 2000. https://www.yadvashem.org/es/holocaust/encyclopedia/hungria.html

secreta en el Ministerio del Interior ya desde abril de 1943, sería informada desde el gobierno húngaro con las siguientes palabras: debían vaciar/limpiar el país de judíos, *judenrein*, en un breve lapso de tiempo.<sup>29</sup>

Entre los 70.000 judíos hacinados en el gueto de Budapest, establecido en noviembre del '44, se encontraba Pedro Roth y su familia materna, siendo asimismo los afortunados de ser conducidos a Rumania, gracias al Comité de Ayuda y Salvamento de Budapest quienes habrían negociado con las SS para salvar vidas, y a miembros de movimientos juveniles sionistas. Un número cercano a 8.000 huye de Hungría, La familia paterna habría pereciendo en Aushwitz. 1

Así como desde Walter Benjamín (1892-1940), Paul Celan (1920-1970), Primo Levi (1919-1987) y otros testimonios se ha ido gestando un lenguaje literario inconmensurable, al transformar la Shoá en palabra escrita, <sup>32</sup> las artes visuales no se han detenido desde entonces, ampliando el horizonte artístico-iconográfico, y transformando al Holocausto en símbolo genérico o bien *arquetipo de* genocidios posteriores. La diversidad de artistas que se manifestaron oscila entre los que perecieron, Felix Nusbaumm (Auschwitz), Bedrich Fritta y Otto Ungar (Terezin), los que sobrevivieron, Shmuel Bak, los que lograron esconderse, Fritz Hundertwasser y Christian Boltansky, o bien los que se escaparon del antisemitismo como Max Beckmann, Marcel Janco y Yosl Bergner, <sup>33</sup> y entre muchos otros, nuestro artista húngaro argentino. El tema no termina de agotarse, aumentando la mirada desde aquellos que reaccionaron a distancia como Menashe Kadishman, Micha Ullman, o las generaciones más jóvenes, como Ronald Kitaj, Art Spiegelman, Shimon Attie, Libera Zbjaniew, entre muchos otros.

### Entre la letra de un escriba y su metamorfosis histórica

"Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?<sup>34</sup>

Versátil y autodidacta, de una enorme capacidad de adaptación y elevada creatividad, Pedro Roth (1938, Budapest), cuenta con una extensa y variada trayectoria artística, flexibilidad que le ha permitido incursionar y desenvolverse en una multiplicidad de campos estéticos y responder a desafíos a lo largo de sus casi ochenta años. La fotografía artística y periodística, el cine y el ensayo, el óleo, los libros de artista y la cerámica, constituyen parte de su bagaje, habiendo asimismo promovido grupos y revistas, eventos culturales así como expuesto en una interminable variedad de latitudes.

<sup>29.</sup> Op.Cit., Braham, The destruction..., p. XVIII

<sup>30.</sup> https://www.yadvashem.org/es/holocaust/encyclopedia/hungria.html

<sup>31.</sup> Alrededor de 430.000 judíos húngaros son deportados a Auschwitz, entre mayo y julio de 1944, siendo gaseados la mitad, a su arribo.

<sup>32.</sup> Levi, Primo, Si esto es un hombre, Barcelona: Muchnik Editores, 1987, publicado por primera vez en 1947, Semprún, Jorge, Viviré con su nombre, morirá con el mío, Barcelona: Tusquets Editores, 2001; Semprún, Jorge, La escritura o la vida, Buenos Aires: Tusquets Editores, 2004; Wiesel, Elie, La noche, el alba, el día, Barcelona: Muchnik Editores, 1986; Celan, Paul, Amapola y memoria, Madrid: Poesía Hiperión 84, 2005; Wiesenthal, Simon, Los límites del perdón, Barcelona: Paidós Contextos, 1998.

<sup>33.</sup> Felix Nusbaumm (1904-1944), Bedrich Fritta (1906-1944), Otto Ungar (1901-1945); Shmuel Bak (1933), Fritz Hundertwasser (1928-2000), Christian Boltansky (1944); Marcel Janco (1875-1984), Yosl Bergner (1920), Menashe Kadishman (1932), Ronald B. Kitaj (1932), Micha Ullman (1939), Shimon Attie (1957), entre otros.

<sup>34.</sup> Borges, Jorge Luis, El Aleph", El Aleph, Buenos Aires: Emecé Editores, 1961, p.163



En una suerte de balance de su producción creativa, emerge, luego de sesenta años, el mundo concentracionario, entre evocaciones de infancia y angustias de familia, tras la barbarie nazi sombría y malabares de sobrevivencia, lapso en el que el artista emprende del modo más consciente el trazado de los pasos sumergidos en las profundidades de los horrores humanos, aunque transformando los recuerdos de flaqueza en momentos de recuperación, así como en realidades pacíficas y promisorias, Tras un viaje a Praga (2001) deja el registro fotográfico del Campo de Concentración/ghetto modelo de Terezin (o Theresienstadt), en un sinfín de rollos. En el 2009 presenta la muestra Seiscientos por diezmil en el Centro Cultural Recoleta, compuesta de seiscientos dibujos, uno por cada diez mil muertos, hasta alcanzar los seis millones. Dibujos de estilo expresionista, mano suelta y pocas líneas, sencillez apabullante y energía volcánica que serían expuestos un año más tarde en el Museo Judío de Frankfurt.<sup>35</sup> En el 2010 regresa a su casa de Budapest, modificada totalmente tras el régimen socialista, mientras que al año siguiente visita el Monumento al Holocausto y el Museo Judío de Berlín. Dos años más tarde realiza la muestra Mikrokosmos en el Museo Judío de Buenos Aires, en la que presenta un rollo de papel con personajes. Y entre otras incursiones judeo-bélicas, llegamos a la pieza expuesta en Memoria colectiva en tiempos de genocidio (2017).

Piedra fundamental sobre la que se sustenta el judaísmo, el Pentateuco o Tora resulta el disparador de la propuesta de Pedro Roth, la que concentra tres componentes, una caja, un rollo de pergamino y una mesa. El primero recrea el arca de la sinagoga donde se guarda el manuscrito, el que, al momento de ser leído se ubica sobre el púlpito. Números de un escriba revela el ámbito sagrado al remontarnos al santuario móvil construido por los israelitas bajo las instrucciones de Dios a Moisés, durante la travesía en el desierto del Sinai: Me harás un Santuario para que yo habite en medio de ellos (Éxodo 25:8) en cuyo "... arca... pondrás el Testimonio que te voy a dar. (Éxodo 25:16). Este esquema del Tabernáculo, considerado la primera realización artística conmemorada en la Biblia, se continúa en la arquitectura del Templo de Jerusalén, bajo el reinado de Salomón (Reyes I: capítulos 6-7), al mantener las dos divisiones originales: la más sagrada, el Santo de los Santos -Kódesh ha-Kodashím- (Éxodo 25: 10-17) alberga el Arca de la Alianza, señal de la presencia divina, y se haya cubierto por un propiciatorio con dos guerubines a ambos lados. Un velo -parojet- marca la separación del siguiente compartimiento, el Santo -Kódesh- el que contiene tres eslabones esenciales del mobiliario: la mesa de los panes de la presencia, metáfora de la vida cíclica del pueblo al dejarse horneados para recibir cada sábado, el candelabro de siete brazos, que da luz al frente, y el altar de incienso, en el que el sacerdote Aarón guema incienso aromático todas las mañanas al preparar las lámparas, y al atardecer al encenderlas.<sup>36</sup> Ambas espacios sacros, transportables durante el Éxodo de Egipto, y estables, desde su construcción en el Monte Sión, se mantendrían a lo largo de los siglos en las posteriores sinagogas,<sup>37</sup> respetando las normas originales, aunque adaptándose a la diversidad de condiciones de acuerdo a las épocas y a las latitudes geográficas de las diferentes comunidades.

**<sup>35</sup>**. La muestra *Judios argentinos. Retratos en el bicentenario*, se presentó cuando la Argentina fuera invitada a la Feria del libro. http://www.juedischesmuseum.de/79.html?&no\_cache=1&no\_cache=1&tx\_tmews%5Btt\_news%5D=517&L=1

**<sup>36</sup>**. Mesa de los panes de la presencia: Éxodo 25:23-30; candelabro: Éxodo 25-31-37; altar de incienso: Éxodo 30:1-10

<sup>37.</sup> Levine Lee, Ancient Synagogue Revealed, Jerusalem: Israel Exploration Society, 1981



Ahora bien, regresemos a la propuesta contemporánea ideada por el sobreviviente del Holocausto. El arca recreado con la clásica cortina divisoria entre ambos ámbitos sagrados, no se describe con su simbología intrínseca, sino que nos enfrenta a una nueva, en la que siete cifras se ven bordadas: 6.000.000. El manuscrito, por otro lado, apoyado sobre el clásico lugar alto o bamá puede ser abierto y cerrado por el púbico por medio de sus respectivos ejes de madera que enrollan y desenrollan doce metros del documento de cuero. Su lectura de rezos diarios, acompañada por el dedo apuntador a la antigua usanza, no presenta la clásica enseñanza de tradición oral escrita en los libros atribuidos a Moisés, sino que sufre un viraje: Roth modifica su contenido y llena el pergamino de interminables cifras. Los números del uno al seis millones aparecen de modos, colores y tamaños diversos, conforme la personalidad de cada ausente, entre dibujos y personajes recurrentes del recorrido pictórico del artista. Su familia, hijos y nieta, fueron partícipes de la escritura de la obra de un escriba sensible ante las adversidades atravesadas, y a quien la cantidad con todo lo que acarrea, ha dejado una huella indeleble. Escriba que crea un diálogo con el espectador al omitir las letras relacionadas a leves y costumbres, y transmitirle un dolor que no cesa, dolor que implica cantidades y gente anónima, números atravesados por gestos de mano suelta, expresivos y penetrantes, pertenecientes a la vanguardia artística a la que Pedro se

hubiera adherido si la guerra no hubiera cambiado su rumbo. Arte expresionista que se revela en su corpus creativo. Las cifras pues, hacen eco de otras situaciones de violencia y masacres, determinando significados de pertenencia e identidad: he aquí la necesidad de transmitir la magnitud del-los exterminio-s por medio de cantidades que evidentemente agobian, y se condensan en este caso, en el objeto ceremonial más sagrado del judaísmo. Evocación desde la expresión artística cuyas impresiones horadaron la piel del artista durante su infancia, de modo tal que fueran emergiendo en una superficie de testigos etéreos, entre números y personajes de corte expresionista, únicos plausibles de señalar los intersticios de aquellas improntas invisibles.



La huella volcánica de la Shoá, que tan impregnada se encuentra en cada sobreviviente, hace erupción en los últimos años de la producción artística de Pedro Roth, por medio de dibujos, pinturas y fotografías, en los que se revela un escriba de la memoria latente de la humanidad. El Holocausto masivo, -según palabras de nuestro artista- es como una irrupción volcánica que rasga la piel de la cultura, mostrando el interior de la naturaleza humana que nos produce aprehensión, asco, nos pone enfermos."

### V. Mariela Yeregui, Apenas un rostro

Instalación, telas estampadas, estructura de madera y dibujo en lápiz, medidas variables



#### Entre un horror velado y su cúmulo de cuerpos silenciados

El principio básico de la Conciencia Negra es que el negro debe rechazar todos los sistemas de valores que tienden a hacer de él un extranjero en la tierra donde nació y a reducir su dignidad humana fundamental".<sup>38</sup>

Luego del saqueo colonial y la esclavitud, el continente africano, de inmensa variedad étnica, histórica y religiosa, queda exhausto. Las independencias, creaciones artificiales diseñadas por las potencias colonialistas, y la supuesta descolonización, no terminan resultando cambios sustanciales sino un disfrazado modo de explotación y abusos que, en ocasiones, fueran acompañados de la complicidad de jefes nativos, muchos de ellos ex oficiales de los ejércitos coloniales.

La conferencia de Berlín (1884-1885), convocada por Francia, el Reino Unido y Alemania, marca el momento en el que se implanta la nueva división de África, siendo Ruanda concedida al estado germano entre 1897-1916, al convertirse en parte de la llamada colonia del África Oriental Alemana. Luego de su derrota en la Primera Guerra Mundial y como consecuencia del Tratado de Versalles, bajo el mandato de la Liga de las Naciones, el territorio de Ruanda-Burundi pasa a ser administrado por Bélgica (1919-1962). Tras su dominio, de corte social y de control sobre la educación, se implanta en el año de 1926 un sistema de identificación entre los dos grupos étnicos predominantes, tutsis y hutus, de costumbres y lenguaje compartidos, de mestizaje v convivencia durante la época pre-colonial, cuando vivían organizados en un sistema monárquico-feudal. A partir de aquella fecha la división del pueblo banyaruanda<sup>39</sup> se institucionaliza y, de constituir una relación histórica y tradicional, se convierte en un sistema de clases que favorece a la minoría tutsi (14%); ganaderos, de piel clara, altos, de porte distinguido, frente a la mayoría hutu (85%), campesinos, pobres, sometidos a trabajos forzados. Esta segregación abre un capítulo de horror entre las etnias cuando, en 1959, los hutus se rebelen contra el poder colonial belga así como contra la élite tutsi, provocando la huída de 150.000 tutsis a Burundi, la posterior independencia (1962) y la consecuente descolonización. Con la independencia se suceden dos gobiernos hegemónicos hutu, el de Grégoire Kabianda y el de Juvénal Habyarimana, quien, con apoyo militar francés y belga, comete abusos contra los tutsi durante las décadas de los '70-'80 ocasionando un siguiente exilio, esta vez hacia las fronteras con Zaire (ex Congo), Uganda, Tanzania y Burundi, donde se formarían comunidades de refugiados que anhelaran regresar a su tierra. En Uganda crean el Frente Patriótico Ruandés (FPR), con el que en 1990 retornan a su país y atacan a sus enemigos. La reacción no se deja esperar y los hutus organizados en milicias civiles conocidas como interahamwe, -los que están juntos-40 reprimen a políticos y periódicos de la oposición así como comienza a fraguarse una ola de masacres, que aunque aisladas, se prolongan por más de tres años. Este proceso se convierte en el prolegómeno de una tragedia que irrumpiría de modo descarnado al interior de la población

**<sup>38</sup>**. Palabras del activista sudafricano antiapartheid Stephen Bantu Biko (1946-1977), quien tras su lucha fuera encarcelado, torturado y muerto por las brutalidades que había recibido. http://www.rebelion.org/noticia.php?id=56307

**<sup>39</sup>**. Banyarwanda es un término genérico que incluye a los habitantes desde el África Central hacia los Grandes Lagos africanos hasta el sur, incluyendo los hutu, tutsi y batwa, cuya lengua es el kinyarwanda y hoy viven en Ruanda, la actual República Democrática del Congo y Uganda occidental. Prunier, Gérard, *Africa's World War: Congo, the Rwandan Genocide, and the Making of a Continental Catastrophe*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp.16-18

<sup>40.</sup> http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/rwanda/etc/cron.html

ruandesa. El 6 de abril de 1994 marca la fecha del detonante del genocidio: quien gobernara con mano dura desde 1973, habiendo sumido al país en la pobreza y el hambre, Juvénal Habyarimana, muere al ser derribado el avión presidencial en el que viajaba junto al primer mandatario de Burundi, Cyprien Ntaryamira. La situación se exacerba, alcanzando una drástica solución al problema: la eliminación de los tutsis por parte de los hutus. Culpado el FPR por el atentado, <sup>41</sup> se desata la cacería contra tutsis y hutus moderados, sin distinción de edad ni sexo, desencadenando un verdadero infierno en la tierra de las mil colinas, saturada de cuerpos silenciados a golpe de machete. Se estiman 800.000 asesinatos en cien días, -entre abril y junio de 1994- a los que se suman violaciones y mutilaciones a las mujeres, y un desmesurado exilio. El plan de exterminio venía siendo ideado desde 1990 por el coronel Theoneste Bagosora, cuando hace circular un documento en el que califica a la etnia tutsi como enemigo principal, mientras estuviera al frente del Ministerio de Defensa, de las tropas gubernamentales ruandesas y de las extremistas Interahamwe, las que atacarían pueblos y aldeas de la zona de Bugueseda, con palos y machetes, cometiendo atrocidades inimaginables por lo inhumanas.

El horror atravesado, velado y silenciado, se concentra en la obra de Mariela Yeregui a través de textiles africanos, por medio de los cuales nos acerca a un genocidio que, aunque lejano a nuestra cultura, es parte integral del universo que habitamos y nos habita.

#### Entre una cara desollada y un telar que no calla

Los militares estaban equipados; los milicianos, exaltados; había suficientes machetes nuevos y usados; los brazos eran robustos y los intelectos obedientes. Las órdenes cruzaron el país. Las matanzas empezaron un día detrás de otro, a ritmos diferentes según las comarcas, pero ningún obstáculo estorbó la buena marcha del sacrificio.<sup>42</sup>

Tras un proceso artístico entre la territorialidad y el espacio público, la otredad y el desvelamiento de un desastre oculto, por medio de soluciones de corte tecnológico, artes electrónicas y digitales, instalaciones e intervenciones interactivas y robóticas, la obra de Mariela Yeregui se ve permeada de transgresiones concernientes a nuestra realidad circundante, acciones de denuncia y violencia, desde un espectro colmado de sensibilidad donde el cuerpo desgarrado es el protagonista.

Durante una estancia de siete años en Costa de Marfil (1993-2000), la artista atraviesa varios de los conflictos étnicos africanos que conducen a las encarnizadas guerras civiles de algunas de las que habrían sido colonias europeas del África Occidental, Sierra Leona (1991-2002) y Liberia (la segunda guerra, 1999-2003), y de la zona central, Ruanda (1994), mientras que su país de residencia funge de entorno abierto a los refugiados. Como parte de su devenir reflexivo, Mariela ha ido desarrollando un motivo cuyo concepto concentra

<sup>41.</sup> En el 2012 surgen pruebas de un juez francés, que avalan que los mismos hutus habrían abatido el avión presidencial, exonerando al hasta entonces culpable, el presidente actual de Ruanda, el Tutsi Paul Kagamé. "El estudio balístico demuestra que los disparos que abatieron el avión de Habyarimana..., provinieron del campo de Kanombé, donde se encontraban los soldados extremistas hutus que teóricamente debían protegerle. Habyarimana acababa de firmar un pacto con los tutsis liderados por Paul Kagamé para compartir el poder."

http://www.guinguinbali.com/index.php?lang=es&mod=news&cat=3&id=2449

http://es.euronews.com/2012/01/11/el-misil-que-mato-al-presidente-ruandes-en-1994-fue-disparado-por-la-quardia-

<sup>42.</sup> Hatzfeld Jean, Una temporada de machetes, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 61

la tensión entre el horror y la belleza intrínseca que emite, dando como resultado una pieza que, sumida en otra o presentada a cierta distancia, va perdiendo sus rasgos para adquirir una forma abstracta e impersonal, hasta alcanzar cierta fascinación estético-visual. Dentro de este marco referencial elabora la propuesta para *Memoria colectiva en tiempos de genocidio*, a través de un disparador que la conduce a diseñar su corpus creativo: la fotografía de Juvenal Habyarimana, luego de la explosión que provocara su muerte. Acción que, como mencionamos, desencadena la sanguinaria *temporada de machetes*<sup>43</sup> de hutus contra tutsis, cual gota que rebalsara un vaso ya demasiado lleno. *Las revelaciones sobre el asesinato*, entre las que se ve el rostro desfigurado del presidente, son publicadas en la revista de actualidad *Jeune Afrique*, que nuestra artista argentina recibe en su domicilio de Abiyán, guardándola a lo largo de los años por el impacto que le había causado.

¿Cómo procede Mariela para acercarse a tal evento violento?

Comienza por intervenir digitalmente la imagen periodística de la cara desollada y la ubica sobre un aparente contexto y soporte ajeno, una tela de gran tamaño que la conduce a una de las labores que realizan las mujeres africanas: los paños teñidos en cera, de carácter funcional y gran variedad estética, conocidos en español a través de los vocablos pareo, túnica, manta o simplemente vestido tradicional. <sup>45</sup> Parte intrínseca de la identidad local y de sus respectivas procedencias tribales, la prenda artesanal adquiere la calidad de documento evocador de eventos religiosos e históricos. Si bien funge de patrimonio cultural de la diversidad de tribus africanas, constituye un arte importado desde el siglo XVIII<sup>46</sup>, cuando Indonesia se encontrara bajo dominio holandés y reclutado mercenarios de Ghana a su ejército, últimos que llevarían la técnica del batik a su continente. Sin embargo sería Holanda el país que explotara la veta comercial al crear plantas industriales que imitaran la artesanía asiática hacia mediados del siglo XIX, aunque al no poder penetrar el mercado indonesio por su resistencia ante aquel arte mecanizado, contrario a su preferencia por el teñido de fibras a mano, el país europeo decide afianzar las redes ya existentes con África Occidental, virando su exportación. Una vez alcanzadas las independencias y consecuentes descolonizaciones africanas hacia la década del '60 del siglo siguiente, las políticas nacionales de autosuficiencia y modernización, reducirían la importación extranjera, edificando economías locales en Chad, Costa de Marfil, Ghana, Niger, Nigeria y Senegal, al desarrollar fábricas textiles con significados y tradiciones locales que elevarían el orgullo y la identidad pan-africana. 47

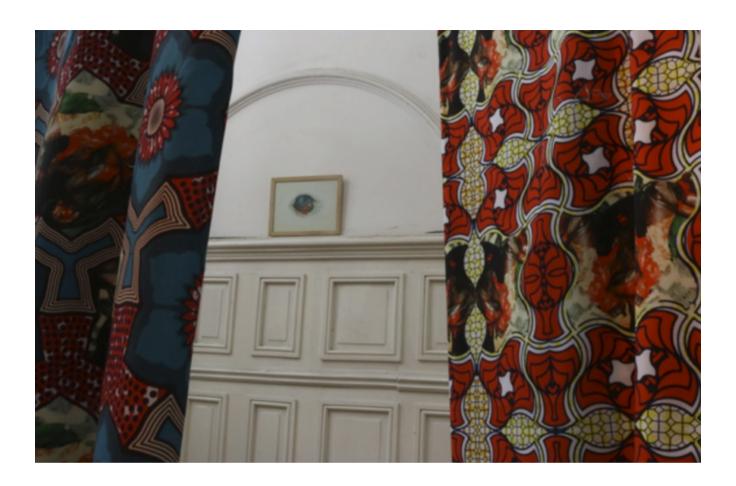
<sup>43.</sup> Op.Cit., alusión al título del libro de Jean Hatzfeld

<sup>44.</sup> Phillipe Gailliard et Hamid Barrada, *Le récit en direct de la famillie Habyarimana, Jeune Afrique*, 28 de abril de 1994. Veinte años más tarde la revista emitiría una artículo conmemorativo http://www.jeuneafrique.com/164466/politique/une-histoire-du-g-nocide-rwandais-2-l-attentat-du-6-avril-1994/

<sup>45.</sup> Cuentan con una variedad de vocablos de acuerdo a las proveniencias: ntoma o ntama en Ghana, ankara o atamía en Nigeria, pagnes en Costa de Marfil, Togo Benin, le wax en Senegal y Mali, chitenge en Zambia, kiteng en África Oriental y en República Democrática del Congo, entre otros. African-Print Fashion Now! A Story of Taste, Globalization, and Style, exposición en el Fowler Museum, UCLA, Los Angeles, 26 de marzo-30 julio, 2017

<sup>46.</sup> Si nos remontamos al siglo IV, hablamos del algodón pintado en la India, como parte del comercio con el sudeste asiático y el oriente africano, entrando a Java hacia el IX. Sin embargo, la sofisticada técnica del batik se desarrollaría en los albores del XIX dentro de los talleres de las cortes musulmanas de la zona central de la isla, cuyos sultanes de Yogyakarta y Surakarta se habrian establecido a mediados del XVIII sobre las ruinas del Imperio Hindú Majapahit, destruido por los musulmanes en el siglo XV. A pesar de lo conservadora de la vida en la corte, la música, danza, teatro y arte, se fueron desarrollando, y legar a crear el teñido de telas en cera para el uso de su vestimenta. Batik texiles of Java, Art Institute of Chicago, April 21-September 1, 2017 http://m.artic.edu/node/7084

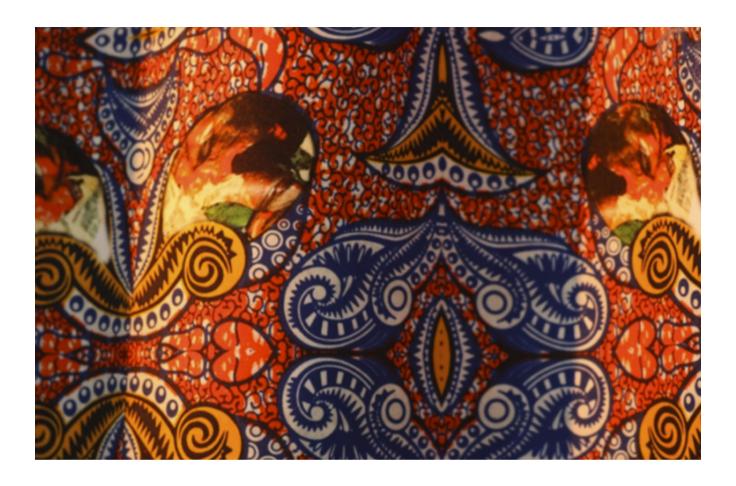
<sup>47.</sup> Con el tiempo, muchas de las fábricas africanas se fueron asociando a otras, de Inglaterra, Holanda,



El vestido es importante en la sociedad... y se ha utilizado como forma de protesta. Los diseños y el modo de vestir fueron con frecuencia el vehículo silencioso, pero eficaz, en el que se expresaba la opinión de los africanos sobre la clase dirigente colonial. Cuatro categorías de estampados se pueden clasificar a modo general: la vida de la mujer aborda familia, amor y tareas domésticas; la vida urbana incluye el alfabeto, la televisión, el dinero y el poder; la naturaleza con los animales y las flores, y los ritmos con su respectiva música y tambores.<sup>48</sup>

He aquí la incursión de Yeregui al recurrir a aquella indumentaria que narra historias de iconografías cifradas, las que intercambiadas entre las mujeres resultaría un diálogo invaluable y un medio de comunicación oculto. De tal modo se acerca a la tradición africana a través del atuendo intervenido, el que absorbe la fotografía apropiada de la revista *Jeune Afrique*. Se inspira en los modelos que conociera durante su estancia en Costa de Marfil, cuyos *pagnes* se dividen en tres: uno se enrolla en la cabeza, el otro cubre los hombros, y normalmente ayuda a cargar al bebé, mientras que el último constituye la falda.

Suiza, Japón, China e India, alcanzando un nivel de moda que sobrepasaría la industria local 48. http://www.wipo.int/wipo\_magazine/es/2009/04/article\_0006.html



La artista crea diseños inspirados en los textiles-wax africanos, re-utiliza los tradicionales y los interviene digitalmente, dando como resultado composiciones que finalmente son transferidas al soporte textil, a través de la técnica de sublimado. De tal modo, concibe diez telas de gran formato. De modo paralelo recupera una fotografía periodística del rostro desollado del presidente Habyarimana, cuyo asesinato desatara la tragedia. Conforme nos acercamos a los textiles, la realidad se modifica revelando el punto álgido, cuasi mimetizado formalmente entre los vívidos y abigarrados diseños: el semblante descarnado del presidente, epicentro de la violencia. Este motivo, repetido en la vestimenta femenina, confiere un inquietante efecto sorpresa al señalar la desgarrada trama del horror, cual intrusión forzosa en aquel silencio del devenir cotidiano. La artista, quien habría incursionado en la estética del desastre y en el paradigma de los cuerpos violentados en relación a lo abyecto, <sup>49</sup> eleva el registro de la imagen y lo traslada a un marco visual de instalación, al tamizarlo por capas estéticas a través de uno de los patrimonios culturales africanos, en el que el concepto de belleza se amalgama al del horror, forzando a la vez, un desvanecimiento de los límites entre ambos.

<sup>49.</sup> Mariela Yeregui, Sculpting the disaster, Tesis para la European Graduate School, Saas-Fee, Suiza, 2015



Por otro lado, mientras el presidente circulara con nombre y apellido entre las latitudes de distribución de la revista, cientos de miles de ruandeses descuartizados a machetazos a lo largo de los cien días, se enfrentarían al anonimato, aunado al espeluznante silencio proveniente tanto del interior del país cuanto del exterior, con su consecuente desconocimiento desde la cobertura mediática internacional. Frente a tales puertas cerradas, el planteo de Mariela Yeregui a través de la elección de los pagnes confeccionados por las mujeres, eleva las charlas entre ellas, comunicación en tiempos de mutismo, de movimientos en secreto, falta de testigos y lugares inaccesibles. Enunciados que en definitiva se convertirían en gemidos de un pasado lacerante.

La instalación se completa con un pequeño dibujo a lápiz, de presencia ínfima: la copia de la fotografía del presidente, el que pasa desapercibido en la instalación in situ. Sin embargo en él recae un peso enorme, asume la calidad de gesto reparador al darle cuerpo al horror indescriptible, y otorgarle al mismo tiempo, una inversión de la realidad: transposición-punctum del genocidio ruandés que acentúa la reiterada aparición del mismo rostro, sumido en todas las telas. Presencia poderosa e invasiva, sencilla y sobria, que, en palabras de la artista, conlleva la *idea de superar el registro documental y cristalizar la marca del impacto personal, haciéndola cuerpo*.

Entre la cara desollada y el paño que no calla, entre los cadáveres enmudecidos y los telares expresivos, entre la estética inerte y la de una artesanía, sólo se vislumbra un hilo tenue, trama poderosa de comportamiento deliberado, acción intimidatoria y discriminatoria, llamada violencia. Violencia que se transmuta desde un marco tribal, en acción femenina de resistencia. Las réplicas en batik que Mariela reproduce asumen la dimensión no revelada, la que no sólo desafía la comprensión del público, sino que encubre para descubrir. Si no encubriera no revelaría. De tal modo, los *pagnes africains* no sólo operan cual ausencia de las pérdidas humanas, sino que adquieren la calidad de vestigios que materializan pesares y recuerdos: marcas de un tiempo, pesadilla de un país africano desgarrado. Es en este entorno de cuerpos errantes donde subrepticiamente el pavor al exterminio *aparece* velado. *"Todos cerraron los ojos a nuestras matanzas"* confiesa Elie, asesino hutu, <sup>50</sup> cuando la inoperancia de las tropas de la ONU y la de la comunidad internacional, le daría la espalda a casi un millón de víctimas, provocando el aislamiento de la desollada Ruanda.

<sup>50.</sup> Op.Cit., Hatzfeld, Una temporada de machetes..., p.105

## VI. Enrique Ježik, *Tríptico de Srebrenica*

El saludo de Mladić, Fiesta de los Cascos Azules, Bosnios de a pie. Videoinstalación en loop, tres monitores, cables, 2017.



#### Entre un enclave y un reducto musulmán en Europa Central

"... aquí estamos, el 11 de julio de 1995 en la Srebrenica serbia, -anuncia Mladić ante las cámaras de la televisión serbo-bosnia-, en vísperas de una gran fiesta, y finalmente ha llegado el momento para vengarnos de los turcos en esta parte del mundo."<sup>51</sup>

La historia de los Balcanes cabalga sobre herencias arrastradas, impregnadas de rupturas, poder e intolerancia religiosa, escisiones alimentadas por los diversos dominios, los que envueltos en intransigencias, condujeran a matanzas descarnadas. Al odio ancestral entre etnias y naciones, se sumaría "... la división del Imperio Romano, en el año 395, [cuando] el territorio correspondiente a lo que sería Serbia, Montenegro y el norte de Albania quedó integrado en la órbita de Constantinopla; mientras, el que ocuparían Bosnia, Croacia y Eslovenia seguía bajo el control de Roma. Hacia los siglos VII-IX se produce la evangelización de los pueblos eslavos de los Balcanes bajo aquellos parámetros..."52 Para 1463 el Islam arriba a Bosnia convirtiéndola en provincia del Imperio Otomano, introduciendo sus propias jerarquías de autoridades religiosas, "... compuesta por ulemas, muftís, mudarris, imanes, así como jueces o gadis y predicadores o jatibs, que estaban directamente bajo la jurisdicción del estado...<sup>53</sup> En 1878 la balanza se inclinaría hacia el imperio Austro Húngaro, quedando el territorio denominado Provincia Imperial de Bosnia Herzegovina, bajo la administración cristiana hasta 1918. Los 415 años de dominio turco sunni le otorgaría al pueblo bosnio su identidad de eslavos musulmanes, los que bajo la tradición Hanafí contarían con la "... versión moderada del Islam, rica en tradiciones locales, tolerante con otras confesiones y totalmente compatible con los valores occidentales,"54 Entre los avatares de la zona, el siguiente capítulo se inserta en el siglo siguiente cuando se produce la destrucción de la ex-Yugoeslavia. Finalidad que se habría debido a la artificialidad de su construcción y a la decidida intervención de Alemania<sup>55</sup>, en una época en la que las grandes potencias triunfadoras de la Gran Guerra habrían fabricado estados de acuerdo a su conveniencia, de tal modo que algo habría que hacer con los saldos y retazos de los fenecidos imperio turco y austro-húngaro.

Bajo el régimen socialista se produce un renacimiento islámico bosnio (hacia los'70s) mientras el mariscal Josip Broz Tito (1953-1980) logra mantener unido lo que comenzará a disolverse en ocasión de su muerte, lo que afianza la idea de que dicha unión fuera forzada.

He aquí que, entre este brevísimo aunque denso panorama histórico, abordaremos el genocidio de Bosnia Herzegovina, inmerso en un conflicto más amplio (1991-2001) consecuencia de la caída del Muro de Berlín (1989) y la desintegración del bloque soviético.

<sup>51.</sup> Samarah, Tarik, Srebrenica, "Genocide", texto de Emir Suljagic, Zagreb-Sarajevo, 2005, p. 4

<sup>52.</sup> Mientras los croatas y eslovenos se mantuvieron fieles a Roma y conservaron el alfabeto latino, por ejemplo, los serbios se hicieron ortodoxos y adoptaron el alfabeto cirílico, siguiendo a la Iglesia Ortodoxa Griega. Emilio, de Diego García. *Los Balcanes, polvorín de Europa*. Madrid: Arco Libros, 1996, pp.12-14

**<sup>53</sup>**. http://www.webislam.com/articulos/32686entendiendo\_el\_islam\_bosnio\_que\_puede\_aportar\_al\_resto\_de\_europa.html

**<sup>54</sup>**. Ibid

<sup>55.</sup> Alemania buscaba en los Balcanes recursos naturales, posiciones estratégicas, ámbitos de inversión financiera, mano de obra barata y leyes laborales menos exigentes que las que rigieran su propio país.

Los ejércitos privados y manipulados por el régimen serbio de Belgrado en tanto que por las Fuerzas de Defensa Croatas (HOS), promueven una variedad de confrontaciones entre las etnias de la Ex Yugoslavia ante sus tentativas independencistas, abriendo conflictos sangrientos entre eslovenos y serbios (1991), serbios y croatas (1991), serbios, croatas y bosnios musulmanes (1992-1995), así como entre albanokosovares y serbios (1999). Entre tales crímenes de guerra, Bosnia, el único reducto musulmán de Europa Central, es atacada por los cristianos ortodoxos serbios inmediatamente después de que alcanzara su soberanía, del 29 de febrero al 1º de marzo de 1992. El rechazo liderado por Slobodan Milo evi ,<sup>56</sup> lo conduce a atacar las áreas de mayoría bosníaca y croata de Sarajevo a principios de abril del mismo año, agresión que desenlazaría un plan premeditado y sistemático de exterminio durante tres años, con la finalidad de erradicar el Islam de la región y exaltar en contraposición, el nacionalismo serbio. De tal modo, la *limpieza étnica* equivaldría a la masacre de un pueblo por haber nacido musulmán o simplemente por profesar el Islam.

Dos años más tarde, para alcanzar algún tipo de justicia y siguiendo lo establecido por la Convención de 1948, el 25 de mayo de 1993 "El Consejo de Seguridad de la ONU, frustrado de tratar de detener las atrocidades de la guerra de Bosnia, estableció el Tribunal Criminal Internacional (ICTY) para la antigua Yugoslavia...", "... [al recibir] autorización para investigar crímenes de guerra, condenar perpetradores sospechosos, expedir órdenes judiciales internacionales por sus arrestos y, si podían llevarlos a juicio a La Haya, lo harían...", "...[e incluso] si se lograba se llegaría a una sentencia y encarcelamiento."57 Tales decisiones de corte jurídico-internacional conducen, ese mismo mes y año, a que nueve ciudades adquirieran la calidad de áreas protegidas de los cascos azules de la ONU, -entre Bihać en el noroeste, Tuzla en el noreste, Bileljina, Sarajevo, Srebrenica, Goražde y Vi egrad-, por encontrarse situadas en la franja de control serbo-bosnio y contar con una multitud de desplazados. La paradoja de estas zonas de seguridad fue haberse transformado en blancos fáciles de agresión, resultando ser las menos favorecidas y convertirse en enclaves: víctimas de las masacres. Srebrenica, rodeada de militares serbios, se transforma en escenario del asesinato de ocho mil musulmanes desde los quince años, matanza deliberada diseñada por Radovan Karadzic, líder de los serbios de Bosnia, con su Jefe del Estado Mayor del Ejército de la República Serbia de Bosnia (República Srpska), Ratko Mladić, mientras Slobodan Milo evi se desempeña como presidente.

#### Entre mensajes indirectos y excesos de imágenes indescifrables

El 16 de abril de 1993, luego de un año de sitio, con ataques diarios... y falta de abastecimiento alimenticio..., el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas aprobó la Resolución 819, proclamando a Srebrenica una zona de seguridad.<sup>58</sup>

<sup>56.</sup> Slobodan Milošević habría sido líder del PC serbio desde 1987 y presidente de Serbia entre 1989-1997

**<sup>57</sup>**. Heidenrich, John G., How to prevent genocide: A Guide for Policymakers, Scholars, and the Concerned Citizen. Westport, Connecticut: Praeger, 2001, p.62

**<sup>58</sup>**. "El 16 de abril de 1993, luego de un año de sitio, con ataques diarios... y falta de abastecimiento alimenticio..., el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas aprobó la Resolución 819, proclamando a Srebrenica una zona de seguridad. Op.Cit., Samara, Srebrenica, "Genocide", p.2

Artista multifacético, Enrique Ježik<sup>59</sup> (Córdoba, 1961) oscila entre piezas gráficas e instalaciones de formatos descomunales, video-instalaciones, piezas sonoras, acciones e intervenciones urbanas, tras una variedad de investigaciones, desde el poder y los medios de comunicación masiva, el absurdo y la destrucción, el victimario y/o la víctima, entre otras, recreando evocaciones de legados y referencias de momentos históricos contemporáneos, aunadas a alusiones culturales y políticas, en los que en ocasiones, subyace la violencia. Desde esta plataforma construye un cuerpo conceptual cuya marea rebalsa las orillas, violando fronteras aparentemente infranqueables. Lejos de la crónica, no reseña el momento concreto sino que lo exhibe a modo de reto, como si su propio pensamiento deviniera en acción inmediata, contagiando al espectador de aquel estado de alerta y tensión, frente al cual es imposible permanecer inmune.

Entre los caminos disímiles por los que transita su corpus artístico, la obra presentada en *Memoria colectiva en tiempos de genocidio*, continúa una investigación acerca de la Guerra de los Balcanes, luego de haber incursionado en la problemática de Kosovo y de Serbia. *Tríptico de Srebrenica* revisa el genocidio de Bosnia a través de imágenes periodísticas tomadas de videos de la década de los '90, las que proyectadas en tres monitores fungen de engranajes del proceso de exterminio. Cada pantalla se divide en dos –split screen- de tal modo que los fragmentos apropiados -found footage- conviven, transmitiéndole al espectador contenidos simultáneos, entre una diversidad de velocidades trabajadas por el artista.

Sin una cronología específica, la video instalación proyectada en loop presenta tres momentos claves del proceso genocida: cuando el jefe militar Ratko Mladić, responsable de la limpieza étnica, entra a la zona de seguridad de Srebrenica y saluda sonriente a sus soldados con abrazos y besos, mientras que paralelamente en otro cuadro, el serbio aparece siendo juzgado por el Tribunal Penal Internacional *para* la ex-*Yugoslavia* (TPIY); en el monitor del centro filas de víctimas bosnias caminan hacia el matadero, entre un paisaje arbolado y montañoso, al oírse disparos a la distancia; y en el tercero, los cascos azules holandeses de la ONU festejan antes de abandonar la región, bailando y tomando cerveza.

Los tres momentos se perfilan como eslabones de la misma cadena genocida: cuando Mladić con su Estado Mayor entra victorioso al enclave de Bosnia Occidental, el ya mencionado 11 de julio de 1995, comienzan las divisiones de las familias, subiéndolas a los autobuses, en tanto que los varones-carne de cañón, son dirigidos al interior de los bosques, y poco tiempo después, los cascos azules se liberan de su, a futuro, controversial misión.

El saludo de Mladić consiste en tres momentos, el de los abrazos y besos repartidos entre los perpetradores vestidos con sus uniformes militares, escena completamente bizarra frente a las matanzas deliberadas que en breve se sucederían, mientras que los otros fragmentos incluyen dos videos de larga duración: una entrevista al ex-general, y la sentencia del fiscal durante el juicio (diciembre, 2016) al declararlo culpable por los crímenes de lesa humanidad cometidos. <sup>60</sup>La falta de traducción nos ofrece accesos diversos en la forma de comunicar, reforzando las imágenes, las que con mucha claridad, exponen su objetivo.

<sup>59.</sup> www.enriquejezik.com/

https://www.clarin.com/sociedad/aguante-enrique-jezik-premio-petrobras\_0\_rJLlTCwiPme.html http://www.jornada.unam.mx/2011/08/30/cultura/a06a1cul

<sup>60.</sup> En la entrevista, realizada luego de su victoria, justifica el exterminio al remontarse al siglo XV, con los ataques que el Imperio Otomano hiciera a las iglesias. Luego de haber huido 16 años de la justicia internacional, es detenido en el 2011



Mientras la muestra estuvo expuesta, Ratko Mladić fue condenado a cadena perpetua por el genocidio de Srebrenica, con los siguientes cargos: *exterminación, asesinato, persecución, terror, secuestro, deportación, desplazamiento forzoso, actos inhumanos y ataques ilegales contra civiles*<sup>61</sup> cerrando el Tribunal Internacional luego de 24 años de haber estado procesando a los principales responsables de las atrocidades.

El testimonio de la contraparte, pormenorizado en *Bosnios de a pie*, está tomado de una variedad de grabaciones, copia de copias, las que aunque fueran filmadas por los serbios, noruegos o rusos, transmiten la crudeza en cada una de las personas que caminan hacia aquel destino incierto, entre el sonido de ametralladoras a lo lejos, siendo dirigidos a los autobuses, sinónimo de muerte. Hablamos de un total aproximado de 25.000 musulmanes conducidos a Potoçari, base del batallón holandés, desde donde los varones serían movilizados para ser ejecutados. Recordemos que este proceso de limpieza étnica habría comenzado un año antes, al ser perseguidos y morirse de hambre durante el invierno, motivos

**<sup>61</sup>**. Entre los 161 acusados del TPIY, al menos más de la mitad, 90 eran serbios, 14 croatas, 4 musulmanes-bosnios, 5 kosovares y dos macedonios, según datos del recuento oficial, que no distingue etnias o nacionalidades. Otros 19 fueron absueltos y una veintena murió durante el proceso. https://elpais.com/internacional/2017/11/22/actualidad/1511347291\_020792.html



por los que la coalición internacional lanzaría *alimentos y medicinas desde el aire*.<sup>62</sup> He aquí que la llegada de los contingentes de la ONU, en principio canadienses y holandeses después, vendría a mejorar la situación.

Ježik decide finalizar *Bosnios de a pie* con un breve cuadro congelado que se va disolviendo a baja velocidad, mientras la cámara se acerca y se ve gente sentada y militares parados a lo lejos. El fragmento nos ofrece, pues, unos segundos más para interpretar los sucesos de los que luego tendríamos conocimiento: el plan deliberado de ejecución de los varones cuyos nombres y apellidos aparecerían en las largas listas del Memorial.

Fiesta de los cascos azules describe dos momentos: cuando los representantes de la ONU entran a la ciudad de Srebrenica con el fin de protegerla, y se los ve izando la bandera, así como al final de su misión durante el feliz festejo de despedida, en el que, sin sonido, los muestra bailando y bebiendo. Cabe destacar que el cuartel general de los holandeses, situado en una fábrica de pilas en la mencionada localidad de Potoçari, a seis kilómetros de Srebrenica, devendría el punto de reunión de las víctimas, desde donde se las conduciría a las montañas para ser asesinadas. Frente al galpón, transformado en espacio de exposición,

<sup>62.</sup> http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/07/150709\_aniversario\_masacre\_srebrenica\_holanda\_bd

con fotos y material explicativo sobre los sucesos acaecido, se encuentra el *Memorial y Cementerio para las víctimas del genocidio de 1995, Srebrenica/Potoçari*, donde, desde el 2002, se abriría cada 11 de julio, el proceso de identificación de los cuerpos asesinados en el marco del área de seguridad de la Fuerza de Protección de las Naciones Unidas (UNPROFOR), y se le otorgaría a cada uno –o restos de él- un sepelio digno, de modo tal que cada año se siguen sumando nombres bosniak, a la larguísima lista del exterminio.

Lejos de transmitir una actitud didáctica con explicaciones concretas o bien con traducciones, el footage presentado expone dificultades: emite información de un abanico de documentales, de tendencias ideológicas e idiomas diversos, encontrados en los tan confusos y excesivos medios de comunicación masivos de nuestra contemporaneidad, los que no solo exacerban sino que en ocasiones, deforman las noticias. La Información recibida, pues, fragmentada y manipulada desde los sitios de internet, es a su vez recortada por nuestro artista. Sin embargo, a más de 20 años de ocurrido el genocidio, y dentro del panorama desgarrador para todo público bosnio, Ježik, enfrenta al espectador argentino a una situación desconcertante, la que podría elevar conocimiento e información, incomodidad o empatía en aquel enjambre de violencia extrema. Utilizando un imaginario cuasi cinematográfico de yuxtaposición de lenguajes, tiempos y latitudes mediante un montaje artístico,



uso de iluminación y breve narración explicativa, lejos de asumir el carácter de documental, -aunque utilizara dispositivos de corte periodísticos-, el artista radicado en México, desempolya la masacre desde una latitud distante por un lado, y manifiesta la dificultad de explicar un genocidio, por el otro. Al mismo tiempo nos acerca a un planteo de diálogo, al establecer relaciones con los referentes locales; nuestro terrorismo de estado, De tal modo, Ježik le ofrece herramientas a un espectador que si bien carga con su anclaje personal, le invita a unirse a una mirada global, volcando el bagaje de cada quien desde su espacio geográfico. El tríptico pues, deviene catalizador de la curaduría, ya que nos plantea las dificultades de acercarnos a genocidios ajenos a nosotros, y al mismo tiempo, nos acerca. He aquí el intento de establecer conexiones con gente que habría sufrido, con el fin de romper con los aislamientos nacionalistas y abrirnos a establecer puentes, en este caso, desde un enclave, reducto musulmán de Europa Central. Los tres momentos presentados, aunque fragmentados y subjetivos, nos invita a pensar en el otro desde una Argentina que acumularía violencia-matanzas-exilios, logrando ir uniendo eslabones de una misma cadena. Entre la emisión de consignas trasplantadas a latitudes, tiempos y eventos aparentemente disímiles, la intersección de los tres momentos reúne una situación grotesca, el cruce del genocida con sus soldados, otra de confusión desde las víctimas sin saber su destino, y el controversial rol de la ONU, envueltos todos en un aura de lenguajes cifrados, entre cuyos trazos gruesos sobre Bosnia, Enrique Ježik emite mensajes suficientemente indirectos para incentivar una discusión renovada o bien visibilizar situaciones olvidadas.

## VII. Irene Serra, Huellas, Runasimi, Saqueo

Instalación, bajorrelieve, instalación sonora y acumulación, medidas variables, 2017.



#### Entre una herida invisible y un presente de impunidad

"... los indígenas nunca desaparecieron del territorio argentino." "... para ser integrados en la ciudadanía..., debían ser homogeneizados con el resto de la población y renunciar a sus rasgos diferenciales para pasar a compartir unos mismos referentes simbólicos y culturales." <sup>63</sup>

La idea de exterminio de un pueblo conlleva la desaparición de su cultura, objetivo deliberado que pretende generalmente la eliminación de los testigos con la intención de distorsionar a futuro los hechos perpetrados. Entre los verdugos, las víctimas y los sobrevivientes se conforma la relación siniestra de destrucción masiva. Los victimarios, de acuerdo a las declaraciones elevadas a lo largo de la historia, no se sienten culpables, al contrario, con su mentalidad criminal, pretenden deslegitimizar los hechos ocurridos. La víctima, lamentablemente, se reduce a carne de cañón, y depende de los sobrevivientes para ser recordada.

La Argentina carga con un peso gigante respecto de los pueblos originarios y los constantes rechazos a su existencia. Aunque ya muy lejanos de la siniestra relación de destrucción masiva original, capítulo abierto a partir de la colonia en el siglo XVI, los hilos del esquema se han mantenido a lo largo de los siglos, adaptándose a las diferentes políticas de turno.

El debate respecto de "... los reclamos por reivindicaciones concretas, sobre todo la devolución de sus tierras y respeto a sus costumbres, lenguas, creencias y prácticas sociales...", se ha comenzado a gestar desde el regreso a la democracia (1983), al procurar activar estructuras estancadas, hasta que en el año de 1994 se alcanzaran las reformas jurídicas a la Constitución Nacional.<sup>64</sup> El 2003 trae una Ley de Emergencia, la del reconocimiento constitucional de la posesión y propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupan, aunque lamentablemente sin frutos ni seguimiento alguno.<sup>65</sup> Sin embargo, los festejos del Bicentenario traerían nuevos aires, los que para hacer evidente nuestra *alteridad*, se integrarían sus relatos al discurso presente, expandiendo el horizonte, el que asimismo, se vería presionado por organismos internacionales. A pesar de estos y otros esfuerzos, los oídos se han mantenido sordos frente a las políticas neoliberales.

Entre este bagaje, aunque breve, nos acercaremos a nuestra Argentina a través de la obra de Irene Serra, quien se aproxima al arte de la tierra tras un minimalismo conceptual por medio de un pequeño objeto, la *muyuna* o tortero, en el gran marco de explotación de las etnias de Santiago del Estero, dejando testimonio de un pasado que, a pesar de los más de cinco siglos, aún se pretende diluir.

<sup>63.</sup> Horacio Miguel Hernán Zapata, *Pensar el bicentenario argentino desde y con los pueblos indígenas: descolonizando memorias, identidades y narrativas,* Revista Mosaico, v.3, n.2, pp. 209-220, jul/dec., 2010. p.211

<sup>64.</sup> Op.Cit., Pensar el bicentenario argentino desde y con los pueblos indígenas, p.213

<sup>65.</sup> www. desarrollosocial.gob.ar/uploads/i1/Institucional/Ley-26160.pdf

#### Entre una labor artesanal y otra de saqueo

Involucrada en la temática de los pueblos ancestrales, Irene Serra (Buenos Aires, 1968),<sup>66</sup> aborda la opresión de las etnias de Santiago del Estero bajo el virreinato español, entre cuyas herramientas de culturización, evangelización y explotación, expropiación de tierras y sistema de encomiendas, transformaría la identidad interétnica en un tipo de homogenización colonialista forzada. Responsable de haber perfilado los mojones a seguir en los siglos subsiguientes, la ambición del poderío imperial europeo deja las estructuras suficientemente inamovibles como para mantener el imaginario de las comunidades indígenas en un devenir deliberadamente oprimido e invisibilizado, causando el proceso de extinción lento, manifiesto desde una política de exterminio que se continuaría con los posteriores estados de turno afines,<sup>67</sup> hasta nuestro presente.

Dentro de tal entramado se eleva Huellas, Runasimi, Saqueo, propuesta artística que sutilmente penetra las fibras de aquel acallar, para desenterrar abusos y violaciones a los derechos básicos de los nativos, en sus propios suelos fértiles protegidos de bosques y campos sembrados de maíz y algodones, en una época de auge de economía agraria, ganadera y manufacturera, con la que se encontrarían los conquistadores a su arribo a la Tierra de Promisión, Santiago del Estero. Tal prosperidad no se deja esperar e inmediatamente se manifiesta por medio del trabajo forzado y la consecuente exportación de hilados, inaugurando un capítulo desconocido hasta entonces en la historia de nuestro país, el Día de la Industria: el 2 de septiembre de 1587 partiría al Brasil "La [nave] San Antonio [que] llevaba en sus bodegas un cargamento proveniente del Tucumán, fletado por el obispo fray Francisco de Vitoria. Se trataba de tejidos y bolsas de harina producidos en la por entonces próspera Santiago del Estero."68 Este suceso llama la atención de la artista por los números a los que se aluden, en relación a los nativos, a la próspera elaboración textil y a los productos enviados: "... 30 carretas a Buenos Aires para ser embarcadas con destino a Brasil, una carga de telas producidas por 20.000 naturales sin un peso de pago. Los productos enviados eran: 650 varas de sayal, 680 de lienzo, 692 de telilla, 526 de cordones, 38 frazadas, 212 sombreros, 160 arrobas de lana, 180 costales, 25 pabellones y 51 sobrecamas..."69

Tras una investigación en archivos y fuentes durante la conquista, Irene Serra descubre un exceso de incongruencias respecto de los números que se barajan en relación a los nativos, sobre todo aquellos mencionados en la elaboración de hilados y su consecuente apogeo industrial en las márgenes del río Dulce y el Salado, el que no sólo desencadenaría un efecto dominó trayendo *un considerable aumento de recursos productivos y de densidad demográfica*,,70 sino que también elevaría la popular industria textil en toda la zona.

**<sup>66.</sup>** http://irse.cofalcuadrado.com.ar/index.html; http://irse.cofalcuadrado.com.ar/pag/t2017.html; https://issuu.com/irse5/docs/porfolio; http://www.arteinsitu.com.ar/search/label/Muestras; http://www.arte-sur.org/es/artistas/irene-serra/

<sup>67.</sup> Walter Delrio et al., Del silencio al ruido de la Historia, Prácticas genocidas y pueblos originarios en Argentina, http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa36/delrio\_lenton\_musante\_nagy\_papazian\_perez\_mesa\_36.pdf

<sup>68.</sup> Op.cit., Pigna, Los mitos... 1, pp.97-98 FALTA CITA COMPLETA

<sup>69.</sup> Museo de Ciencias Antropológicas y Naturales *Emilio y Duncan Wagner*, Museo del Bicentenario, Santiago del Estero

<sup>70.</sup> Ana Maria Lorandi, *El desarrollo cultural prehispánico en Santiago del Estero, Argentina, Journal de la Société des Américanistes, Année 1978, Volume 65, Numéro 1, pp. 63-85, p.76* http://www.persee.fr/doc/jsa\_0037-9174\_1978\_num\_65\_1\_2156

Por otro lado, según la Subsecretaría de Turismo, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Provincia



Desarrollo y auge de diaguitas, lules, sanavirones y tonocotés, -reunidos por los españoles bajo el vocablo genérico quechua de juríes-, que sin embargo, se verían drásticamente vulnerados ante las repentinas *reducciones*, sistemas de opresión en ámbitos físicos de sometimiento, bajo cuya *justificación* de educar por medio de la evangelización, fungiría cual eufemismo de espacio de exterminio a largo plazo.<sup>71</sup>

de Santiago del Estero, en 1583 habitaban cerca de 12.000 naturales en suelo santiagueño, y 270.000 en toda la Gobernación de Tucumán. http://web.archive.org/web/20140504085033/http://turismo.clubquimsa.com/?p=709

Sara López Campeny, El textil antes del textil, Análisis de instrumental arqueológico como referente de prácticas de producción textil, Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, vol.21, no.2 Santiago, 2016, p.125 También en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0718-68942016000200008

<sup>71.</sup> Togo, José y Bonetti, Carlos, *La Frontera como un Espacio Interétnico y de Interculturalidad: El Caso de la Reducción de Nuestra Señora de la Concepción de Abipones*, XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007 http://cdsa.aacademica.org/000-108/3.pdf



Ahora bien, ¿cómo se acerca Irene a tal intrincado engranaje?

La deslumbra un pequeño objeto creado por los artesanos<sup>72</sup> de los alrededor de los Bañados de Añatuya, la *muyuna* –de la voz quichua *muyuy*, girar- o tortero, utilizado para hilar entre 1350-1600, cuando dominaran secuencialmente tres culturas, Las Mercedes, Sunchituyoc y Averías. La pieza, engranaje de una de las artes tradicionales más antiguas de Santiago del Estero, se encontraría profusamente en cúmulos de la llanura santiagueña, dando cuenta, como ya mencionamos, de la cantidad de gente que trabajara la labor textil antes y durante la colonia, así como de su consecuente explotación, que implicaría represión y opresión.

Frente a la situación de extrema vulnerabilidad, la artista replica en cerámica roja el imperceptible objeto funcional, metáfora de todo un sistema de deliberado, aunque silenciado genocidio. La *muyuna* original, de piedra, hueso o cerámica, funge de contrapeso

<sup>72.</sup> Op.Cit., Campeny, El textil antes del textil.., p.125



para hacer girar el huso *del telar, al momento del hilado de la lana virgen*. De forma plana y circular, cuenta con un orificio en el medio, por donde pasa una varilla cilíndrica de madera, llamada *pushka*, *-del quichua: hilar- la* que va agilizando el proceso. No solo entonces, controla la velocidad y facilita la rotación del huso, sino que también incrementa la rapidez, cantidad y calidad de las propiedades de las fibras, dentro del fructífero sistema. La variedad de *diseños geométricos*, *vegetales y abstractos encontrados en las muyunas, así como las* técnicas empleadas entre el *grabado*, *pintura y profunda incisión en la superficie, se suma al* alto grado estético, *prueba de la gran destreza y habilidad de sus productores y, por tanto, de la calidad de los tejidos.*<sup>73</sup>

Las muyunas se exponen en tres modalidades: en círculo, en el piso -incluyendo el huso como parte integral de la pieza-, en bajorrelieves de ladrillo silicocalcáreo, junto a hojas de papel, al invitar al espectador a propagarlas con la técnica del *frottage*, y por

<sup>73.</sup> Ibid, p.129

medio de un reproductor de sonido que emite el vocablo *muyuy*, al recordarnos la noción de tiempo circular.

Al recuperar el tortero en cerámica, nuestra artista se adentra en el arte de la tierra tras la preponderancia de la materia como razón primaria de su producción, a la que se suma la mirada de arte objeto de corte minimalista. Mientras los tonos y la textura terrosa nos sumergen en el ámbito rural, el delicado relieve enaltece la sobriedad de otra época, acercándonos a la alteridad, que por negada, ajena, aunque sumamente cercana geográficamente. Alejados de la idea de fragmentación de las sociedades occidentales, las comunidades campesinas andinas no se posicionan por sobre la naturaleza, sino que se reúnen con ella sin separar el ámbito socio-cultural del natural. Cuentan con una noción del tiempo en donde el transcurrir de la vida se mueve en torno al calendario agrícola: eje movilizador que armoniza el acontecer en todos sus sentidos y rige el ritmo en concordancia al concepto ya mencionado de "... wata muyuy... (el que) integra todos los ciclos de la regeneración de la vida en un tiempo circular." 75

He aquí la propuesta conceptual de Irene Serra al elevar a la superficie aquel sencillo artefacto de uso manual, articulado desde la propia comunidad que la elabora, y evocar su movimiento intrínseco en círculo, envuelto en un aura de desarraigo, desgarro y heridas de un tejido aún a la intemperie: el material tangible, hijo de la naturaleza, emerge como la transcripción de una experiencia lejana, afluencia de un vacío humano sumido en su tarea laboral. La artista rescata el proceso, lo reproduce en su estado natural y asume su condición a modo de registro, de tal modo que opera a partir de la presencia, entre hallazgos arqueológicos y su posterior ausencia. He aquí su compromiso con vestigios materializados tras una variedad de huellas reveladoras de nuestro suelo, aunque no de nuestras manos, del deterioro de una población autóctona, de sus estructuras sociales y de su cultura, como consecuencia de evidencias ideológicas estatales y plataformas económicas de explotación, promotoras y cómplices de su desaparición.

Producto del saqueo, Irene indaga en las profundidades de una sociedad y se sumerge en su tejido social. Propone mantener las *muyunas* girando al sumarse a una lucha que no deja de emitir sonidos, voces que se hacen eco en el conjunto artístico a través del vocablo muyuy, significado intrínseco de un pueblo que, aunque corroído por quinientos años de dominación, urge reivindicar. La instalación en el piso se presenta sumisa dentro de aquella arquitectura neocolonial del Centro Cultural Paco Urondo, de altura descomunal, rematada con columnas y abarrotada de ornamentos, de una asimetría ascendente que no podría elevarse de modo más obvio y enfatizar el contraste de impotencia desde nuestro presente de impunidad. Sin embargo, el conjunto narra una historia dentro de la otra, motivando un espacio de diálogo entre las alteridades culturales, que aunque aún de discursos antitéticos, emiten una actitud de esperanza hacia algún grado de convivencia, y que mejor que al hacer girar los ciclos y quien dice, revertir positivamente la situación.

<sup>74.</sup> http://bvirtual.proeibandes.org/bvirtual/docs/tesis/proeib/Tesis\_Marina\_Arratia.pdf, p.33

<sup>75.</sup> De Zutter, Pierre "Aportes y desafíos para proyectos", Dios da el agua ¿Qué hacen los proyectos?: Manejo de agua y organización campesina, La Paz: Hisbol / PRIV, 1994, pp.141-163, p.156

#### VIII. A modo de conclusión

Las expresiones artísticas expuestas constituyen testimonios del devenir contemporáneo, conciencias de creadores que asimilan y reaccionan frente a las realidades ante las que nos encontramos expuestos. Evocaciones de acontecimientos que devastaron a la humanidad desde todo ángulo que los abordemos, tras coyunturas político-sociales y económicas. Las propuestas fungen de receptáculos de memorias que invitan al espectador, no sólo a enterarse de los sucesos acaecidos, sino también a la reflexión.

A pesar de la distancia geográfica, la representación y/o alusión a los diferentes genocidios, provoca un desplazamiento de aquellos imaginarios que pululan terroríficamente de manera paralela en una diversidad de latitudes, transformándonos en tiempo real, en partícipes, en la medida en la que no cerremos los ojos. La violenta represión vivida en la Argentina durante la última dictadura cívico-militar, inaugurada el 24 de marzo de 1976 por la Junta Militar, con sus torturas, asesinatos y espacios concentracionarios, nos sumergen en una indescriptible empatía con los genocidios suscitados. He aquí los gestos de solidaridad y resistencia a los que adhieren José Luis Landet, Ester Nazarian, Pedro Roth, Mariela Yeregui, Enrique Ježik e Irene Serra, al aportar un eslabón a la extensa cadena trazada desde una Argentina que, aunque lejanas, afín.

De tal modo, las obras expuestas no sólo adquieren la calidad de testimonio de los crímenes de lesa humanidad pasados, testigos de regímenes totalitarios convencidos de contar con un eterno olvido, sino que apuntan a generar archivos personales de cada artista, plausibles de transformarse en medios de dominio público, educativo y didáctico, fungiendo de evidencias de las respectivas caídas, consecuentes tribunales y juicios -aunque no en todos los casos-, al abogar por algún tipo de justicia.

## IX. Biografía de los artistas y de la curadora

#### José Luis Landet

Nace en Buenos Aires Argentina el 30 de septiembre de 1977. Estudio la licenciatura en Artes Plásticas en la ENPEG La Esmeralda en la ciudad de México (2000-2005). Ha expuesto en diversos espacios nacionales e internacionales, destacando ciudades como Nueva York, Lima, Buenos Aires, Miami, Londres, Torino, Francia, Suiza, Madrid, Sou Paulo y la Ciudad de México. Es miembro fundador del Colectivo Segundo Piso, integrado por Agustín González, Omar Barquet y Moris. Ha sido acreedor de diversas becas como son el FONCA Jóvenes Creadores (2007-2008), CIA Centro de Investigaciones Artísticas, Bs As Argentina 2010, FNA Fondo Nacional de las Artes, Bs As Argentina 2013, actualmente FONCA Sistema nacional creadores de arte, 2014-2016, México DF. En el 2009 realizo un residencia en "La Curtiduría", TAGA Taller de Grafica Actual, Oaxaca México. En el año 2010 realizo una residencia en la galería Revolver, Lima Perú. Residencia Flora / Honda, Bogotá Colombia 2016. Vive y trabaja Bs As Argentina

#### **Ester Nazarian**

#### www.esternazarian.com

Nace en Buenos Aires, Argentina. Estudió Pintura y Escultura en la ENBA Prilidiano Pueyrredón. Especialización en Pintura, en L' Ecole Nationale D ' Art Decoratif de Niza , Francia. En 1972 comienza su carrera como actriz, trabajando bajo la dirección del dramaturgo y director Rafael Murillo Selva Rendon en el TEUM -Teatro Universitario La Merced .Desde 1969 participa en exhibiciones individuales y colectivas en Argentina y en el exterior: Honduras, EEUU, Colombia, Bélgica, España, Portugal, Canadá, Cuba. Uruguay. Desde 1985 es Profesora Titular de la Cátedra de Pintura I, II y III (UNA). También se desempeño como profesora Adjunta de la Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, material Medios Expresivos, UBA. Formó parte del Centre de documentation « Femmes Artistes à travers le Monde » FAAM, Canadá, en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo e Laurentides, Québec, en el área de planificación de residencias en Buenos Aires. Dicta Cursos y Talleres de Perfeccionamiento y Capacitación en diversas instituciones del país.

Vive y trabaja en Buenos Aires

#### Pedro Roth

#### www.pedroroth.com.ar

Nace en Budapest, Hungría el 8 de Julio de 1938, reside en la Argentina desde 1954. Es Licenciado en Realización Cinematográfica, Universidad Nacional de La Plata. Realizó más de 100 muestras de su obra pictórica en la argentina y en el extranjero, y alrededor de 40 muestras fotográficas. Es realizador de numerosos audiovisuales. Muestras de Pintura seleccionadas: 2014- Papel Pared, Museo del Papel de Capellades, España, 2013-Holocausto, Instituto Cervantes de Praga, República Checa, 2011- Libros, Instituto Ibero-Americano, Berlin, Alemania, 2010- Seiscientos por diezmil, Museo Judío de Frankfurt, Alemania 2010- Un mundo desde la cama, Museo Történeti, Budapest, Hungria, 2010- El Camino, Museo Caraffa, Cordoba, Argentina, 2009- Story Telling, Galería Point of Contact Syracuse, USA, 2008- Galería Maman, Punta del Este Uruguay, 2006- Pinturas, MAC, Santa Fe; 2003- El Golem, exposición y espectáculo multimedia en Buenos Aires, MNBA; 2003- El espíritu del Sábado, Fundación Banco Patricios; 2002-El Golem, exposición y espectáculo multimedia en Praga; 1994- Bonastruc Saporta, Gerona, España. Premio: Tercer premio de la bienal Paloma Alonso 2005. Escritor: Libro publicado, El Pensamiento Urbano y El Pensamiento Rural. Distinciones: Nombrado Ciudadano destacado de la Cultura por La Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

#### Mariela Yeregui

#### www.yereguimariela.wordpress.com

Artista visual cuyo trabajo incluye instalaciones interactivas, video instalaciones, net. art, intervenciones en espacios públicos, video-escultura e instalaciones robóticas. Su obra ha recibido prestigiosos premios y fue exhibida internacionalmente. Es Doctora en Filosofía de los Medios (Media Philosophy) en European Graduate School (Suiza), Licenciada en Artes (Universidad de Buenos Aires), egresada de la escuela del Instituto Nacional de Cinematografía y obtuvo una Maestría en Literatura en la Université Nationale de Côted'Ivoire, especializándose en literatura africana. Es creadora y actual directora de la Maestría en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

#### **Enrique Ježik**

#### www.enriquejezik.com

Nace en 1961 en Córdoba, Argentina. Reside en México desde 1990.

Su trabajo se ha enfocado al análisis de la violencia desde diversos ángulos y con estrategias distintas. Indaga sobre el poder, la violencia urbana y la guerra, el uso de las armas y la vigilancia, la manipulación de la información por parte de los medios de comunicación. Ha ido incorporando acciones de carácter destructivo como reflejo de los procesos violentos que caracterizan nuestra época, utilizando, entre otros medios, armas y maquinaria pesada en tanto herramientas prostéticas desarrolladas por el hombre para extender su poder más allá del propio cuerpo y que por lo mismo han incidido en el desarrollo de las relaciones de poder. El trabajo sobre la vigilancia y la manipulación de la información lo ha llevado a utilizar imágenes de inteligencia de guerras recientes, como una cierta arqueología mediática, integrándolas en instalaciones en las que la referencia directa a un determinado conflicto bélico sirve como punto de partida para nuevas reflexiones. Algunas de las instituciones que han mostrado su trabajo son: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Museo Nacional de Bellas Artes, Centro Cultural

Recoleta (Buenos Aires); Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ex Teresa Arte Actual, Museo Carrillo Gil, Museo de Arte Moderno (Ciudad de México); MeetFactory (Praga, Rep. Checa); Le Confort Moderne (Poitiers, Francia); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España); Sala Parpalló (Valencia, España); Haus der Kulturen der Welt (Berlín, Alemania); Musée des Beaux Arts (Montreal, Canadá); L'Oeil de Poisson (Quebec, Canadá); M'ARS Gallery (Moscú, Rusia); WhiteBox (New York, EEUU). Ha participado en las bienales de Mercosur (2003), Sao Paulo (2010), Ljubljana (2011) y Jafre (2017). En 2013 ganó el premio arteBA - Petrobras.

#### **Irene Serra**

#### www.arteinsitu.com.ar

Nace en 1968. Vive y trabaja en Buenos Aires. Licenciada en Artes Visuales con orientación en Grabado, IUNA. Instituto Universitario Nacional de Arte. Profesora de Grabado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Cine animación AVEX, Casa de la Cultura de Avellaneda. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas nacionales e internacionales de Grabado: Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Centro Cívico La Roca Foredada, Roda de Barà, Tarragona, España, Naestved International Mini Print Exhibition, Ronneaeksholm Arts & Culture Centre, Naestved, Denmark, entre otros. Realiza exposiciones individuales en Galerie Cégep Saint-Jean-sur-Richelieu, Québec, Canada y Galería ArtEF, San Telmo, Buenos Aires. Desde 2009 integra el colectivo ArteInSitu, desarrollando obras y proyectos colaborativos que vinculan el hábitat natural y social, en diferentes regiones del país. Participa de Simposios y Encuentros de Land Art en Argentina y Chile. Posee obra suya The Contemporary Graphic Fund, Cluj County "Octavian Goga" Library, Rumania; Panstwowe Museum Na Majdanku, Polonia, Centro Cultural Recoleta y Centro Cultural San Martín, Buenos Aires, Argentina.

#### Laura Pomerantz

#### www.pomerantzlaura.com

Finaliza su doctorado con honor, en Historia de la Arte, en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), en el marco de Filosofía y Letras. Concluye una Maestría en Historia del Arte con mención honorífica (UNAM, 1997), y dos licenciaturas en la Universidad Hebrea de Jerusalén, en Historia del Arte, con mención honorífica, y en Literatura Hispanoamericana (Israel, 1985). Se especializa en Arte Contemporáneo y Genocidio, Arte del Holocausto, Arte Judío, Muralismo Mexicano y Arte Mexicano. A partir del 2012 incursiona en la curaduría independiente, realizando exposiciones en Los Ángeles y en México: Resistencia, en tránsito, de la artista argentina Graciela Sacco (2013, ADC Contemporary Building Bridges, Bergamot Station, Santa Monica, California, US); Tras las rejas, Los de Abajo Printmaking Collective, (2013, The Duron Gallery en SPARC, Venice, California, US); Cartografía de una identidad, de la artista mexicana Betsabeé Romero (2012, ADC Contemporary Building Bridges, Bergamot Station, Santa Monica, CA). En Oaxaca (México), sobre la obra del escultor Adán Paredes: Memoria intervenida, en la Parroquia de Santa Ana Zegache (Municipio de Ocotlán), y Naufragio de barro, Rescate implícito, en el Ex Convento de Santo Domingo de Guzmán (Ciudad de Oaxaca, 2012). En Buenos Aires abre el capítulo curatorial de los genocidios a través de arte, empezando con Cauce de una memoria silenciada, sobre el genocidio armenio, (Facultad de Derecho, UBA, 2016) y Memoria colectiva en tiempos de genocidio (Centro Cultural Paco Urondo, UBA, 2017). Dedicada a la docencia desde 1998 (Universidad Iberoamericana, Casa Lamm, Universidad del Claustro de Sor Juana, Centro Cultural Helénico, en México DF., UNTREF y UBA), ha participado en congresos e impartido conferencias: Universidad de Terra del Fuego, Universidad de Seattle (Estado de Washington), Universidad del Sur de California (USC, Los Angeles), Universidad de Concordia (Montreal, Canadá), UNAM, Universidad Iberoamericana, Universidad de las Américas y Polyforum Siqueiros (últimos cuatros en México DF), Museo de la Tierra de la Biblia (Jerusalén), y en el Departamento de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, entre otros.

### X. Bibliografía

#### Libros

Borges, Jorge Luis, El Aleph, Buenos Aires: Emecé Editores, 1961

Brendan, January, *Genocide: Modern Crimes Against Humanity*. Minneapolis: Twenty-first Century Books, 2007

Benjamin, Walter *Discursos Interrumpidos*, Barcelona-México-Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1994

Braham Randolph, L., *The destruction of Hungarian Jewry, a documentary* account, New York: Pro Arte for the World Federation of Hungarian Jews, 1963,

García. de Diego, Emilio Los Balcanes, polvorín de Europa. Madrid: Arco Libros, 1996

Hatzfeld Jean, Una temporada de machetes, Barcelona: Anagrama, 2004

Heidenrich, John G., *How to prevent genocide: A Guide for Policymakers, Scholars, and the Concerned Citizen*, Westport, Connecticut: Praeger, 2001

Kuper, Leo, *Genocide, Its political use the Twentieth Century*, New Haven and London: Yale University Press, 1983

Lemkin, Raphel, *El dominio del Eje en la Europa ocupada*, Buenos Aires: EDUN-TREF-PNUD-Prometeo Libros, 2008

———, *Totally Unofficial, The Autobiography*, New Haven & London: Yale University Press, edited by Donna-Lee Frieze, 2013

Levine, Lee, Ancient Synagogue Revealed, Jerusalem: Israel Exploration Society, 1981

Löwy, Michael, Walter Benjamin, Aviso de incendio, Buenos Aires: FCE, 2002

Ordóñez, Andrés, Fernando Pessoa, un místico sin fe, México: Siglo XXI Editores, 1991

Power, Samantha, *Problema Infernal, Estados Unidos en la era del genocidio*, México: FCE, 2005

Prunier, Gérard, Africa's World War: Congo, the Rwandan Genocide, and the Making of a Continental Catastrophe, Oxford: Oxford University Press, 2009

Semprún, Jorge, La escritura o la vida, Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2003

Yerushalmi Yosef Hayim, Zakhor, Jewish History and Jewish Memory, Seattle and London: University of Washington Press, 1996

Zadoff, Efraim (Ed.), *Shoa - Enciclopedia del Holocausto*, Yad Vashem y E.D.Z. Nativ Ediciones, Jerusalén 2004

#### **Artículos**

Ana Maria Lorandi, "El desarrollo cultural prehispánico en Santiago del Estero, Argentina", Journal de la Société des Américanistes, Année 1978, V.65, N.1. http://www.persee.fr/doc/jsa 0037-9174 1978 num 65 1 2156

De Zutter, Pierre, "Aportes y desafíos para proyectos", Dios da el agua ¿Qué hacen los proyectos?: Manejo de agua y organización campesina, La Paz: Hisbol / PRIV, 1994

José Togo y Carlos Bonetti, "La Frontera como un Espacio Interétnico y de Interculturalidad: El Caso de la Reducción de Nuestra Señora de la Concepción de Abipones", XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007. http://cdsa referente de prácticas de producción textil, Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, vol.21, no.2, Santiago, 2016

Phillipe Gailliard et Hamid Barrada, "Le récit en direct de la famillie Habyarimana", Jeune Afrique, 28 de abril de 1994

.aacademica.org/000-108/3.pdf

Sara López Campeny, "El textil antes del textil, Análisis de instrumental arqueológico como Raphael Lemkin, 'Genocide', American Scholar, Volume 15, no. 2, April 1946

Samarah, Tarik, Srebrenica, "Genocide", text by Emir Suljagic, Zagreb-Sarajevo, 2005

Horacio Miguel Hernán Zapata, "Pensar el bicentenario argentino desde y con los pueblos indígenas: descolonizando memorias, identidades y narrativas", Revista Mosaico, v.3, n.2, pp. 209-220, jul/dec., 2010

#### Catálogos

African-Print Fashion Now! A Story of Taste, Globalization, and Style, Fowler Museum, UCLA, Los Angeles, March 26-July 30, 2017

Batik texiles of Java, Art Institute of Chicago, April 21-September 1, 2017 http://m.artic.edu/node/7084

#### **Fuentes digitales**

http://www.academia.edu/16177088/Informe\_Whitaker\_versi%C3%B3n\_en\_espa%C3%B1ol

http://armenians-1915.blogspot.com/2009/06/2893-full-transcript-of-soghomon.html http://www.armeniapedia.org/wiki/The\_Case\_of\_Soghomon\_Tehlirian

http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/07/150709\_aniversario\_masacre\_srebrenica\_holanda\_bd

http://bvirtual.proeibandes.org/bvirtual/docs/tesis/proeib/Tesis\_Marina\_Arratia.pdf, p.33 http://conti.derhuman.jus.gov.ar/\_pdf/serie\_1\_walsh.pdf, Rodolfo Walsh, *Carta abierta de un escritor a la junta militar*, 24 de Marzo de 1977

http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa36/delrio\_lenton\_musante\_nagy\_papazian\_perez\_mesa\_36.pdf, Walter Delrio et al., *Del silencio al ruido de la Historia, Prácticas genocidas y pueblos originarios en Argentina* 

www. desarrollosocial.gob. ar/uploads/i1/Institucional/Ley-26160.pdf

http://www.elmundo.es/espana/2014/05/23/537e5476ca4741e3448b456d.html

https://elpais.com/internacional/2017/11/22/actualidad/1511347291 020792.html

http://es.euronews.com/2012/01/11/el-misil-que-mato-al-presidente-ruandes-en-1994-fue-disparado-por-la-guardia-

http://eu.eot.su/2016/02/27/el-panturquismo-ayer-y-hoy/

http://www.guinguinbali.com/index.php?lang=es&mod=news&cat=3&id=2449

 $http://internacional.elpais.com/internacional/2015/04/22/actualidad/1429730591\_041092. \\ html$ 

http://www.juedischesmuseum.de/79.html?&no\_cache=1&no\_cache=1&tx\_ttnews%5Btt news%5D=517&L=1

http://www.jeuneafrique.com/164466/politique/une-histoire-du-g-nocide-rwandais-2-l-attentat-du-6-avril-1994/

http://lemkinhouse.org/about-us/life-of-raphael-lemkin/

http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/rwanda/etc/cron.html

http://www.preventgenocide.org/es/lemkin/escolar-americanos1946.htm

http://www.rebelion.org/noticia.php?id=56307

http://www.wipo.int/wipo\_magazine/es/2009/04/article\_0006.html

https://www.yadvashem.org/es/holocaust/encyclopedia/hungria.html

http://web.archive.org/web/20140504085033/http://turismo.clubquimsa.com/?p=709

http://www.webislam.com/articulos/32686entendiendo\_el\_islam\_bosnio\_que\_puede\_aportar\_al\_resto\_de\_europa.html

## Arte, Memoria, Verdad y Justicia. Ahora y Siempre.

Agostina Gabanetta y Mariela Delnegro

# XI. Arte, Memoria, Verdad y Justicia. Ahora y Siempre.

El Centro Cultural Paco Urondo es el espacio de experimentación y difusión de expresiones artísticas contemporáneas plurales que depende de la Secretaría General de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Inaugurado en el año 2002, con su nombre rinde homenaje al poeta que fuera director del departamento de Letras de la Universidad, quien acabaría víctima del terrorismo de estado en la última dictadura cívico militar que sufrió el pueblo argentino.

La exhibición que en esta oportunidad alberga la Sala de las Columnas del centro cultural contrasta el calor sofocante de una Buenos Aires de verano y en llamas por los reclamos sociales, con los escalofríos que las obras expuestas producen como memorias de horrores pasados que retornan en los discursos, en las imágenes, en los hechos de este presente que agobia. *Memoria colectiva en tiempos de genocidio* vuelve a poner en el centro de las reflexiones artísticas el drama de la existencia continua y latente de crímenes de lesa humanidad, que no cesan, que se profundizan. El arte se despliega allí para hacer experiencia de aquello que las palabras no pueden colmar.

Las obras reunidas parten de la tematización de la historia de distintos genocidios de la humanidad: la Shoá, el genocidio armenio, la masacre de Ruanda, la guerra de los Balcanes y, aunque no reconocido por la Corte Penal Internacional (CPI) con sede en La Haya, el exterminio de los pueblos indígenas de Santiago del Estero durante la época colonial.

La exposición consta de 6 instalaciones ubicadas secuencialmente en la sala, para ser observadas de manera sucesiva. Habitualmente, el arte de la instalación cambia radicalmente el rol y la función del espacio de exhibición, se fusiona con él, su material es el espacio mismo. En *Memoria colectiva en tiempos de genocidio*, aun cuando en el interior de la sala cada obra preserve su individualidad, la obra *Vestigio nebuloso* de José Luis Landet constituye el elemento transicional, de intermediación entre el espacio de la calle y el espacio del arte. Desde la puerta de ingreso al centro cultural por la ochava de las calles 25 de mayo y Perón, la obra de Landet intercepta y sorprende al espectador al emplazarse en un espacio no habitual que éste debe atravesar, dejarse envolver por ella, experimentarla, para luego continuar su recorrido. De este modo el espacio expositivo empieza a percibirse como una prolongación del espacio urbano y público del cual se diferencia porque los objetos artísticos están puestos allí, frente y alrededor del visitante, a quien solo le queda detenerse y mirar.

Vestigio nebuloso es una estructura recorrible construida con maderas de las cuales penden grandes afiches con inscripciones, fragmentos de pinturas, bloques de cemento. Al atravesarla, las palabras matar, clan, raza, genocidio, dispuestas en los carteles

componiendo crucigramas, capturan inmediatamente la atención del visitante y constituyen la primera gran interpelación de esta exposición. La disonancia entre los significados de esas voces y sus letras impresas en los carteles con un paisaje de fondo, generan el primer impacto que cambia radicalmente la disposición mental y corporal de quienes por allí transitan.

Tras atravesar *Vestigio nebuloso*, el recorrido fluye, por ubicación y atractivo cromático, al encuentro de la obra *Apenas un rostro* de Mariela Yeregui.

El procedimiento artístico que atraviesa en diversos aspectos a todas las obras que conforman esta exposición es el del *montaje*. Y su eficacia política se advierte de manera clara y contundente en la obra de Yeregui, en el dispositivo crítico que la artista crea a partir de la combinación de heterogeneidades, de la asociación de elementos provenientes de mundos irreconciliables.

La instalación consiste en una serie de estructuras de madera y alambres de las cuales cuelgan, tal como se ofrecerían en tiendas y ferias, telas estampadas con distintos diseños y colores. Al acercarnos, un motivo repetido y borroso reclama que entrecerremos nuestros ojos para enfocar y verlo mejor. Allí, oculto y casi ilegible, se descubre el rostro desollado del líder hutu Juvenal Habyarimana, cuyo asesinato en abril de 1994 desencadenó nuevamente el conflicto milenario entre etnias de Ruanda, que acabó en una de las masacres más sangrientas de la historia. La fotografía periodística estampada, superpuesta a los motivos preciosos de las telas tradicionales africanas, genera un choque que revela la existencia de un mundo detrás del otro y que sólo aparece por la violencia del contraste: el del interés por la dominación económica que subyace a toda guerra.

El artista Pedro Roth, por su parte, en su obra *Números de un escriba* recrea metonímicamente el espacio de una sinagoga donde se halla desplegado, entre otros objetos, un rollo de pergamino que remite a la Torá. Allí, el registro sucesivo de cifras hasta alcanzar el número 6 millones se transfigura en la palabra sagrada. La obra, como construcción colectiva, confronta a aquella máquina de aniquilamiento que ha sido el Holocausto con un proceso por el cual cada escribiente accede a redimensionar y revivir en cada acto de registro, en su espacio y en su duración, aquel atroz acontecimiento.

Desde el ingreso a la exposición, se percibe una presencia monumental que irrumpe el devenir simétrico de las columnas de la sala cuya arquitectura blanca contrasta con las materialidades de las obras exhibidas. Lo que irrumpe es la instalación *Cortina de Humo* de Ester Nazarian, que materializa sus vivencias cercanas en torno al genocidio armenio. Un genocidio aún no reconocido como tal por sus perpetradores.

Como unidad indisoluble, el asunto y el procedimiento de la propuesta de Nazarian se configuran a partir de tensiones de aspectos materiales y formales, con aspectos conceptuales y sentimentales.

Se trata de una estructura zigzagueante compuesta por módulos de metal, madera y papeles que por su disposición simula el potencial movimiento propio de una cortina. Los papeles de orígenes y tiempos diversos fueron recolectados, fotocopiados y fragmentados de modo disonante por Nazarian, creando a la distancia un conjunto homogéneo de grises con destellos de colores que al acercarse evidencia sus singularidades.

Su título propone un experiencia ligada a lo etéreo, pero la constitución matérica de la obra es densa. La pieza se presenta como un cuerpo objeto contundente que denota existencia por sobre la idea de ocultamiento que acarrea el humo. Lo que se devela, son las experiencias singulares que acaecen de los recuerdos sobre lo ocurrido.

El término Memoria, uno de los que habita el título de la exhibición, actualmente cuenta con un desglose de definiciones compuestas que hasta hace años no poseía. Los dispositivos tecnológicos de registro y almacenamiento de información propician la expansión de la memoria generando que hoy no sea solo humana, sino también memoria artificial y memoria virtual. Esta expansión consigue que fragmentos de un hecho pasado en algún momento y lugar se unan, como sucede en la video-instalación *Triptico de SrebreniÇa* de Enrique Ježik.

Un tríptico es una composición que consta de tres partes; y cual diferentes puntos de vista sobre lo sucedido Ježik reúne tres pantallas de televisión que dan a ver un posible relato sobre el genocidio consumado sobre 8000 ciudadanos Bosnios de religión Musulmana en 1995.

En la presentación conjunta de esta selección de registros se evidencia cómo cada uno de ellos es un recorte de una totalidad real que siempre se escapa, y que el artista compone a partir de su propia mirada sobre aquellos. Esta unión de partes, de imágenes captadas por unos otros de modo contrapuesto en espacios distintos, propone una situación de expectación diversificada y marcada por la posición de las pantallas, y la posibilidad o no de escuchar audio desde ellas. Se genera una experiencia, que con la impronta de la inocencia de ser grabaciones encontradas, nos involucra y nos saca del probable desconocimiento sobre el asunto que percibimos.

La video-instalación como unidad de sentido nos arroja a la cotidianidad de estar frente a una pantalla que media entre nosotrxs y aquello, que sin importar hace cuanto ocurrió está aquí y ahora como rastro de una vivencia traumática imposible de ignorar.

Si las obras hacen ver a través del obrar del arte y son fragmentos de una memoria colectiva, entonces pueden percibirse como capítulos de una escritura conjunta que intenta materializar determinadas experiencias históricas propias o ajenas.

Irene Serra con su instalación *Huellas, Runasimi, Saqueo* hace ver algo que los registros históricos tergiversan. Su foco es el sádico caso de usufructo de los cuerpos y sus capacidades de producción hasta el agotamiento mortal, ocurrido en la época de la explotación indígena en Santiago del Estero por parte de los conquistadores españoles.

El hilo conductor de la obra propone un recorrido espacial y multi sensorial: vista, oído y tacto son convocados. A primera vista se hacen presentes un conjunto de *muyunas* realizadas por Serra, que están por aquellos cuerpos ausentes cuya cantidad es modificada en las crónicas de época. La *muyuna* es una pieza clave en la producción artesanal del hilado. Por cada una de ellas un cuerpo que la uso y ya no está. *Saqueo*. El habla de la gente, el *Runasimi*, se escucha en cada voz que dice en quechua a través de los auriculares disponibles *muyuy* que al traducirlo dice: girar.

En bases de madera la artista coloca dos piedras talladas con la reproducción de los relieves que realizó en las *muyuna*s del conjunto expuesto en el piso de la sala. Los relieves permiten ser copiados, y las hojas usadas para ello pueden ser llevadas. *Huellas*. Huellas manuales que se replican para no ser olvidadas, para no olvidar el genocidio primigenio de América del sur.

Memoria Colectiva en tiempos de genocidio teje una red de geografías y tiempos de horror, donde lo artístico, ineluctablemente presente, condensa aquellos pasados que reaparecen en las obras como tiempo resguardado, y crea entre ellas una suerte de comunidad, de familia heredera de algo surgido de una experiencia estremecedora en común.



