

El objeto como vehiculizador de memoria/s y construcción de identidad/es

Un acercamiento a la obra de Mercedes Fidanza

María Florencia Basso /
florenciabasso@gmail.com

Profesora en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Maestranda en Historia y Memoria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Adscripta a la cátedra HISTORIA DE LA CULTURA, FBA, UNLP.

Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA, UNLP.

Becaria de investigación, UNLP.

Pienso la identidad como una construcción en donde los ladrillos están hechos del mismo material de la memoria y de los sueños.

Mercedes Fidanza (2011)

A partir del análisis y de la reflexión en torno a dos proyectos artísticos de Mercedes Fidanza –*Travesía* (2010) y *Árbol del desexilio* (2008)– el trabajo explora la importancia que la autora le adjudica al *objeto* como lugar de memoria y como referencia para la construcción de identidad/es.¹

En 1976, a causa de la última dictadura militar argentina, Mercedes Fidanza –con dos años de edad– y su madre se trasladaron a México. Con la vuelta de la democracia, y después de siete años, regresaron a la Argentina. Mercedes pertenece, entonces, a la generación de hijos de exiliados y se formó dentro de la denominada cultura *argenmex*. Hija de padres argentinos, hasta los nueve años vivió y se relacionó en el contexto mexicano, lo que generó un cruce entre ambas culturas y una construcción identitaria híbrida.

A diferencia de aquella generación, hay otra que, como afirma Nora Rabotnikof, quizás sea la de los verdaderos *argenmex*: los niños que llegaron con sus padres o que nacieron en México, los que fueron construyendo la memoria de esa tierra en la que no vivieron, o en la que vivieron muy poco tiempo, y en la que se desplegó la historia de sus padres. Los que vivieron el exilio de rebote y a México de primera mano (Yankelevich, 2009: 340).

Esta vivencia es la que produce en la exiliada una revisión consciente y constante de su construcción de identidad, que se manifiesta en sus proyectos artísticos.

¹ Este artículo se desarrolla en el marco del Proyecto de Investigación "Argenmex: arte, exilio y memoria", 2011-2013, UNLP.

Características del objeto

En *Travesía*, el *objeto protagonista* es un camisón de 1981, confeccionado en México, que fue utilizado por la madre de un hijo nacido en el exilio. El objeto aparece bajo dos formas distintas: por un lado, se exponen siete fotografías de distintas mujeres exiliadas que lo visten; por otro, *el objeto* se presenta colgado de una percha ubicada en el centro de una sala.

Árbol del desexilio, en tanto, comprende varias intervenciones realizadas en la Argentina y en México. Dichas acciones consistieron en presentar en diversos espacios públicos –el Parque Avellaneda (2008), la Plaza de los dos Congresos (2006), el Parque Tres de Febrero (2003) y el Parque Cuahutemoc Medina (2008)– un ritual de *desexilio* en el que las personas entrelazaban en un gran árbol objetos personales que habían transportado en su retorno al país de origen o país receptor.

En ambos proyectos se observa la insistencia en presentar (no re-presentar) uno o varios objetos que han viajado tanto con las personas que se exiliaron como con las que se *desexiliaron*; objetos que comparten la característica de ser *transportables* y de haber estado *en tránsito*, acompañando las historias de vida de los exiliados.

Tanto el camisón de *Travesía*, como las fotos familiares, los muñecos, peluches, vestidos, sombreros, libros, pañuelos, adornos, alebrijes y tejidos mexicanos de *Árbol del desexilio*, pertenecen al ámbito de lo privado y lo cotidiano. Sin embargo, Mercedes instala las obras en distintos lugares públicos, como plazas, parques o lugares de exhibición. Es, entonces, con la acción colectiva –visible en el caso de *Árbol del desexilio*– y en el espacio donde se realiza la instalación que lo privado y lo cotidiano del objeto se vuelve público y político.

Para reflexionar sobre la segunda obra, resulta fundamental el lugar en el que se colocan dichos objetos: un árbol –como el gomero de 230 años ubicado en la plazoleta San Martín de Tours de la ciudad de Buenos Aires, entre otros– que se destaca por el grosor del tronco y la extensión de las raíces. Este emplazamiento genera un lazo muy fuerte entre los objetos que han viajado con los exiliados, así como el anclaje a un lugar determinado, a una tierra en particular.

El lugar protagónico que ocupan estos objetos también se visualiza en las voces de los exiliados. “Irse con lo puesto” –postales, fotos, cassettes, cartas, sabores, etcétera– significó para muchos mantener un vínculo con el país de origen mediante uno o varios objetos; un lugar de memoria radicado en una materialidad, una representación y un contacto con los familiares y el imaginario nacional del país de nacimiento. Estos objetos-metonimia (afectiva), aparecen enunciados de forma destacada por los exiliados:

La salida de la Argentina, en la mayoría de los casos, implicó “irse con lo puesto”, dejando la familia, el trabajo, las amistades. Desterrados, muchos vivieron en varios países hasta que encontraron donde quedarse; siempre añorando volver.

Crecimos añorando una tierra que apenas habíamos conocido. La Argentina, en muchos casos, se reducía a un par de postales, anécdotas, olores y sabores.

Quienes nacimos afuera o nos fuimos de muy pequeños, conocimos al resto de la familia sólo por fotos, cassettes, cartas o visitas ocasionales. Quienes nos fuimos más grandes vivimos junto con nuestros padres el duelo de extrañar a todos los seres queridos y a la propia cultura (AA.VV., 2006).

Los objetos presentados por la artista, que conectan lo privado y lo cotidiano con lo público y lo político, que se encuentran en tránsito pero a la vez se presentan enraizados, y que ocupan un lugar protagónico en las identidades de las personas exiliadas, son una vía para indagar los procesos de exilio y de desexilio, de la conformación de estas identidades *argenmex* y de la relación entre arte y política.

Doble aura del objeto: como *objeto de memoria* y *objeto de arte*

Dada la importancia que estos objetos adquieren en ambos proyectos, se propone concebirlas como vehiculizadores de una doble auraticidad: tanto por ser objetos *artísticos* como por constituir un *lugar de memoria*.

A partir del análisis de Pierre Nora (2008) sobre historia y memoria, los *lugares de memoria* se describen como espacios *materiales* –ya sean

portátiles, topográficos, monumentales o arquitectónicos-; como espacios *funcionales*, ya que aseguran la cristalización del recuerdo y su transmisión; y como espacios *simbólicos*, en tanto se los relaciona con acontecimientos o experiencias construidas por personas. El *objeto de ritual* "sólo es lugar de memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica". De acuerdo con el autor, estos lugares tienen una doble pertenencia por ser objetos que imbrican una narración dentro de otra ("puesta en abismo"), es decir que, a modo de *matrioskas*, comienzan con una intención inicial para luego ser reconstruidos infinitamente por distintos sentidos otorgados.

En este sentido, los objetos expuestos por Fidanza, tanto en *Travesía* como en *Árbol del desexilio*, pueden ser concebidos como lugar de memoria, como *objetos de memoria*, dado que representan tanto parte de una historia íntima y familiar como de una identidad ligada a lo nacional (dependiendo del objeto, puede representar ciertas características de la cultura argentina o de la cultura mexicana). A esto se suma que al ser objetos *portátiles*, transportables, que han estado en tránsito, se les confiere un aura simbólica particular, ligada a la vivencia del exilio y el desexilio.

Se puede entrever que estos *objetos de memoria* tienen una doble condición: cristalizan un hecho particular e íntimo vivido en el exilio -una mujer argentina vistiendo un tejido mexicano- y funcionan, a su vez, como una nueva ventana a una reflexión sobre todo el proceso del exilio -el camión fue utilizado durante el embarazo de un futuro hijo *argenmex*, fue transportado en una valija durante el desexilio, etcétera-.²

Walter Benjamin (1939) propone que la originalidad de la obra de arte, su *aquí y ahora*, su existencia irrepetible, le confiere un aura ligada a la acción ritual que le dio origen y a su condición de testimonio histórico. Esta auratización, explica, se va perdiendo en el caso de las obras realizadas a partir de la reproducción técnica, generadora de copias (fotografías, videos, discos,

objetos realizados en serie, etcétera). Si bien los objetos que se presentan en los proyectos de Fidanza son parte de una serie realizada masivamente, es decir, son reproducidos industrialmente (no son objetos únicos de producción manual), la artista los re-auratiza a partir de presentarlos dentro del contexto artístico -una instalación en una galería, en el caso de *Travesía*, y una performance en un ámbito público, en el caso de *Árbol del desexilio*-.

Fidanza aparta los objetos de su uso funcional y los convierte en lugar de memoria, en testimonio histórico ligado a una acción ritual, con una mirada puesta explícitamente en lo simbólico -como se mencionó, son objetos en tránsito, en travesía, que han acompañado a los exiliados en sus distintos momentos-. En este sentido, los objetos cotidianos y privados, producidos masivamente, que Fidanza coloca en un ámbito público se invisten de un aura particular al ser presentados como *objetos de arte*.

Memorias en tránsito

Los objetos vehiculizan recuerdos individuales del pasado que se definen en el presente con un "horizonte de expectativas" sobre el futuro (Jelin, 2002) y que, además, se enmarcan socialmente. Maurice Halbwachs (2011) plantea que los objetos "son como una sociedad muda e inmóvil", ya que perduran físicamente estables a través del tiempo y, a su vez, contienen los lazos sociales de nuestra cultura y de nuestras elecciones -estéticas, funcionales, emocionales, etcétera- en un *en-grupo*, con marcos estables definidos socialmente y con una determinada memoria colectiva (habiendo tantas memorias como grupos sociales existen).

A partir de estas reflexiones, y teniendo presente la idea de que lo aurático del objeto, tanto como lugar de memoria como por su característica artística, es una construcción individual y subjetiva enmarcada socialmente, se pueden pensar ciertas características propuestas por Fidanza en la conformación de sus proyectos artísticos en

² Esta doble perspectiva, que el espectador puede adquirir al reflexionar sobre la obra de la artista, es comparable con lo que Georges Didi-Huberman (2007) llama la *condición paradójica* en relación con las cuatro fotografías de Auschwitz: la inmediatez de la mónada y la complejidad del montaje intrínseco.

relación con la construcción de la identidad atravesada por el exilio.

Por un lado, en *Árbol del desexilio* se destaca la fuerte pulsión de radicar la pertenencia identitaria a un determinada tierra, a un ser que se reconoce en un *en-grupo*, una nacionalidad específica. Las raíces anclan el sentido identitario en el nicho de nacimiento y generan un ritual de redefinición a partir de una vuelta hacia el origen, en un ejercicio de desexilio. A su vez, estas raíces contienen objetos transportables, en movimiento y desterritorializados que han acompañado la vida de los exiliados. De esta manera, se vuelve paradójal este doble juego de querer echar raíces en una tierra a partir de objetos del exilio, objetos en tránsito, des-terrados.

Esta reflexión aparece manifiesta en la carta de las Hijas e Hijos del exilio (AA.VV., 2006):

El exilio partió en dos nuestras vidas: somos argentinos, pero también de México, España, Venezuela, Italia, Brasil, Holanda, Suecia, Francia, Nicaragua [...] Y esto nos dificulta echar raíces.

En diferentes momentos de nuestra vida algunos nos sentimos o decidimos, finalmente, ser "argentinos". Otros nos quedamos en los países que nos refugiaron. Y algunos más, aún continuamos buscando un lugar de pertenencia.

Todos transitamos en mayor o en menor medida la condición de ser "el otro", el "bicho raro". Crecimos en los países que nos albergaron sintiéndonos diferentes. Quienes regresamos a la Argentina continuamos siendo "el otro".

Nuestras vidas han estado signadas por ello: siempre fuimos la persona extraña, la que no encaja.

Esta carta abierta evidencia lo planteado por Abril Trigo sobre el deseo incumplido de los migrantes. El autor diferencia a los inmigrantes de la modernidad industrial capitalista de fines de siglo XIX –quienes al emprender un viaje sin retorno experimentaban un fuerte sentido de pérdida pero, a su vez, una disponibilidad para asimilar la nueva cultura y a definirse como "inmigrante"– de los migrantes posteriores a la segunda guerra mundial, que sufren una suerte de "limbo" afectivo por creer en el posible retorno. De esta manera, los migrantes "parecen extraviarse en una tierra de nadie de remordimientos y ambivalencias.

Acosados por ambiguos sentimientos de éxito y fracaso, desdén y culpa, se sienten perplejos ante su transitoria y transitiva condición, atrapados en una encrucijada sin retorno" (Trigo: 2003).

Con la elección de los objetos en tránsito como protagonistas de sus dos proyectos –que explícitamente plantean en el título el tema del exilio y el desexilio–, Fianza manifiesta la transitoria y la transitiva condición del migrante que plantea Trigo. Esa insatisfecha condición es aún más evidente en *Árbol del desexilio*, donde hay un jaloneo continuo entre asentarse en una tierra determinada y permanecer en tránsito a partir de objetos que representan el exilio.

Las narrativas de la memoria en la construcción de identidad

A partir del giro epistémico y de los estudios posmodernos que reflexionan sobre el concepto de identidad, Leonor Arfuch, en continuidad con autores como Stuart Hall, afirma:

La pregunta sobre cómo somos o de dónde venimos [...] se sustituye, en esta perspectiva, por el cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que en el de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos. No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir de la narrativización –necesariamente ficcional– del sí mismo, individual o colectivo (Arfuch, 2005: 24).

Para las personas que han vivido el proceso del exilio, y que han tenido que reconstruirse lejos del país donde tenían sus raíces familiares y sus costumbres, se transforma en una necesidad el permanente replanteo sobre esta narrativización de la identidad que plantea Arfuch o, como desarrolla Elizabeth Jelin, el constante vaivén de "mutua constitución" entre la memoria *narrativa* y la identidad:

[...] para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con "otros". Estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos

rasgos de identificación con "otros" para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias (Jelin, 2002: 25).

En ambos proyectos, se manifiesta una pulsión por querer fijar un relato, por querer narrarse con parámetros estables y duraderos. Sin embargo, el relato dominante que aparece en su reconstrucción identitaria es el de la travesía, el de una identidad que está en tránsito. De esta manera, no se logra superar la necesidad de anclarse en una tierra determinada, con marcos sociales definidos de manera estable –como puede ser la identificación con pertenecer a una determinada nación–, y se hace evidente la doble puja continua entre exilio y desexilio, para lograr construir una identidad actual, una identidad activa/presente. Al respecto, la artista afirma:

Intento una reparación del exilio; volver a la tierra de uno no es salir del exilio. Éste continúa adentro hasta que se lo enfrenta diciéndole: "No corras, no te persigas, ésta es tu casa" (Fidanza, 2011).

En los proyectos artísticos analizados, Fidanza *trabaja* la memoria insatisfecha, la continua reconstrucción de su identidad en el presente, y abre la problemática privada –y supera tanto la instancia traumática de *exceso de pasado* que puede manifestarse en la repetición y en la fijación del hecho, como la instancia de un olvido selectivo o silencio– a una dimensión colectiva, pública y, de esta manera, política.

Bibliografía

- ARFUCH, Leonor (comp.): *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- BENJAMIN, Walter: (1939) *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- HALBWACHS, Maurice: (1968) *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011.
- DIDI-HUBERMAS, Georges: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.
- JELIN, Elizabeth: *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- RICHARD, Nelly: *Fracturas de la memoria. Arte y*

pensamiento crítico, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

TRIGO, Abril: *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

YANKELEVICH, Pablo: *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*, México D. F., El colegio de México, 2009.

_____ *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*, México D.F., Plaza y Valdés, 2002.

_____ (coord.): *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*, México D. F., Plaza y Valdés, 1998.

Fuentes de Internet

AA.VV.: "Carta abierta de las Hijas e Hijos de exiliados", en el sitio *Plataforma argentina contra la impunidad*, [En línea] <http://tallerderadioenelaire.blogspot.com.ar/2010/11/carta-abierta-de-hijas-e-hijos-del.html> [Consulta: 20 de noviembre de 2012].

FIDANZA, Mercedes: *Árbol del desexilio*, 2011, [En línea] <http://www.mercedesfidanza.com/desexilio/index-txt.html> [Consulta: 20 de noviembre de 2012].