

María Elena Lucero, *Archivos de la historia, archivos de la memoria. La gráfica de Noemí Escandell*, pp.159-192.

*Cuadernos de Historia del Arte* – N° 33, NE N° 8 – julio - noviembre – 2019 -  
ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del  
Arte – FFyL – UNCuyo.



***Archivos de la historia, archivos de la memoria.  
La gráfica de Noemí Escandell***

*Archives of history, archives of memory.  
Noemí Escandell's graphic artwork*

*Arquivos da história, arquivos da memória.  
A gráfica da Noemí Escandell*

*Archives d'histoire, archives de mémoire.  
Le graphique de Noemí Escandell*

*Архивы истории, архивы памяти. Графика  
Нюэми Эсканделла*

**María Elena Lucero**  
*Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
Universidad Nacional de Rosario  
Argentina  
elenaluce@hotmail.com  
Fecha de recepción: 24/05/2019  
Fecha de aceptación: 02/08/2019*

**Resumen**

Esta investigación intenta reconstruir el discurso poético y político de la artista plástica Noemí Escandell (1942-2019) analizando los formatos, la utilización de archivos fotográficos y el espesor narrativo de sus trabajos hacia fines de los años sesenta, en articulación con otras formulaciones visuales de los noventa. En dichas producciones, denominadas *handing works*, se observa la presencia del montaje como recurso estético y comparativo. A partir de la repercusión cultural, política y semántica, reflexionaremos sobre los dispositivos visuales generados en algunas de sus obras. Con ese objetivo, se establecerán vínculos con nociones fundamentales de Walter Benjamin y Peter

Bürger sobre la reproducción y el montaje, procedimiento vanguardista recuperado luego en las neovanguardias, tal como lo plantea Hal Foster. Finalmente, el encadenamiento de imágenes que proporcionan los *handing works* será revisado a la luz de los estudios de Aby Warburg, cuyo modo de examinar los archivos y registros documentales (incluidos o no en la historia del arte occidental) creó un abordaje aleatorio en relación a la historiografía tradicional.

### **Palabras claves**

archivos, gráfica, memoria, montaje.

### **Abstract**

*The aim of this research is to reconstruct the poetic and political discourse of plastic artist Noemí Escandell (1942-2019) by analyzing the formats, use of photographic archives and narrative thickness of her works created by the end of the sixties in articulation with other visual formulations of the nineties. In these productions, called handing works, the presence of montage as an aesthetic and comparative resource can be observed. Based on cultural, political and semantic repercussions, we will reflect on the visual devices generated in some of her works. For this purpose, links will be established with fundamental notions by Walter Benjamin and Peter Bürger on reproduction and montage, an avant-garde procedure later recovered in the neo-avant-gardes, as proposed by Hal Foster. Finally, the chained images resulting from the handing works will be reviewed in the light of Aby Warburg's studies, whose way of looking into documentary records and archives (whether or not included in the history of Western art) created a random approach in relation to traditional historiography.*

### **Keywords**

archives, graphics, memory, montage.

### **Resumo**

*Esta investigação tenta reconstruir o discurso poético e político da artista plástica Noemí Escandell (1942 - 2019) analisando os formatos, a utilização de arquivos fotográficos e a espessura narrativa dos seus trabalhos em direção a finais dos anos sessenta, na articulação com*

*outras formulações visuais dos noventa. Em ditas produções, denominadas handing works, observa-se a presença da montagem como recurso estético e comparativo. A partir da repercussão cultural, política e semântica, refletiremos sobre os dispositivos visuais gerados em algumas das suas obras. Com esse objetivo, se estabelecerão vínculos com noções fundamentais de Walter Benjamin e Peter Bürger sobre a reprodução e montagem, procedimento vanguardista recuperado logo depois nas neo-vanguardias, tal como o expõe Hal Foster. Finalmente, o encadeamento de imagens que proporcionam os handing works será revisado à luz dos estudos de Aby Warburg, cujo modo de examinar os arquivos e registros documentais (incluídos ou não na história da arte ocidental) criou uma abordagem aleatória em relação à historiografia tradicional.*

### **Palavras chaves**

*Arquivos, gráfica, memória, montagem.*

### **Résumé**

*Cette recherche tente de reconstruire le discours poétique et politique de l'artiste plasticien Noemí Escandell (1942-2019) analysant les formats, l'utilisation d'archives photographiques et l'épaisseur narrative de ses œuvres vers la fin des années soixante, en articulation avec d'autres formulations visuelles des années nonante. Dans ces productions, appelées handing works, on observe la présence de l'assemblage comme ressource esthétique et comparative. A partir de la répercussion culturelle, politique et sémantique, nous réfléchirons aux dispositifs visuels générés dans certaines de ses œuvres. Dans cet objectif, des liens seront établis avec les notions fondamentales de Walter Benjamin et Peter Bürger sur la reproduction et l'assemblage, une procédure d'avant-garde retrouvée plus tard dans les néo avant-gardes, comme proposé par Hal Foster. Enfin, la chaîne d'images fournies par la remise des œuvres sera revue à la lumière des études d'Aby Warburg, dont la manière d'examiner les archives et les documents documentaires (qu'ils soient ou non inclus dans l'histoire de l'art occidental) a créé une approche aléatoire par rapport à l'historiographie traditionnelle*

### **Mots clés**

*Archives, graphiques, mémoire, assemblage.*

### ***Резюме***

Это исследование пытается восстановить поэтический и политический дискурс художника-пластика Ноэми Эсканделла (1942-2019), анализ форматов, использование фотографических архивов и повествовательной толщины его работ к концу шестидесятых, в сочетании с другими визуальными формулировками девяностых. В этих произведениях, называемых ручными работами, наблюдается наличие сборки как эстетического и сравнительного ресурса. От культурного, политического и семантического воздействия мы будем размышлять о визуальных устройствах, созданных в некоторых из его работ. С этой целью будут установлены связи с фундаментальными представлениями

Вальтера Бенджамина и Питера Бюргера о воспроизводстве и сборке, авангардной процедуре, позже восстановленной в новых опекунствах, как говорит Хэл Фостер. Наконец, цепь изображений, предоставленных при вручении работ, будет пересмотрена в свете исследований Аби Варбурга, способ изучения архивов и документальных записей (включены или нет в истории западного искусства) создал случайный подход по отношению к традиционной историографии.

### ***Слова***

*ФАЙЛЫ, ГРАФИКИ, ПАМЯТЬ, СБОРКА*

## Introducción

En 1968, durante el denominado Ciclo de Arte Experimental efectuado en la ciudad de Rosario, la artista Noemí Escandell presentó una instalación titulada *Pro-ser*, la cual evidenciaba la superficialidad con que se promovía públicamente la historia nacional. Ese mismo año la artista diseñó la imagen de tirada multiejemplar *Y otra mano se tienda...*, dos escenas contrapuestas y a la vez similares: la fotografía donde el cuerpo de Ernesto “Che” Guevara reposaba en una camilla rodeado por militares tras ser asesinado en Bolivia en 1967, y la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt Harmenszoon van Rijn de 1632. De este modo tiempos distantes se vinculan a partir de una situación turbadora donde la mirada de los observadores se dirige hacia el cuerpo abatido, lesionado y vulnerado del “Che”. Varias décadas más tarde, en *Curriculum Vitae* de 1992 se observan citas visuales sobre el nazismo, evocando opresión, muerte y exterminio masivo.<sup>109</sup> Desde ahí surgen memorias sobre la muerte y cicatrices históricas. La activación de la historia y la memoria conduce a una operatoria de resistencia en relación a los usos y funciones de la imagen. W. J. T. Mitchell discute la noción de pureza visual de las manifestaciones artísticas alegando el carácter mixto de las producciones donde confluyen imagen, texto, plano visual y plano verbal, y donde la percepción trasciende lo visual. En ese sentido, las obras de Escandell dan cuenta de un mecanismo complejo que, no solo exceden la pura

---

<sup>109</sup> Peter Bürger cita como ejemplo de montaje la imagen de John Hearshfield de 1932, *Adolf Der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech, Adolf, el superhombre, traga oro y dice tonterías*, basada en Adolf Hitler.

opticalidad sino que inauguran vías reflexivas sobre pasado y presente, golpe de estado y democracia, genocidio, trauma y recuerdo, instaurando lazos afectivos y sensitivos con el espectador. En *Desaparecido* de 1999 el anexo del pañuelo blanco sobre la fotografía de una *Pietà* de mármol con sus brazos vacíos revela la ausencia del hijo y moviliza la conciencia sobre el horror que cruzó nuestra sociedad bajo los gobiernos militares. Las impresiones multiejemplares en el formato de *handing works* (*blocks* de hojas impresas) configuran dispositivos visuales sustentados en un lenguaje preciso que articula archivos fotográficos, sucesos políticos y memorias.

### **Espacio, ficción y experimentalidad**

El 27 de mayo quedaba inaugurado el Ciclo de Arte Experimental en el local de Omar Cuadros Publicidad de Entre Ríos 730, Rosario, con *Las Sillas* de Norberto Puzzolo. Luego, las presentaciones continuaron en la Galería Melipal de Córdoba 1365, donde el 15 de julio Noemí Escandell expuso *Pro-ser* (Fig. 1). Dicha instalación comprendía un busto de bronce prestado por taller de Lucio Fontana, flores artificiales de plástico, las típicas láminas escolares rodeadas de guirnaldas celestes y blancas, reproducciones de próceres argentinos como Sarmiento, San Martín o los miembros de la Junta de Mayo, banderines de plástico y la frase “Viva la Patria” en tipografía mayúscula negra.<sup>110</sup> El disparador de la obra surgió a partir

---

<sup>110</sup> Antes del Ciclo, Escandell había concebido una intervención que si bien no se concretó, quedó en un esquema gráfico. Se trataba de una acción colectiva con hombres y mujeres. En el piso, un hombre tumbado protagonizaba a un sujeto asesinado y desfalleciente. La

de una escultura-monumento de Domingo Faustino Sarmiento con flores de plástico que la artista observó en una plaza pública, lo que le generó interrogantes sobre el modo superficial con que en general se conmemora la propia historia. De ahí que este montaje despertara hostilidad por parte del público, objetándole a Escandell el tono aparentemente irrespetuoso de utilizar las figuras patrióticas.

---

alusión al fusilamiento se completaba con la entrada regular de otro actor que ingresaría a cierta hora y simularía el acto de disparar y matar. Según consta en el archivo, en el boceto se detalla la presencia de “personas desnudas, tres y tres o más, ubicadas cerca de la pared a intervalos regulares” (...) “un hombre contratado, un crimen de guerra o un fusilamiento”. Finalmente la artista decidió desarrollar *Pro-ser*.



*Fig. 1. Noemí Escandell  
Pro-ser, 1968*



*Crédito: cortesía de la artista*

El ambiente logrado por la artista provocaba un efecto desconcertante. Por un lado resultaba difícil localizar esa disposición de objetos (habituales en el contexto escolar) dentro de un Ciclo de Arte donde se invitaba al espectador a ver construcciones plásticas con fines estéticos, por otro la obviedad de las figuras expuestas producían desajustes en relación a las narrativas oficiales que exaltaban u homenajaban a los personajes históricos desde una posición forzada o impuesta. “Me empezaron a arrinconar con argumentos (...) que por qué yo había puesto Viva la Patria (...) para mí decir Viva la Patria en la medida en que uno no explique lo que es un estado o no se le dé significación propia, queda como un significante vacío”.<sup>111</sup> El reemplazo de la “c” de “prócer” por la “s” era una referencia directa al “ser” humano y neutralizaba el tono de autoridad presente en las figuras consagradas. En *Pro-ser* las materialidades constitutivas son ficticias, exhiben un tono *kitsch* que cuestiona a partir de las ambivalencias: el plástico de la flor que rinde homenaje es un plástico que (falsamente) ostenta, un ritual de celebración que reitera y perpetúa una tradición. La artista se replanteaba las formas que asumía la memoria colectiva en el oficialismo político. Interviene el espacio cerrado, el “cubo blanco” con leyendas, imágenes y palabras que generaron irritación en ciertos espectadores frente a la parodia que exhibía figuras ligadas a la historia argentina. En ese sentido, su proceso creativo denota una gran coherencia: desde la caja

---

<sup>111</sup> ESCANDELL, Noemí, en LUCERO, María Elena. “Controversias estéticas y radicalidad en la escena rosarina del 68”, en: *Anuario 2013, Registro de Acciones Artísticas* (Rosario: Yo soy Gilda, 2014), p. 86.

vidriada<sup>112</sup> presentada en el Salón Gemul de 1966 a las estructuras primarias de 1967, del montaje de objetos en el Ciclo de Arte Experimental a *Tucumán Arde* en 1968.<sup>113</sup> Esa secuencia define las preocupaciones plásticas que anticiparon gran parte de los desarrollos gráficos posteriores, donde la artista refuerza el debate sobre la irrupción de imágenes que marcaron hitos tanto en el terreno político (las pugnas que proyecta una figura en torno a los regímenes autoritarios) como en los debates estéticos (pinturas claves en la historia del arte).

---

<sup>112</sup> Noemí Escandell había enviado dos cajas al Salón Huemul de Rosario, una fue aceptada, otra rechazada. La técnica fue el resultado de una intensa experimentación inusual para aquel momento: “yo mandé la caja porque de alguna manera nadie me había enseñado ese procedimiento, era mío, a tal punto que rompí un montón de vidrios, los pinté y metí en un horno. Rompí vidrios hasta decir basta. A las cajas me ayudó mi viejo a hacerlas (...) fue una cosecha mía, yo dije (...) Realmente los vidrios me costaban mucho, me corté”. ENTREVISTA mantenida con Noemí Escandell en Rosario, el 20 de diciembre de 2012.

<sup>113</sup> *Tucumán Arde* fue una propuesta colectiva integrada por artistas de Rosario y Buenos Aires. En el planeamiento de la obra se incluía la recopilación de documentos sobre la situación sociopolítica y económica de la provincia de Tucumán; la comprobación directa de estos acontecimientos a partir de viajes y traslados al lugar; las exposiciones que serían concretadas en las sedes de la CGT (Confederación General del Trabajo de los Argentinos) tanto en Rosario como en Buenos Aires; la culminación de la experiencia mediante la difusión de los datos obtenidos y material gráfico. Los debates acerca de una “nueva estética” cerrarían el derrotero de esta propuesta grupal. Los artistas llegarían a cumplir solo hasta la tercera etapa debido a la censura ejercida por parte de funcionarios de la dictadura, originando el inmediato cierre de la muestra en Buenos Aires.

## **Montajes gráficos: íconos sobre el poder y la resistencia.**

La supervivencia de las imágenes a través del tiempo activa la memoria, especialmente cuando esos recuerdos designan acontecimientos políticos, culturales o científicos que han dejado vestigios en el pensamiento colectivo. El encadenamiento de símbolos teje una trama de significados que quedan a disposición del observador, quien, mediante su capital simbólico, establece decodificaciones y traducciones en relación a las figuras propuestas por el artista o el historiador. Una referencia teórica insoslayable para pensar estos mecanismos es el legado de Aby Warburg, cuya formidable tarea opera en la actualidad como un lenguaje inaugural sobre los modos en que las figuras subsisten y se resisten a la temporalidad, adquiriendo otros significados que las tensiona con nuevas imágenes. Luego de investigar manifestaciones visuales de la Antigüedad pagana que persistieron en el Renacimiento, Warburg diagramó una serie de paneles con reproducciones cuyas figuras sostenían vínculos estéticos entre sí, iniciando la construcción de “cadenas de transporte de formas en la larga duración y entre los espacios dilatados de varias civilizaciones”.<sup>114</sup> A partir de la noción de engrama, un agrupamiento de huellas o rastros generados por sugerencias externas, el autor deduce que las configuraciones artísticas concentraban esos estímulos en patrones denominados *Pathosformeln*, los que podrían despertar vivencias, recuerdos o experiencias originarias para el colectivo social. Su abordaje visual de la cultura

---

<sup>114</sup> BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), p. 26.

moderna renacentista confluyó en la elaboración del *Atlas Mnemosyne* comenzado en 1924 y organizado en paneles de madera, forrados en tela negra. Allí se ubicaron reproducciones de pinturas, esculturas, dibujos, fotografías de libros, del ámbito cotidiano o gráficos procedentes de periódicos, todos ellos pertenecientes a diferentes etapas de la historia del arte. Con la ayuda de sus discípulos y allegados se diseñaron unos setenta y nueve paneles. En la carta dirigida a la editorial Teubner en 1930 para la publicación del *Atlas*, Fritz Saxl, uno de sus alumnos más cercanos, menciona el objetivo principal del pensamiento warburgiano: estudiar la recepción de la Antigüedad luego del Medioevo, donde el antagonismo formaba parte de un movimiento pendular que atraviesa la historia de la humanidad.<sup>115</sup> Las fuerzas en contraposición, donde pugnan lo apolíneo-racional y lo dionisiaco-pasional, estructuran el pensamiento e instauran una dialéctica que subyace en los patrones mentales. La coexistencia del aspecto mágico con el científico será una constante en el

---

<sup>115</sup> Aby Warburg expresó en 1928 al presentar los conjuntos visuales que integran los paneles del proyecto *Mnemosyne*: “La serie de imágenes que he podido mostraros esta tarde querría ayudar, en último análisis, a formular el enigma de la función de la memoria. En la función mnemónica, el milagro de la constancia se une al milagro, igual de grande, de la transformación. Extraer el elemento figurativo, en su fuerza plasmadora, del estado de conservación objetivado en la tradición e intercambiarlo con la imagen evocada por el estímulo de un instante es una magia que revela leyes de desarrollo desconocidas hasta ahora, si se va al encuentro de ella con el instrumental del nudo histórico formado por la palabra, la imagen y la acción”, en: BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), p. 154.

pensamiento de los artistas y en los procesos de creación de imágenes, de ahí el interés comparativo que Aby Warburg demostró respecto a la cultura visual de los diferentes períodos históricos y los posibles resurgimientos. “El problema de la recepción de la Antigüedad es perpetuo como problema humano en general, pero como problema histórico no es sólo un problema del Renacimiento. Por eso Warburg investigó en sus últimos años la recepción de la Antigüedad en el arte posrenacentista de Europa”.<sup>116</sup> En ese párrafo, Saxl se refiere al panel que incluye la obra de Rembrandt Harmenszoon van Rijn como uno de los más destacados de la serie total, donde se intentaban contraponer modos diferentes de abordar las representaciones visuales sobre disecciones o estudios sobre los cuerpos. Se trata del panel 75, en el cual se observa la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, junto a fotografías de pinturas de Guido Reni, Jacopo Francia, Nicholaes Moeyaert, bajorrelieves, grabados o ilustraciones donde se examinaban vísceras u órganos del cuerpo. Realizada en 1632, la *Lección de anatomía* simboliza a un grupo de cirujanos que escuchan atentamente las enseñanzas del Dr. Tulp sobre anatomía señalando la musculatura del brazo que aparece abierto mostrando el interior. El cadáver de un bandido ejecutado, Adriaan Adriaanszoon, servía como modelo para analizar y estudiar la anatomía del hombre, una práctica relevante en la Modernidad.

---

<sup>116</sup> SAXL, Fritz. “Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]”, en: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010), p. XVII.

Más allá del objetivo de Warburg de establecer analogías y discrepancias en relación a la documentación gráfica sobre las escenas de disecciones o estudios anatómicos, esta misma imagen fue reapropiada por Noemí Escandell para elaborar *Y otra mano se tiende...* de 1968 (Fig. 2). Dicha composición reúne una reproducción de la *Lección de anatomía* y la escena con el cuerpo asesinado de Ernesto “Che” Guevara rodeado de los militares que lo ultimaron en Bolivia en 1967. El rostro del “Che” plantea una dialéctica con el cadáver del óleo barroco, en ambos casos los protagonistas fueron situados en un lugar subalternizado, bajo la mirada triunfante de los militares en un caso, o de los médicos en otro. Estos rostros inquisidores se regodean expresando victorias concluyentes sobre los cuerpos, una científica y otra política. La visión comparativa irradia una serie de pugnas donde se contrapesan distintos sentidos, rememorando episodios desde archivos fotográficos y documentales de la cultura. En sus tesis sobre la historia, Walter Benjamin afirma que “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”.<sup>117</sup> Ambas barbaries habitan en la avidez tanto de los cirujanos (sed de conocimiento) como en los soldados que exterminaron al “Che” (sed de venganza, asesinato y combate ideológico), desde un movimiento pendular que postula a las imágenes como puentes con el tiempo pretérito: “La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado”.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Rosario: Prohistoria, 2009), p. 22.

<sup>118</sup> BENJAMIN, Walter. *Ibidem*, p. 39.



*Fig. 2. Noemí Escandell  
Y otra mano se tienda..., 1968  
De la serie Handings works  
Crédito: cortesía de la artista*

Las piezas de Noemí Escandell incorporan el montaje. Peter Bürger ha señalado al montaje como una de las tácticas culturales de la vanguardia histórica, distinguiendo entre el montaje cubista<sup>119</sup> y el montaje surrealista. Un ejemplo clave para comprender estas diferencias es la composición de John Heartfield donde satiriza a Adolf Hitler, *Adolf Der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech* (Adolf, el superhombre, traga oro y dice tonterías) de 1932, con un claro significado político. No obstante, ambas experiencias vanguardistas, cubismo y surrealismo, transgreden la idea de arte orgánico donde la imagen aparecía como un todo continuo y homogéneo. “Esta negación del sentido le genera al receptor una experiencia de *shock*. Esto lo provoca el artista vanguardista, porque tiene la esperanza de que, con la supresión del sentido, el receptor se pregunte por su propia praxis cotidiana y la necesidad de modificarla”.<sup>120</sup> Además del montaje de las dos escenas antes mencionadas (el “Che” tendido y el bandido en la camilla de disección), hay otro elemento que marca el quiebre con la noción de obra artística como una totalidad, y es la posibilidad de reproducción. Escandell implementa la técnica de la multiejemplaridad para que el espectador pueda retirar las hojas y llevárselas consigo, ampliando el espacio de circulación y consumo. La capacidad reproductiva (en su concepción, materialización y distribución) de *Y otra mano se tienda...* recuerda la tesis

---

<sup>119</sup> Más allá de utilizar la técnica del *collage* con elementos reales de la vida cotidiana, el cubismo insiste con la experimentación visual que rompe con los preceptos de la visión clásica.

<sup>120</sup> BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010), pp. 113-114.



benjaminiana en relación a la producción visual moderna: “Con los diferentes métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su capacidad de ser exhibida ha crecido de manera tan gigantesca que el desplazamiento cuantitativo entre sus dos polos la lleva a una transformación”.<sup>121</sup> Las técnicas aplicadas en la producción de vanguardia fueron recuperadas por los movimientos inscritos en las décadas de 1950 y 1960. La tesis de Hal Foster se enfoca en la apropiación de procedimientos tales como el *collage*, el montaje o la incorporación del espacio circundante por parte de las neovanguardias, donde dichas estrategias se perfilan de una manera diferente a la de las vanguardias históricas de inicios del siglo XX. La crítica a la institución fue un rasgo que identificó a estas manifestaciones culturales de la década del sesenta, donde los lineamientos teóricos arraigados en el conceptualismo hicieron mella en las plataformas institucionales dentro del terreno artístico. Las tácticas vanguardistas en las neovanguardias ratificaron la función crítica del arte en relación a la tradición visual, a la atmósfera política y a la historia contemporánea en la etapa de posguerra. La neovanguardia alude a un grupo de “artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage*, el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida”.<sup>122</sup> Las repeticiones, que de acuerdo al pensamiento de Foster

---

<sup>121</sup> BENJAMIN, Walter. *Estética de la imagen* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2015). *Estética de la imagen* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2015), p. 36.

<sup>122</sup> FOSTER, Hal. “Quien le teme a la neovanguardia”, en: *El retorno de lo real* (Madrid: Akal, 2001), p. 3.

incluyen el retorno de lo real y lo traumático en el arte, abarcaron diferentes campos de producción visual. Así, el montaje vanguardista es recuperado en *Y otra mano se tienda...*, no solo en el montaje de escenas sino en el recurso a imágenes ligadas al poder científico, al poder militar y a la resistencia, en la supervivencia del ideario guevariano de las izquierdas políticas.

### **Memorias del exterminio. Archivos y consumo cultural.**

La memoria, en consonancia con la política, es un argumento invocado con frecuencia en las producciones contemporáneas que pretenden recuperar fragmentos, momentos o relatos específicos de la historia, sea individual o colectiva. En la medida en que las sociedades comienzan a reflexionar y remueven episodios que alteraron y conmovieron al mundo cultural, que transformaron los destinos o que, simplemente, se pretenden traer al presente por la fuerza intrínseca que los formaliza, la memoria ha tomado un impulso notable en muchas de las manifestaciones artísticas desde la posguerra en adelante. Andreas Huyssen ha explorado los móviles que impulsan tanto la memoria como el olvido, señalando el énfasis puesto por la cultura contemporánea en estos tópicos a través de configuraciones sobre el recuerdo y el trauma. En tal sentido, Huyssen retoma el caso argentino y la memoria forjada desde los efectos del terrorismo de Estado, localizando la dimensión política del pasado en los disturbios provocados por los grupos clandestinos que habrían de ser “olvidados” y silenciados para que surja la figura del “desaparecido”: “El olvido era, sin duda, muy confortable para una gran parte de la sociedad argentina (...) Pero la lucha intensa por los derechos humanos -que

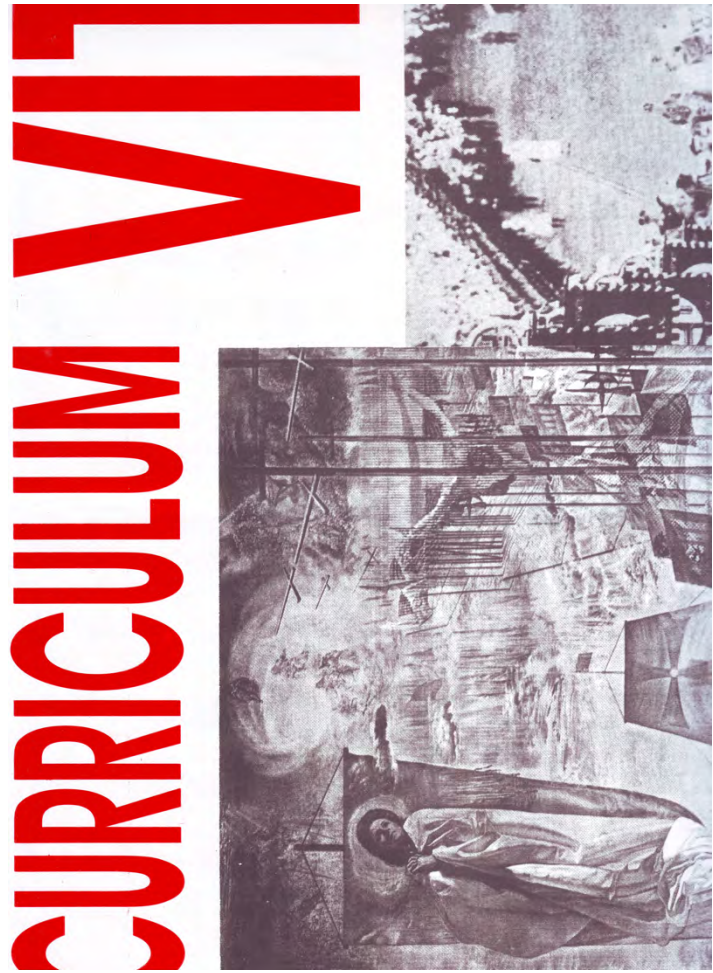
hizo que se reconociera la naturaleza criminal del régimen militar- demostró ser eficiente y eficaz”.<sup>123</sup> Esta circunstancia impulsó el creciente número de debates acerca de la memoria en nuestro país, más que en otra región de América Latina, hecho que cobró expresiones notorias a partir de 1985. La idea de una “masacre administrada”, señala Huyssen, apropiándose del concepto de Hannah Arendt, fue un rasgo común de los planes de exterminio a gran escala y de la llamada “guerra sucia” en Argentina. Los episodios de asesinatos masivos poseen numerosos referentes históricos, desde el arribo europeo en América (seguida del genocidio indígena y la explotación brutal del esclavo negro) al Holocausto perpetrado por el nazismo con Adolf Hitler a la cabeza, entre otros acontecimientos trágicos de matanzas colectivas.

En *Curriculum Vitae* de 1992 (Fig. 3), Noemí Escandell reúne dos momentos distintivos, una reproducción en blanco y negro del óleo sobre tela “El sueño de Colón” de Salvador Dalí de 1958-1959, junto a una fotografía de época donde Hitler sube la escalera, posicionado en la zona central y rodeado de soldados con esvásticas y banderas con la iconografía nazi. Por encima de ambos fragmentos, en letras rojas aparecen escritas las palabras CURRICULUM VITAE, y detrás de la hoja (con indicaciones para levantar el borde) la pregunta FINALIZÓ LA CONQUISTA? La artista nos brinda indicios para reflexionar sobre el choque cultural y el exterminio como parte de los procesos históricos coloniales y eurocéntricos, a través de acciones

---

<sup>123</sup> HUYSEN, Andreas. *Modernismo después de la modernidad* (Buenos Aires: Gedisa, 2010), p. 146.

que formaron parte de las ideologías que guiaron sociedades pasadas pero que persisten en el tiempo. Este montaje merece un análisis detallado en relación a las elecciones estéticas de Escandell. La primera imagen no se trata de una pintura histórica que representa a Cristóbal Colón, sino de una interpretación que ejecuta Salvador Dalí donde el propio pintor encarna al viajero español del siglo XV y Gala, su esposa, a la Virgen María. Hay un proceso de intertextualidad en el cual la obra se conforma por fragmentos de otras pinturas de Dalí, como *Poesía de América, los atletas cósmicos* de 1943 y *Cristo de San Juan de la Cruz* de 1951. Al representarse en el rol de aventurero y explorador, el artista español se asumía como visionario, y coloca a Gala en un sitio privilegiado, como guía espiritual o divinidad celestial. A su lado la figura de un Hitler triunfante plantea similitudes y contrapuntos con la pintura reproducida. Ambas escenas refieren a situaciones de poder y denotan una distribución simétrica clara, aunque en la segunda el ordenamiento tiene un rigor mayor, relacionado con la propaganda política que uniformó las manifestaciones públicas del nazismo (Fig. 4). Dentro de los parámetros típicos de un régimen totalitario, el accionar nazi manejó una propaganda visual y verbal en manos de Joseph Goebbels, funcional a sus objetivos políticos y militares.



*Fig.3. Noemí Escandell  
Curriculum Vitae (detalle), 1992  
De la serie Handings works  
Crédito: cortesía de la artista*

# VIIAC



Foto documento de época.

*Fig.4. Noemí Escandell  
Curriculum Vitae(detalle), 1992  
De la serie Handings works  
Crédito: cortesía de la artista*

Al deliberar sobre la estética de la guerra, Walter Benjamin advierte que, para que las masas alcancen una expresión colectiva, “el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política. Con D’Annunzio, la decadencia hace su entrada en la vida política; con Marinetti, el futurismo y con Hitler la tradición de Schwabing”.<sup>124</sup> Las huellas del fascismo sobrevivieron en el manifiesto de Filippo Tommaso Marinetti sobre la guerra en Etiopía, cuando afirma que la guerra es bella porque impulsa la metalización soñada del cuerpo humano, o porque crea arquitecturas como la de los tanques, destacando la belleza ruin y perversa inherente a la aparatología bélica. En ciertas fotografías de época se observan formaciones militares con soldados estrictamente ordenados, exhibicionismos de armas, saludos estereotipados y ostentación de la maquinaria de combate como emblema de lo que Benjamin denominó estetización de la política. En su análisis del ensayo benjaminiano sobre la obra de arte, Susan Buck-Morss establece algunas referencias al fascismo y sus decisiones en el plano cultural: “La propaganda fascista tuvo la genialidad de dar a las masas un papel doble: el de observador tanto como el de la masa inerte que es moldeada y configurada”.<sup>125</sup> Tomando como ejemplo *El triunfo de la voluntad* de 1935,<sup>126</sup> la autora menciona la escena donde las

---

<sup>124</sup> BENJAMIN, Walter. *Estética de la imagen* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2015). *Estética de la imagen* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2015), p. 66.

<sup>125</sup> BUCK MORSS, Susan. *Ibidem*, p. 200.

<sup>126</sup> Película alemana (*Triumph des Willens*, título original) que retrata el Congreso de Núremberg de 1934. Se la considera un ejemplo relevante de propaganda nazi en la cinematografía.

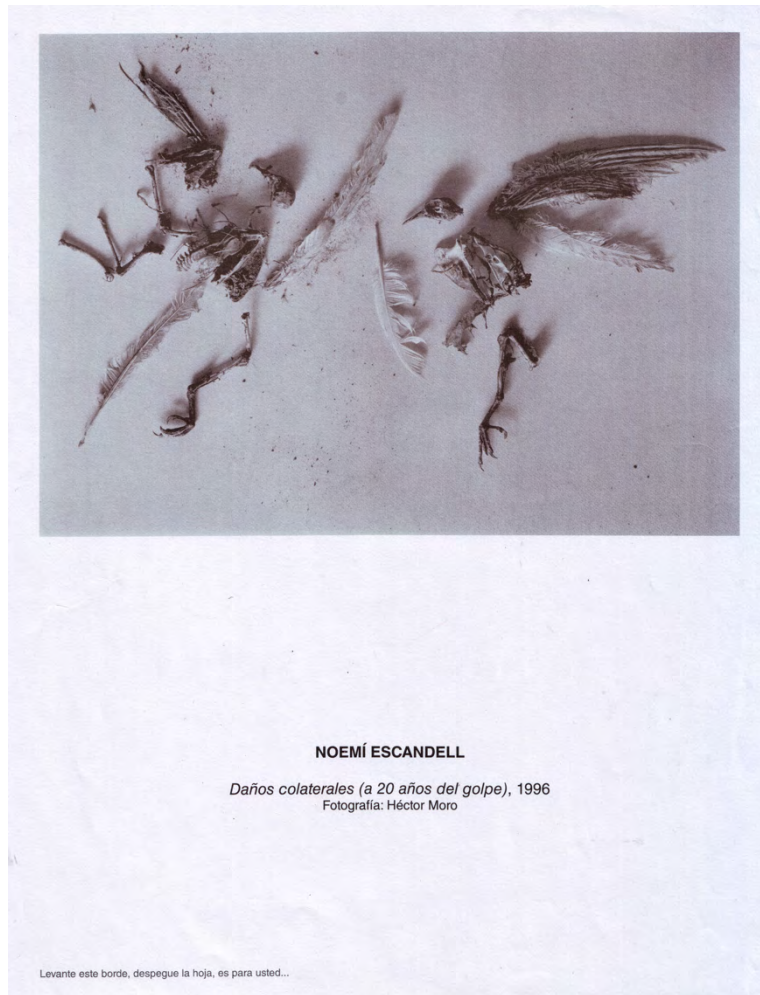
masas que pueblan el estadio de Núremberg revelan el objetivo, “la militarización de la sociedad para la teleología de hacer la guerra”.<sup>127</sup> Este arsenal de ideas filosóficas, se evidencia en la imagen izquierda de *Curriculum Vitae*, que en lo temporal demarca el arribo europeo en América señalado por Dalí al citar a Colón en el nombre de su tela, pero que también atestigua la continuidad y/o intermitencia de los totalitarismos. De ahí nace el interrogante, FINALIZÓ LA CONQUISTA?

La alusión al genocidio retorna en *Daños colaterales (A 20 años del golpe)* de 1996 y en *Desaparecido* de 1999. En la primera imagen, los restos de aves, patas, plumas, cabezas, picos, huesos diminutos, componen una especie de conjunto arqueológico (Fig. 5). Son fragmentos livianos, frágiles, vestigios que conmemoran un pasado de muerte sugerido en las partes disecadas de algunos pájaros. Es el horror arrasando con la vida dejando residuos de violencia, pruebas del exterminio.

---

<sup>127</sup> BUCK MORSS, Susan. *Ibidem*, p. 201.





*Fig.5. Noemí Escandell*  
*Daños colaterales (A 20 años del golpe), 1996*  
*De la serie Handings works*  
*Crédito: cortesía de la artista*

En *Desaparecido* (Fig. 6) la cita a la *Pietá*, escultura de Miguel Ángel Buonarroti, se articula con la figura del desaparecido, asesinado y “olvidado” en términos de Andreas Huyssen, pero que en la apertura democrática será buscado y recordado. La imagen renacentista de finales del siglo XV contiene las señales maternas que la Virgen María prodigaba a Jesucristo, fallecido en sus brazos tras la crucifixión, gestos amorosos que la artista rescata y enfatiza ante la ausencia física del hijo. La composición asume un significado emblemático frente al desaparecido, y el montaje con el pañuelo blanco congrega dos geografías y temporalidades distantes, la Italia renacentista y la Argentina contemporánea bajo la dictadura cívico-militar.



*Fig.6. Noemí Escandell  
Desaparecido (detalle), 1999  
De la serie Handings works  
Crédito: cortesía de la artista*

El pañuelo constituye un ícono que identificó a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en sus rondas semanales y por décadas en reclamo de verdad y justicia, una acción leída por Diana Taylor como un *performance* político: las Madres “han usado un pañuelo blanco y procesado siempre un mismo día y a una misma hora durante más de cuarenta años. Fue una lucha por el espacio y por hacer visibles los crímenes de la dictadura. Han dejado una marca definitiva. Su *performance* político ha sido duradero”.<sup>128</sup> En el contexto social de 1964 a 1976 muchos de los artistas latinoamericanos debatieron sobre sus experiencias frente a los regímenes autoritarios mediante producciones materiales y simbólicas grupales, o de forma personal, en sus exilios internos o externos. En el caso argentino, “artists’ offensives against the regime of General Onganía, paradigmatically embodied in the collective event *Tucumán Arde*”.<sup>129</sup> La irrupción de tácticas conceptuales, intervenciones públicas y accionismos en aquellas décadas y la posterior elaboración de obras gráficas, conecta dos momentos del desarrollo plástico de Noemí Escandell: su participación en *Tucumán Arde* y su continuidad poético-política en *Y otra mano se tienda...*, *Daños colaterales (A 20 años del golpe)* o *Desaparecido*, entre otras expresiones multiejemplares.

---

<sup>128</sup> TAYLOR, Diana. *Performance* (Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012), p. 20.

<sup>129</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. “Tactics for Thriving on Adversity. Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en: RAMÍREZ, Mari Carmen y OLEA, Héctor. *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, The Museum of Fine Arts, Houston (New Haven and London: Yale University Press, 2004), p. 432.

El formato de los *handing works* ofrece la posibilidad de arrancar y llevar cada lámina, invitando al público visitante a consumir la producción visual. Néstor García Canclini se pregunta si el consumo sirve para pensar y reflexionar, más allá de las teorías socioeconómicas que lo conciben como una dinámica organizada, perpetrada y aplicada por una elite hegemónica. En principio “el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos”,<sup>130</sup> por lo tanto es necesario considerar los diversos contextos culturales en que la adquisición de bienes, objetos, prendas, materiales, utensilios, etc, se lleva a cabo. Si trascendemos la relación entre consumidor y objeto de consumo, en tanto mero espacio de intercambio mercantil, es posible entender estos vínculos como “la apropiación colectiva, en relaciones de solidaridad y distinción con otros, de bienes que dan satisfacciones biológicas y simbólicas, que sirven para enviar y recibir mensajes”.<sup>131</sup> De este modo el consumo cultural se lee a partir de un accionar político, en el cual se entabla un proceso de elección e interacción, donde el sujeto que ejecuta y protagoniza el hecho decodifica y extrae de ese objeto dado un cúmulo de significados, mensajes o ideas que resultan edificantes. En esa vía podemos localizar a los *handing works* de Noemí Escandell, los cuáles configuran dispositivos visuales plasmados en soporte papel y disponibles al público, caracterizados por archivos que contienen una iconografía de circulación masiva y fuerte carga crítica. Si bien la obra

---

<sup>130</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (Buenos Aires: Grijalbo, 1995), pp. 42-43.

<sup>131</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Ibidem*, p. 53.

en sí se reconoce en el plano y no implica el funcionamiento presencial de un aparato mecánico, la noción de dispositivo que propone Mario Carlón nos aproxima a los procesos que rodean estos trabajos. Carlón extiende esta noción a las imágenes audiovisuales partiendo de dos acepciones ya instaladas (una semiótica y otra de corte foucaultiana, arqueológica y genealógica) pero subraya el aspecto indicial del dispositivo, esto es, la posibilidad de designar un vínculo de contigüidad entre una señal y una manifestación concreta en una conexión dinámica.<sup>132</sup> Estas relaciones surgen de lo aprehendido y se reactivan ante el estímulo visual de una figura determinada. Considerando la incorporación de herramientas técnicas, en los *handing works* se concentran medios mixtos. Los montajes logrados son el resultado de la selección de archivos fotográficos que, de diversas maneras, articulan problemáticas sociales, culturales y políticas con el compromiso ético.

En el ámbito de la cultura visual abunda la contaminación de imágenes y la circulación de íconos que suscitan memorias en los observadores. Para W. J. T. Mitchell “cualquier noción de pureza es inconcebible”,<sup>133</sup> la mezcla

---

<sup>132</sup> CARLÓN, Mario. “Las nociones de la teoría de la mediatización, revisitadas en el nuevo contexto teórico y discursivo contemporáneo”, en: TORRES, Alejandra y PÉREZ BALBI, Magdalena (compiladoras). *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural* (Los Polvorines: Universidad General Sarmiento, 2016), pp. 13-23. Mario Carlón tendrá en cuenta a la vez algunas vías de análisis anticipadas por Oscar Traversa y Jean-Marie Schaeffer.

<sup>133</sup> MITCHELL, W. J. T. “No existen medios visuales”, en: BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Madrid: Akal, 2015), p. 17.

de diferentes niveles perceptivos, inherente a los medios visuales, nos habla de un panorama cultural heterogéneo y provisto de múltiples estímulos. La conjunción de imágenes, palabras, texturas, sensaciones táctiles o sonidos atraviesa gran parte de la producción contemporánea. Lejos de la idea de opticalidad pura que, recuerda Mitchell, alimentó la autonomía de la pintura respecto al lenguaje, a la narrativa o a la alegoría en las expresiones artísticas de los años cuarenta y cincuenta bajo la guía de Clement Greenberg, concluimos que estos *handing works* operan como dispositivos visuales (más allá de la iconicidad y extendiendo su valor indicial) elaborados a partir de archivos que impulsan lazos culturales (comunicaciones, articulaciones) con el público. Algunas aristas formales de la producción de Noemí Escandell, como el uso de técnicas impresas, la serialidad o la reproducción técnica, se completan con otras dimensiones conceptuales, tales como la inclusión de la corporalidad del observador en el acto de retirar cada hoja o la activación de imaginarios culturales en relación al genocidio o a la represión política en nuestro país. En su conjunto, este *corpus* de obras instituye narraciones de la historia y la memoria, figuraciones del poder pero también de la resistencia.

## **Bibliografía:**

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Rosario: Prohistoria, 2009).

BENJAMIN, Walter. *Estética de la imagen* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2015).

BUCK-MORSS, Susan. “Estética y ‘anestésica’: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en: OP. CIT.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010).

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Guinzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

CARLÓN, Mario. “Las nociones de la teoría de la mediatización, revisitadas en el nuevo contexto teórico y discursivo contemporáneo”, en: TORRES, Alejandra y PÉREZ BALBI, Magdalena (compiladoras). *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural* (Los Polvorines: Universidad General Sarmiento, 2016).

ENTREVISTA mantenida con Noemí Escandell en Rosario, el 20 de diciembre de 2012.

FOSTER, Hal. “Quien le teme a la neovanguardia”, en: *El retorno de lo real* (Madrid: Akal, 2001).



GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (Buenos Aires: Grijalbo, 1995).

HUYSEN, Andreas. *Modernismo después de la modernidad* (Buenos Aires: Gedisa, 2010).

LUCERO, María Elena. “Controversias estéticas y radicalidad en la escena rosarina del 68”, en: *Anuario 2013, Registro de Acciones Artísticas* (Rosario: Yo soy Gilda, 2014).

MITCHELL, W. J. T. “No existen medios visuales”, en: BREA, José Luis. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Madrid: Akal, 2015).

RAMÍREZ, Mari Carmen. “Tactics for Thriving on Adversity. Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en: RAMÍREZ, Mari Carmen y OLEA, Héctor. *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*, The Museum of Fine Arts, Houston (New Haven and London: Yale University Press, 2004).

SAXL, Fritz. “Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]”, en: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010), pp. XVI-XVIII.

TAYLOR, Diana. *Performance* (Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012).