

MEMORY

WORKS

© del catálogo, Galería Freijo
© de las imágenes Marcelo Brodsky



www.galeriafreijo.com

General Castaños 7 , 28004, Madrid. España
Tel: 913103070 freijofineart@gmail.com

MEMORY WORKS

Marcelo Brodsky

8 MAYO - 23 JUNIO

2018

El arte mnemónico de Marcelo Brodsky ¹

Andreas Huyssen

Andreas Huyssen es profesor de Literatura Alemana y de Literatura Comparada en la Universidad de Columbia (Nueva York).

En Europa o en los Estados Unidos, los críticos literarios de mi generación teníamos una imagen de América Latina formada por las novelas del boom, un fenómeno latinoamericano en el que no resultaba siempre fácil para el lector extranjero interesado detectar las diferentes resonancias históricas y tradiciones nacionales. Sin embargo, la literatura del boom poseía una energía y una vitalidad narrativa ausentes en la mayor parte de la producción literaria de los Estados Unidos y Europa. Parecía transportar la novela más allá del modernismo de un modo nuevo y fascinante. En los países del Norte, esa literatura ha sido inclusive leída y recibida como un ejemplo de posmodernismo avant la lettre. Con un aspecto exótico y ajeno, en su contexto no era acaso sino un síntoma inequívoco de modernización literaria y cultural; la entrada de la literatura latinoamericana en el canon universal, es decir occidental, del modernismo, en un momento en que la literatura

1 Huyssen, Andreas. "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky", en: Nexo. Un Ensayo Fotográfico de Marcelo Brodsky. Buenos Aires, la marca editora, 2001. pp. 7-11

había comenzado a ceder a otros medios su papel cultural dominante. Otro caso del búho de Minerva que despliega sus alas al atardecer. Hoy, el boom es historia, y la actual producción literaria de América Latina está muy lejos del éxito internacional de escritores como Cortázar, Fuentes, García Márquez, Amado o Vargas Llosa.

Se observa, sin embargo, una creciente notoriedad de las artes visuales latinoamericanas. Dentro de ese pequeño boom hay obras que abordan el trauma histórico y la memoria de las dictaduras de los años setenta y ochenta, y cuya resonancia es muy poderosa fuera de Latinoamérica. Es como si lo que los alemanes llaman *Vergangenheitsbewältigung* [superación del pasado] se hubiera convertido ahora en un proyecto casi global de política de la memoria en el cual el componente latinoamericano constituye una parte cada vez más audible. La contingencia y el riesgo son el destino de la modernidad en un mundo que ha perdido esa enfática confianza en el futuro que caracterizó las primeras décadas del siglo pasado.

En América Latina, el desvanecimiento de la esperanza de modernización adoptó diversas formas: la “*guerra sucia*” en la Argentina, la “*caravana de la muerte*” en Chile, la represión militar en Brasil, la *narcopolítica* en Colombia. La modernización transnacional se modeló a partir del *Plan Cóndor* en un contexto de paranoia por la *Guerra Fría* y una clase política antisocialista. Las frustradas esperanzas de igualdad y justicia social de la generación del sesenta fueron rápida y eficazmente transformadas por el poder militar en un trauma nacional en todo el continente. Miles de personas desaparecieron, fueron torturadas y asesinadas. Otras miles fueron empujadas al exilio. En verdad, gran parte de América Latina se encuentra unida por la experiencia común de las desapariciones, las privaciones del exilio y, con el fin

de la dictadura, el deseo masivo de olvidar. La reconciliación y el retorno a la normalidad devinieron el dócil eslogan de la era posdictatorial. Por afuera de esta constelación emergió lo que podría denominarse el posmodernismo posdictatorial del duelo en América Latina. Y las fotografías e instalaciones de Marcelo Brodsky constituyen sin duda una parte importante de esas obras.

Cuando viajé por primera vez a Buenos Aires, hacia fines de los años noventa, para dictar una conferencia sobre política de la memoria, me topé con una exposición en el Centro Cultural Recoleta que me llamó inmediatamente la atención y me conmovió.

Una pequeña multitud –en su mayoría padres con sus hijos y grupos de adolescentes en un paseo de domingo – estaba reunida en torno a una obra titulada Buena Memoria, de un artista a quien yo no conocía. En el centro de la instalación se veía una foto enorme de una promoción de Primer Año del Colegio Nacional de Buenos Aires. Había sido tomada en 1967, mucho antes de la última dictadura. La foto mostraba múltiples marcas agregadas y anotaciones en distintos colores. Los rostros estaban tachados; los cuerpos, inscriptos, grabados. Las marcas y escrituras indicaban desapariciones, muerte y exilio. Los textos eran bastante lacónicos, reticentes, pero le añadían a los rostros adolescentes una dimensión fantasmal. Como si la foto fuera visitada por el espectro de un futuro aterrador, representable menos en imágenes que en palabras. Se trataba de una simple obra de testimonio fotográfico de lo que le había ocurrido a un curso de estudiantes en una escuela secundaria de Buenos Aires. Una obra eficaz para despertar preguntas de los jóvenes del público a sus padres, y explicaciones de los padres sobre el pasado reciente del país.

Los asistentes estaban manifiestamente conmovidos y afectados por la primera exposición de Brodsky.

En esa época yo no sabía demasiado de cómo la Argentina estaba intentando, o no, enfrentar la memoria del terrorismo de Estado. Recordé el destino de la guerrilla urbana post 1968, y también las protestas internacionales durante el campeonato internacional de fútbol que se jugó en 1978. Años después, leería también acerca del fin de la dictadura y vería informes y coberturas periodísticas sobre las Madres de Plaza de Mayo. Todo esto estaba muy lejos del mundo en que yo vivía, inmerso durante los años noventa en sus propias convulsiones mnemónicas. Pero entonces la obra de Brodsky me interpeló inmediatamente porque pude vincularla tanto con mis textos en torno a la cultura alemana después de Auschwitz y el Tercer Reich como con un discurso ya global acerca del trauma histórico. Me impresionó el hecho de que el discurso del Holocausto pareciera proyectar su sombra en los debates sobre los desaparecidos de América Latina –Nunca más, el título de la primera recopilación oficial de testimonios decía ya mucho –, de la misma manera que podía advertirse su presencia subliminal en las discusiones sobre el apartheid en Sudáfrica y en los recientes genocidios en la ex Yugoslavia y en Ruanda.

Evidentemente, el punto de contacto con el Holocausto no residía en la comparación directa de fenómenos política e históricamente incomparables. Se trataba más bien de la inscripción productiva de ciertos tropos, imágenes y evaluaciones morales a través de los cuales el discurso del Holocausto funciona hoy como un prisma internacional que alienta los discursos locales sobre los desaparecidos, el genocidio o el apartheid en sus aspectos tanto legales como conmemorativos. Desde aquella primera visita a Buenos Aires

he tomado bastante conocimiento de la intensidad de los debates en la Argentina, Chile y otros países de América Latina: los testimonios, los casos ante la corte, la tarea de los organismos de Derechos Humanos y los aportes de los artistas y escritores a la expansión del debate. Y si bien las diferencias con el caso alemán son diversas y obvias, las preguntas fundamentales son sin embargo las mismas:

¿Necesita una sociedad un intervalo de tiempo antes de que pueda comprometerse con la tarea del recuerdo?

¿Cuál es la relación entre justicia y memoria?

¿Puede la memoria clausurar el debate?

¿Puede el olvido abrir el espacio para la reconciliación social?

¿Admite el trauma una representación artística?

¿Cuál es el papel que juegan las obras de arte en los procesos públicos que atraviesan una memoria nacional traumática?

¿Es posible que exista alguna vez consenso sobre un período de la historia que dividió, y divide todavía, radicalmente al pueblo en vencedores, vencidos y beneficiarios?

Por otra parte, una diferencia clave con el caso alemán reside en que el tema de las violaciones de los Derechos Humanos y la justicia resulta ahora prioritario en relación con el problema de la representación artística que ha obsesionado al arte y la literatura alemana desde los años sesenta. En décadas anteriores, la cuestión clave, en su compromiso con el Holocausto, era precisamente los límites de la representación, mientras que en la actualidad el movimiento transnacional de derechos humanos proporciona el contexto para la obra de los artistas que trabajan sobre la memoria nacional traumática. Esto es válido para las obras hechas tanto en América

Latina como en Sudáfrica, la ex Yugoslavia o Ruanda. Y puede ser una de las razones que explique la presencia abrumadora del testimonio, la documentación, la autobiografía y la historia oral en el actual discurso de la memoria. No obstante, la atención sobre los derechos humanos en un dominio transnacional ha abierto nuevos caminos para el papel político y público de las artes visuales, instalaciones, monumentos, memoriales y museos.

Me permito sugerir entonces que la actividad de los derechos humanos en el mundo de hoy depende en gran medida de la profundidad y expansión del discurso de la memoria en los medios públicos. Y la obra de los artistas puede implicar una contribución importante a ese discurso público. Sería un error postular una oposición entre, digamos, proyectos como el del Parque de la Memoria en Buenos Aires y la militancia política de los organismos de Derechos Humanos o de las Madres de Plaza de Mayo. El discurso público de la memoria se constituye en distintos registros que en última instancia dependen uno del otro y se refuerzan mutuamente a partir de su diversidad, incluso cuando los representantes de los diferentes grupos no estén de acuerdo entre sí en sus políticas.

Proyectos como Nexo, de Marcelo Brodsky – artista también activo en el movimiento de Derechos Humanos –, pertenecen a la asombrosa emergencia en el arte post-minimalista y post-performance de lo que yo definiría tentativamente como memory art, un arte que hace memoria, práctica artística que se aproxima a la prolongada y compleja tradición del art of memory, de las técnicas para recordar, con su mixtura de texto e imagen, de retórica y escritura. Una suerte de arte mnemónico público que no se centra en la mera configuración espacial sino que inscribe fuertemente en la obra una dimensión de memoria localizable e incluso corporal. Se trata de una práctica artísti-

ca que vulnera los límites entre instalación, fotografía, monumento y memorial. Su lugar puede ser el museo, la galería o el espacio público. Su receptor es el espectador individual, pero él o ella es convocado no solamente en tanto individuo sino también como miembro de una comunidad que enfrenta el trabajo de la conmemoración.

Gran parte de la nueva obra de Brodsky gira en torno a la memoria de los desaparecidos, ya sea a través de la recreación de un depósito de la ESMA, titulada El Pañol y atestada de los sonidos y olores de ese atroz centro de tortura, o bien de la conmovedora serie de fotografías de los árboles plantados en el *Bosque de la Memoria* por iniciativa de la Universidad de Tucumán, dedicados, cada uno de ellos, a los desaparecidos de la región. Los *in memoriam* cuelgan suspendidos de las ramas: fragmentos de escritura envueltos en plástico, expuestos a la intemperie, amarillentos y arrugados, el texto apenas legible. Desde luego, estos árboles rememoran los árboles de Yad Vashem en Jerusalén, que encarnan la continuación de la vida, mientras que la escritura, casi borrada por los efectos de la lluvia y el sol, se desintegrará íntegramente algún día, indicando la transitoriedad de toda memoria humana. La escritura y la tierra se unen en otra obra que Brodsky, siguiendo a Frantz Fanon, llama *Los condenados de la tierra*. Aquí la metáfora se vuelve literal.

La exposición se compone de libros censurados con interpretaciones políticas y sociales de izquierda, entre ellos el de Fanon, sepultados durante la dictadura por el miedo a las requisas y persecuciones, y ahora exhumados nuevamente, enmohecidos, parcialmente deshechos, pero con algunos sectores de texto todavía legible. La instalación, en unos cuantos cajones de madera rellenos de tierra, recuerda otra clase de desaparición: no la de los cuerpos, sino la de los ideales de justicia social promovidos por esos textos,

defendidos por muchos de los desaparecidos y brutalmente reprimidos con todos los medios del terrorismo de Estado.

Por último, Brodsky también usa creativamente el tropo del Holocausto. Crea un duplicado de uno de los más sencillos y evocativos memoriales de los campos de exterminio nazi ubicado en Berlín entre el KaDeWe, una gran tienda comercial, y la entrada a la estación de subterráneo en Wittenbergplatz, en el centro de la ciudad. Se trata de una tabla vertical negra que se limita a registrar en letras de color ocre los nombres de doce campos con el encabezamiento "Sitios de terror que nunca debemos olvidar". En la recreación de Brodsky se han sustituido los nombres de los lugares de terror por los de los centros de detención y tortura de la Argentina y el memorial fue emplazado y fotografiado frente a la ESMA. A través de la repetición consciente, esta obra participa del discurso global del Holocausto y resuena junto con las obras conmemorativas de Alemania y otros países.

Otra referencia a la Shoa, más indirecta y nuevamente cargada con la historia local, aparece en un fotomontaje que evoca una estrella de David estallada. La imagen múltiple de las puntas de la estrella procede en realidad de una única pieza de granito, parte de los escombros del edificio de la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) volado en 1994 que habían sido volcados en el mismo suelo donde se construye ahora el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Brodsky encontró y fotografió estas rocas demolidas, pero sólo después advirtió que el punto triangular era el vértice de la A de la inscripción AMIA en el portal del edificio volado. El atentado antisemita destruyó la legibilidad de la inscripción, pero en cambio hizo posible su transformación en otra poderosa imagen. Por lo pronto, la insinuación de una estrella de David destrozada evoca también la estructura arquitectónica en zig-zag del monumento en el Parque

de la Memoria. A su vez, el diseño del monumento está inspirado en el Museo Judío de Daniel Libeskind, en Berlín, cuya estructura arquitectónica ha sido descrita muchas veces como una estrella de David estallada. Las prácticas de la memoria artística se han vuelto transnacionales y es esta dimensión la que acompaña el emergente discurso transnacional de los derechos humanos.

Recapitulando: en su manejo creativo de los materiales, medios y conceptos, en sus referencias a una tradición específica del arte de instalación y a proyectos de memoria pública en otras partes del mundo, y en su decidida confianza en una dimensión de la experiencia, las obras evocativas de Brodsky están notablemente menos limitadas por convenciones genéricas que un monumento estatal o un memorial público. Los monumentos articulan la memoria oficial, y su destino es ser derribados o volverse invisibles. La memoria vivida, por su parte, se localiza siempre en cuerpos individuales, en su experiencia y su dolor, aún cuando comprometa también una memoria colectiva, política o generacional. Anticipando a Freud, Nietzsche reconoció este hecho evidente cuando dijo: *"Sólo aquello que no deja de herir persiste en la memoria"*.

La fotografía mnemónica de Brodsky es memorable porque brota de una herida profunda y transmite imaginativamente esta experiencia a sus espectadores.

OBRAS
EN
EXPOSICIÓN



Marcelo Brodsky 2018

ESPAÑA MANIFESTACIÓN DE ESTUDIANTES: Madrid, 17-5-1968.-

Manifestación de estudiantes en la Facultad de Ciencias de la Ciudad Universitaria, vigilados por agentes de la Policía Armada a caballo. EFE/Barriopedro/aa

MADRID, 1968



Manifestación de estudiantes de la Universidad Complutense de Madrid, en la Facultad de Ciencias de la ciudad universitaria, enfrentando con una barricada a agentes de la Policía Armada a caballo, 1968. Se protesta por una educación abierta al pueblo y por el fin de la dictadura franquista. Tomada el 17 de mayo de 1968. Foto: Biscopelero / EFE / Album online. Muro de Berlín.

Los Tardes 2002. Trabajo de Memoria



Marcelo Brodsky 2018

MANIFESTACIÓN EN MADRID

Archivo Historia del Trabajo, Fundación Primero de Mayo

MADRID



Las manifestaciones "alampago" en las calles de Madrid y otras ciudades de España por grupos de estudiantes y trabajadores, fueron una forma de resistencia al franquismo a fines de los sesenta y comienzos de los setenta. Franco se fue asomando hasta el 2 de marzo de 1974, cuando cesó el gobierno del alcaide y militarista Salvador Puig Antich. Imagen cedida por el Archivo de Historia del Trabajo. Fundació 1 de la Imatge - Juan Carlos Rodríguez 1981



B:
BATERIA
45
LES

"Tourir
à
Madrid"

FRANCO :
HAMBRE,
COLERA Y
MUERTE

RHITLER IS
DOOD...
MUSSOLINI IS
DOOD...
FRANCO
DOODT NOG
STEEDS!

FRIST
DOEN
SORD
FRID
FRANCO
DOODT NOG
STEEDS!
MEDE-
SCHIN

Marcelo Brodsky

MANIFESTACIÓN EN HOLANDA POR PATIÑO

Utrech, 19-09-1971

Archivo Historia del Trabajo, Fundación Primero de Mayo

UTRECHT, 1971



A POYO A LA
LUCHA OBRERA
CONTRA los BARRAS
CRIMINALES

Moupir
a
Madrid

PEDAO PATIÑO
Asesinado en Madrid
PRESENTE

FRANCO :
HAMBRE
COLERA y
MUERTE

HITLER IS
DOOD...
MUSSOLINI IS
DOOD...
FRANCO
DOODT NOG
STEEDS!

FRANCO
DIEHT
U BENT
MEDE-
SCHULD

FRANCO
MATA
TIENE
UNA
DEUDA

HITLER ESTA MUERTO
MUSSOLINI ESTA MUERTO
FRANCO TODAVIA MATA!

Fotografías cedidas
por el Archivo de
Historia del Trabajo,
Fundación 1 de Mayo

El 13 de Septiembre de 1971, durante una huelga clandestina del sector de la construcción en Madrid, fue asesinado por la dictadura franquista el sindicalista Pedro Patiño. Mientras repartía propaganda a favor de la huelga en las obras de construcción de un barrio de Leganes. Los exilidos españoles en Holanda se manifiestan en Utrecht contra las banderas asesinas del franquismo. P/11 A/6

BIOGRAFÍA

Marcelo Brodsky (1954) vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina

Artista y activista por los derechos humanos, Marcelo Brodsky debió exiliarse de Argentina en Barcelona (España) como consecuencia del golpe militar de 1976. Allí estudió Economía en la Universidad de Barcelona y fotografía en el Centro Internacional de la Fotografía. Su maestro fue el fotógrafo catalán Manel Esclusa.

Durante su exilio en España, tomó fotos que inmortalizaron el estado psicológico provocado por esa migración. En 1984, cuando la dictadura militar finalizó, regresó a la Argentina y tuvo su primera muestra fotográfica individual en 1986 (Palabras). Al cumplirse 20 años del golpe militar en 1996 concibió Buena Memoria, un ensayo visual que trata de la memoria colectiva durante los años de la dictadura, inspirado en las emociones y experiencias personales de quienes la vivieron.

Situado en el límite entre instalación, performance, fotografía, monumento y memoriales, sus obras combinan texto e imagen. Buena Memoria se ha exhibido más de 250 veces de manera individual o grupal, completa o parcial, en espacios públicos e instituciones de todo el mundo. Su siguiente obra, Nexo, se expuso en el Centro Cultural Recoleta en 2001, en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Chile y otros sitios más. Correspondencias Visuales, obra conformada por diálogos visuales con otros artistas como Martin Parr, Manel Esclusa o Pablo Ortiz Monasterio fue expuesta en Argentina, Chile, Brasil y México. La Consulta del Dr Allende, realizado junto a Arturo Duclós, se exhibió en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile. Más tarde publicó su fotonovela Once @9:53, producida

junto a Ilan Stavans, que combina reportaje y ficción. En 2014 publicó *Tiempo de Árbol*, ensayo visual que aborda la relación con la naturaleza como un medio de sanación. En 2013 produjo *I pray with my feet*, obra dedicada a la memoria del Rabino Marshall Meyer, que plantea una línea directa entre el movimiento por los Derechos Civiles en los Estados Unidos y el movimiento por los Derechos Humanos en la Argentina a través de la estrecha relación entre el Rev. Luther King y el Rabino Abraham Joshua Heschel, mentor de Meyer. *Mito fundacional* es una instalación visual de tres mapas intervenidos, con imágenes cosidas a mano y textos para construir una aproximación narrativa al conflicto social y al proceso de paz iniciado en Colombia, se expuso en la Sala de Arte del Banco Santander de Sao Paulo.

1968 el fuego de las ideas. Es una obra conformada hasta el momento por 18 imágenes de archivo intervenidas a mano, sobre las movilizaciones estudiantiles y de trabajadores que se dieron en todo el mundo a finales de los '60,, la misma se expuso en Tufts University Art Gallery, HF Fine Art de NY, en la muestra colectiva *Archivo Ex Machina* en Sao Paulo y en Galería Rolf Art, Buenos Aires. En el museo de Historias de Zaragoza, durante *PhotoEspaña* 2018.

Marcelo Brodsky es miembro de Asociación Buena Memoria, organización de derechos humanos, y del Consejo de Gestión del Parque de la Memoria, junto al Río de la Plata , en homenaje a las víctimas del terrorismo de estado.

En el año 2008 Marcelo Brodsky recibió el Premio por los Derechos Humanos, otorgado por Bnai Brith Argentina. En 2014 recibió el Jean Mayer Award de Tufts University Global Leadership Institute.

En 2014 fundó Visual Action/ Acción Visual, organización dedicada a incorporar la cultura visual en campañas de derechos humanos y a trabajar en la educación visual: www.visualaction.org.

En 2015, curó “Visual Action – Ayotzinapa”, muestra fotográfica internacional en solidaridad con Ayotzinapa”, que se expone de manera permanente en la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, Ayotzinapa en Tixtla, Guerrero, y que se expuso de manera temporaria en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, en el Colegio Nacional de Buenos Aires, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina y en una muestra en el espacio público organizada por el Centro de Fotografía de la ciudad de Montevideo, Uruguay.

Sus obras forman parte de las colecciones del Museum of Fine Arts Houston, Tate Collection de Londres, Metropolitan Museum of Art, New York, Jewish Museum, New York, Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Center for Creative Photography de Tucson, Arizona, Sprengel Museum de Hannover, Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos de Santiago de Chile, Museo MALI de Lima, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pinacoteca del Estado de SP, Princeton Art Museum, , Tufts University Art Collection, etc.



GALERÍA
FREIJO

www.galeriafreijo.com

General Castaños 7 – 1º Izq., 28004, Madrid.

Tel: 913103070 freijofineart@gmail.com

