

Deshilando el entramado de la memoria en el arte de Mirta Kupferminc

Daniela Goldfine
University of Minnesota

“I am, in a good way, using her suffering. Sometimes I feel bad because I feel that I am using her life to produce my life. But on the other hand, I feel like we, together, are teaching the future generations.”

Mirta Kupferminc hablando sobre su madre (citado en *The Jewish Daily Forward*, edición del 27 de noviembre del 2009)

La artista argentina contemporánea Mirta Kupferminc, entre el 2007 al 2011, ha trabajado en tres proyectos los cuales están hilados uno al otro separados solamente por el tiempo y el espacio de exposición; sin embargo, en la mente de Kupferminc componen una gran propuesta que abarca el deseo de preservar la memoria, reforzar la identidad y honrar el pasado creando el futuro. El primer proyecto se presentó en el 2007 con el nombre *La piel de la memoria*¹ y consta de una video-instalación-performance donde Kupferminc reflexiona sobre la relación entre los tatuajes ornamentales contemporáneos y los tatuajes de sus padres, sobrevivientes de Auschwitz. El segundo proyecto (2009) se intitula *Bordado en la piel de la memoria* y compara el tatuaje con el bordado húngaro. Aquí Kupferminc considera las herencias más importantes que ha obtenido de su madre: el hecho de crecer “abrazada por brazos numerados” (Goldfine) y el bordado típico de Hungría, país donde nació y se crió su madre. Según explica

Daniela Goldfine es estudiante de doctorado en la Universidad de Minnesota en el Departamento de Español y Portugués. Su enfoque investigativo se centra en la producción cultural judeo-argentina contemporánea y la representación de la memoria, la identidad y el exilio en la literatura, film y las artes plásticas. Ha presentado en varias conferencias sobre estos temas y ha publicado su artículo “*Hacer patria* de David Blaustein: Reconstrucción colectiva e historia judeo-argentina reciente” en *Mathal/Mashal Journal of Islamic and Judaic Multidisciplinary Studies*.

la artista, la idea de esta obra es comparar lo bello y lo dramático unido por una aguja; es decir, la idea de tomar un objeto (en este caso la aguja) y revelar cómo se lo puede utilizar para crear algo admirable, como es el bordado húngaro, o cómo se lo puede utilizar para profanar tanto el cuerpo como la esencia del ser humano (pensando en los números tatuados en los campos de concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial). El título del tercer proyecto es *En la palma de mi mano* (2011), enfocado esta vez en la transmisión de la memoria y la identidad de madre a hija; al igual que en su creación anterior se puede apreciar la utilización de agujas².

En todos estos proyectos, o mejor dicho, en este gran proyecto, Kupferminc nos propone acompañarla en la exploración del entramado de los testimonios visuales que se tejen conectando las generaciones que sobrevivieron la Shoah, vivieron la Guerra Sucia, y ahora transitan una democracia truncada por atentados terroristas. Propongo en este análisis de la muestra *Bordado en la piel de la memoria*, con conexiones con *La piel de la memoria* y *En la palma de mi mano* (ya que sería inadecuado separar estas tres partes del proyecto), exponer cómo la obra de Mirta Kupferminc combina belleza estética con compromiso social sin dejar en ningún momento de involucrarnos como actores principales en su búsqueda del entendimiento de la condición humana y sus consecuentes fallos. Asimismo, este ensayo explora cómo, exponiendo la aparente contradicción entre la violencia sufrida por unos y el cuasi-sosiego vivido por los otros, Kupferminc logra desenmascarar el vínculo que yace “bordado en la piel de la memoria”.

El puntapié de este recorrido lo damos pensando en la forma en que la memoria viaja, se instala, y se redescubre en generaciones posteriores. Kupferminc nació en 1955 en Buenos Aires, Argentina, lejos de las tierras nativas de sus padres: Hungría para su madre y Polonia para su padre. Ambos progenitores sobrevivieron Auschwitz y recomenzaron sus vidas en Sudamérica. Ambos criaron a Kupferminc envolviéndola en brazos numerados y legándole recuerdos de lo impensado. En *Bordado en la piel de la memoria* Kupferminc propone una conexión entre las experiencias de sus padres en Auschwitz, incluyendo el tatuaje de los números de prisioneros que todavía se ven en los brazos de su madre³, con la libre elección de hoy en día de adornar el cuerpo con tatuajes ornamentales. La artista juega con la posibilidad de apropiación de la experiencia materna en los campos de concentración y la yuxtapone al derecho de exploración del cuerpo como territorio de identidad y de memoria. Consecuentemente, Kupferminc se transforma en el eje que permite volver la mirada al pasado por medio de recuerdos adquiridos, no vividos y, al mismo tiempo, conectarse con las generaciones jóvenes a través del arte corporal elegido. Desde esta posición privilegiada, la artista nos obliga a confrontar la formación de nuestra propia identidad, el significado de vivir en libertad, y la responsabilidad que impone ser tanto la portadora de memorias ajenas como la generadora de proyectos futuros. El uso de hilo verdadero que atraviesa fotografías alteradas por Photoshop, sea para agregar arrugas a una mano y darle más textura o sea para sobreponer diferentes imágenes, transforman las piezas en testigos de la labor de la artista al mismo tiempo

que producen en el espectador la sensación que Kupferminc está buscando: conmocionar con la aguja en tercera dimensión, es decir, inquietar con un objeto que puede ser usado para crear belleza (una carpeta húngara) o para profanar el cuerpo humano (los números tatuados por los Nazis). Sin golpes bajos, pero con la intención de agitar nuestros convencimientos tradicionales de la memoria y la transmisión de ésta, Kupferminc se detiene al otro lado del abismo invitándonos a ser parte de su vida, su obra y, ante todo, de su historia.⁴

Memoria y postmemoria

En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Giorgio Agamben se sumerge en el relato testimonial de Primo Levi, relacionándolo con la historia jurídica, el derecho y las raíces de los significantes que, dentro y fuera de los campos de concentración, sirven para hablar del horror. Agamben se pregunta por los límites de la dignidad en los campos, en relación a la posibilidad del testimonio. Precisamente, retoma la idea de Levi de la Shoah como un acontecimiento sin testigos, es decir, un acontecimiento del que los que pueden dar testimonio son simples representantes de los subyugados, no-hombres que no tienen pensamiento ni lengua. En todos los testimonios de sobrevivientes recogidos por Agamben se lee una misma voluntad de “sobrevivir para testimoniar” (vale agregar que se dan casos similares entre los sobrevivientes de la última dictadura argentina.) Sin embargo, no todo testimonio pasa por la escritura o por la oralidad. Si se entienden las producciones visuales como testimonios en imágenes que alientan y construyen a su vez ciertas memorias, y no otras, es enriquecedor pensar el aporte de las obras visuales en este proceso. En el lugar de intercambio dialéctico entre lo individual y lo colectivo son presentadas aquí las obras de Kupferminc como testimonios, en este caso como testimonios visuales, en camino entre una historia exterior y los esfuerzos siempre incompletos de una memoria.

Cuando hablamos de memoria estamos obligados a hablar también de olvido, de fragmentación, de la imposibilidad de recordar. Cuando hablamos de postmemoria el panorama aparece aun más complejo. Marianne Hirsch, en *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, distingue la postmemoria de la memoria por distancia generacional y la diferencia de la historia por una profunda conexión personal. La autora explica que la postmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por las narrativas que precedieron su nacimiento; aquellos cuyas historias postergadas son vaciadas por las historias de la generación anterior, las cuales fueron moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser ni comprendidos ni recreados (22). Hirsch agrega que ha desarrollado la noción de postmemoria “in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences” (22). Beatriz Sarlo añade a la discusión su visión que la postmemoria se trata de “el caso de los hijos que reconstruyen las experiencias de sus padres, sostenidos por la memoria de éstos pero no sólo por ella. La posmemoria, que tiene a la memoria en su centro,

sería la reconstrucción memorialística de la memoria de hechos recientes que no fueron vividos por el sujeto que los reconstruye...” (129). La diferencia con Hirsch es que Sarlo pone el foco de atención en la subjetividad del que escucha. En el caso de este estudio la artista superpone su subjetividad a la postmemoria legada por sus padres, principalmente por su madre. A su vez, Kupferminc superpone diferentes medios para formar su obra, como en la pieza que da nombre a su muestra *Bordado en la piel de la memoria* (ver fig. 1) donde la foto está bordada con hilo al estilo húngaro. En esta muestra podemos aventurar una yuxtaposición de la postmemoria materna en forma del bordado de su país de origen y el número tatuado por los Nazis con la subjetividad de Kupferminc que incorpora su medio como artista (la foto), substancialmente enfatizada con el trasfondo de su mano.⁵ Esta misma mano se transforma en el trasfondo de varias piezas de esta muestra convirtiéndose en (literalmente) la acarreadora de recuerdos en forma de mapas, números, y experiencias vividas y compartidas. La mano que crea se deja crear y genera así nuevos recuerdos para la siguiente generación. Esta mano sostiene las herencias maternas, sean recuerdos placenteros u olvidados desgarradores sin dejarse intimidar por la responsabilidad con la que carga: esta mano, con su palma abierta, da muestra de honestidad y nos implora detenernos y reflexionar sobre lo que estamos viendo. La simpleza de los colores y las técnicas llaman aún más a prestar atención a la centralidad del número en *Memoria en la piel* (ver fig. 2); un número duro, solitario, pero que sin embargo está envuelto por la suavidad del hilado. El número está allí y siempre estará, pero no lo es todo y Kupferminc se asegura de revelarnos la ambivalencia de su recuerdo/olvido sobre su propia mano y sobre su propia historia.

Esta técnica del bordado sobre la foto también se puede apreciar en la pieza que lleva por título *...tú bordas, nosotras bordamos...* (ver fig. 3). Aquí se ve una foto de la madre de Kupferminc visitando su Hungría natal y hablando con una bordadora que vende sus diseños en la calle. La madre de Kupferminc, Agi (Agnes), recuerda y reafirma con la bordadora lo que aprendió hace décadas y Kupferminc, posicionada como la fotógrafa, es testigo directo de lo que su madre le ha transmitido: el oficio de bordar y la postmemoria de las tradiciones pre-Shoah. En esta sugestiva obra Kupferminc crea un nuevo recuerdo sobre la postmemoria heredada, así como también usa su conocimiento heredado para bordar sobre la fotografía. Asimismo, la artista resalta el género exclusivamente femenino en el arte de bordar y en la transmisión del mismo: no sólo las protagonistas de esta pieza son de género femenino, sino que Kupferminc elige conjugar los verbos en femenino rompiendo con la tradición escolar de conjugarlos en masculino, repetición que no exige ningún tipo de reflexión. Kupferminc acude a su memoria de la escuela primaria y la invierte para subrayar la heteronormatividad de la narración de la historia al mismo tiempo que decide mostrar sujetos de género femenino como individuos que retienen y transmiten la memoria.

Este no es el único caso en el que Kupferminc recurre a su propia memoria, ya que el título de otra pieza, *sana sana, si no sana hoy, sanará mañana* (ver fig. 4), es la popular canción infantil que se utiliza para reconfortar a los niños cuando se

han lastimado. En esta propuesta, la artista enlaza la idea de la inocencia infantil con la cuasi imposible labor de consolar a quien ha pasado por una experiencia como el Holocausto. Propone sanar cosiendo una herida al costado de la mano, pero no lo hace con hilo de sutura sino que utiliza hilo de bordar. Este hilo queda colgando de la mano como un recuerdo de lo que se ha pasado. Es una manera de provocar que la generación siguiente pregunte la razón del hilo colgando, o, en otro caso, del número tatuado. A Kupferminc le interesa difundir la sensación de *healing* (palabras de la artista) y no es por casualidad que en este caso no utilice su propia mano, si no la de su esposo Kurt Frieder, quien se desempeña como director ejecutivo de la Fundación Huésped, una organización argentina de lucha contra el SIDA⁶. Ambos, Kupferminc y Frieder, son parte de la estrategia del proceso de *healing* y, a pesar de valerse de diferentes métodos e instrumentos, están comprometidos a plantearnos temáticas que obligan al cuestionamiento y al replanteo.

Cuerpos y tatuajes: símbolos fragmentados

Volviendo a la discusión de la postmemoria y la interpretación dada por Beatriz Sarlo, la autora se posiciona desde el lado de la fragmentación de la memoria y explica que esta fragmentación proviene del vacío “entre el recuerdo y lo que se recuerda” (137). Es justamente esta fragmentariedad del testimonio dado por los padres de Kupferminc y la reinterpretación del mismo que la artista produce lo que queda plasmado en cada pieza. La memoria misma está compuesta por fragmentos (lo que se olvida siendo parte fundamental de lo que se recuerda), así como nuestro cuerpo es también un fragmento de nuestra historia. Kupferminc nos muestra dos fotografías, una del cuerpo de su madre y otra el de un joven tatuado, y las coloca estratégicamente una al lado de la otra para crear un inevitable contraste en la video-instalación-performance que presentó en el 2007⁷ (ver fig. 5). Ambos sujetos están sentados sobre sillas que creó Kupferminc y que se han convertido en una insignia de su arte: son sillas aladas que rompen con la idea intrínseca de la estabilidad e inmovilidad de ese objeto.⁸ Los seres que se nos presentan miran a la cámara, nos miran a nosotros, dejándonos ver los tatuajes que, de alguna manera, fragmentan su cuerpo y su historia. La madre de la artista, Agi, no eligió el tatuaje numérico que exhibe en su brazo. Es así como el cuerpo de Agi se transforma en testimonio de lo salvado en el sentido que Agamben propone: es sobreviviente que porta su palabra, su número, pero que está a su vez indefectiblemente imposibilitada de dar completa cuenta de lo vivido. La fotografía de Agi recrea y reconstruye la inviable experiencia del horror, siempre a mitad de camino entre la historia y la memoria individual, para de esa manera ser y hacer memoria.

Al lado de la fotografía de Agi encontramos la de un joven músico, Cristian Gabriel “Titi” Lapolla,⁹ quien ha tomado la decisión consciente de adornar su cuerpo con tatuajes. Sus brazos y sus piernas están cubiertos de dibujos e inscripciones imposibles de ignorar. Su historia corporal también es fragmentaria; no nos ofrece una visión totalizadora, sino que propone un acceso incompleto y

truncado, un resquicio como la memoria. A pesar de lo extenso de los tatuajes de Cristian, es el de Agí el que nos desafía abiertamente. En la tradición judía se prohíbe dejar marca o corte permanente en el cuerpo lo cual produce que el tatuaje de números funcione como una doble asignación de lo considerado como Otro: Otredad dentro y fuera del judaísmo. Sin embargo, el tatuaje elegido, pensado y creado adrede, funciona como un sitio donde la postmemoria puede hallar un espacio coalescente, donde el cuerpo actúa como unificador de fragmentos. Tal es el caso de la pieza *Por dentro y por fuera* (ver fig. 6). Allí asoma el contorno de un cuerpo que (a propósito, dice Kupferminc) no se define como femenino ni como masculino. Éste está grabado y texturado en una técnica de metal que ha creado la artista. Cristian aparece en movimiento, sentado en la silla alada, y sus tatuajes se confunden con la escritura de Kupferminc, quien comenta que simplemente escribió sus pensamientos. Detrás vemos más de la técnica sobre metal y ella juega con la idea de la ambivalencia de las formas: por un lado la idea de que pensemos que es agua sugiere la reflexión sobre lo efímero. No obstante, si especulamos con la representación de piedras vemos la conexión con lo judío, con lo permanente, y con la obligación de recordar. Los múltiples significados de esta técnica, con su doble alusión, nos acercan a conjeturar el cuerpo fragmentado que se nos presenta “por dentro y por fuera” como piezas del rompecabezas de nuestras vidas y nuestras historias.

Kupferminc se concentra en el cuerpo en su obra *Escrito en mi cuerpo* (ver fig. 7), donde su propio ojo (hecho en tinta) domina la parte superior. Este ojo, originado en la pieza *Treintamiluno* (2005) concebida para la conmemoración de los treinta años de los desaparecidos durante la última dictadura militar en la Argentina, nos mira casi sin expresión y al mismo tiempo nos urge a devolverle la mirada hasta encontrarnos con el reflejo de nuestras propias emociones y las huellas de nuestras meditaciones (un proceso que, muchas veces, intentamos evadir). Asimismo, la obra está plasmada por la escritura de la artista y encontramos a Kupferminc sentada en el aire, sentada en ningún lugar (en la pieza se puede leer “Nada bajo mis pies” repetidamente). Aquí encontramos la misma idea de la silla alada, en la cual Kupferminc no está anclada a ningún lugar físico. Se puede argumentar que su postmemoria, devenida de padres extraídos de su tierra natal a la fuerza, causa que ella se encuentre cómoda cuando está en movimiento. Además, podemos notar que en esta pieza Kupferminc tiene su pecho y sus brazos dibujados/tatuados: en uno de ellos dice “el número” y en el otro “memoria”. Su postmemoria de la Shoah se combina con su memoria de la Guerra Sucia, ya que durante la dictadura argentina las personas que eran detenidas y llevadas a los centros clandestinos de detención también eran asignadas un número con la intención de borrar su nombre, es decir, su identidad, y despojarlas de su humanidad. Con lágrimas dibujadas sobre su cara Kupferminc nos urge a no olvidar ni una tragedia ni la otra. Es decir, no olvidar la tragedia universal.¹⁰

Cartografía y quiromancia = Identidad palpable

La profesora de arte contemporáneo Dora Apel se refiere en su libro *Memory Effects. The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing* a la postmemoria como “secondary witnessing”. Allí enfatiza el rol de los artistas contemporáneos para hablar de la historia traumática y sus efectos sobre la identidad. Refuerza el concepto del uso de la postmemoria por parte de estos artistas para construir la memoria como un espacio de oposición y explica: “Conceptually, Holocaust imagery may function as a site of opposition to the loss of historical specificity, to the sentimentalization or pathos of victimhood, and to the closure and immutability of meaning” (190). El arte de Mirta Kupferminc funciona en estos niveles, especialmente cuando resiste la noción de cartografía tradicional y propone su mano como fondo para el mapa de su historia. En *El mapa* (ver fig. 8) y *La línea del corazón* (ver fig. 9) Kupferminc nos muestra las tres ciudades que componen el imaginario de su vida: Lodz (Polonia, donde nació su padre), Sároisd (Hungría, donde nació su madre), y Buenos Aires (Argentina, donde sus padres construyeron una nueva vida después de sobrevivir Auschwitz y donde ella nació). Asimismo, en *La línea del corazón*, Kupferminc combina cartografía con quiromancia, disciplinas que mantuvieron el mismo respeto en algún momento de la historia de la humanidad, y nos presenta su versión de su historia familiar y personal. Allí nombra las ciudades de sus padres (así como la suya) e ignora conscientemente el resto del mundo para posicionarse en un espacio, más que de oposición, de no-víctima. Dictando los recursos necesarios para escribir su historia (y las de sus padres) brinda a la siguiente generación una zona distanciada donde se escuchan las voces que componen la significación de los recuerdos propios y los compartidos por los miembros familiares. Kupferminc parece decir “de aquí venimos” y el hilo rojo que atraviesa su mano permite que al tacto su historia se convierta en su identidad palpable.

La artista se convierte así en la delineante del poema de Noni Benegas, *Una cartógrafa*, el cual comienza con la siguiente línea: “Había una vez una cartógrafa que delicadamente incluía a los viajeros en las rutas que trazaba”¹¹ (2). Kupferminc nos incluye en sus viajes, en sus obras, y, en este caso, en su mapa historial sin dejar de enfrentarnos con su mano, palma hacia el viajero para que éste pueda leer su destino sin dificultad. “En general los viajes eran infinitos, y en particular, cobraban un gusto almizclado y dulce de caramelo de los mares griegos” (2), Benegas continúa. Así se presentan las experiencias en el arte de la artista: en general, nos invita a un sinfín de viajes que llevan consigo la consigna de la reflexión y, en particular, nos reta a repensar las nociones de mapa y fronteras como construcciones artificiales y nos brinda la posibilidad de diseñar nuestro propio mapa, el cual (como el arte de Kupferminc) surge de la historia colectiva al mismo tiempo que reclama nuestra historia individual.

Voces en movimiento/Testimonios hilados

En el 2007 Kupferminc inaugura su gran proyecto de la memoria con una video-instalación-performance en el Centro Cultural Recoleta en la ciudad de

Buenos Aires. Con *La piel de la memoria* (ver fig. 10), la artista nos propone el desafío de pensar los tatuajes como algo bello y terrible al mismo tiempo. Al comienzo del registro de la instalación¹² queda claro (en palabras de Kupferminc) que ella no puede ser indiferente a los tatuajes, así como le es imposible concebirlos bajo una luz que los demuestre absolutamente estéticos o completamente desagradables. El hecho de “haber crecido abrazada por brazos numerados”, como reitera Kupferminc en el video, provoca esta ambivalencia y es por eso que el trabajo de la artista plástica en esta muestra es transmitirnos este doble sentimiento envuelto en uno.

Al comienzo del video Kupferminc aclara que su “trabajo intenta establecer una relación entre los tatuajes ornamentales voluntarios, y aquellos impuestos por medio de degradación, pero convertidos en testimonio”. Bajo sus palabras se ven las fotos de Agí, su madre, portando en su brazo izquierdo el número tatuado en Auschwitz y de Cristian, un músico convocado por la artista para mostrar sus tatuajes ornamentales que cubren todo su cuerpo. Al ser testigos de estas fotografías vía videograbación y al ser Kupferminc una artista plástica que trabaja principalmente testeando la vista y las imágenes, podríamos pensar que estas fotos son las que empiezan a causar una leve perturbación en el espectador. Sin embargo, el efecto que se impone sobre las imágenes son las voces que empiezan a escucharse en el trasfondo. Podemos reconocer voces de ancianos y de jóvenes, cada uno hablando de la historia de su tatuaje: los mayores recordando las circunstancias por las que llegaron a tener esos números nefastos en sus brazos, los jóvenes explicando la decisión de tatuarse y las consecuencias de su decisión en el presente y en el futuro. Al mezclarse las voces, mientras observamos las obras de Kupferminc listas para ser presentadas al público, somos testigos del hilado que la artista tiene en mente cuando presenta esta faceta de la *performance* en su muestra. En lugar de mostrar la aguja colgando de una de sus obras, en esta instancia Kupferminc hila con una aguja invisible los recuerdos de diferentes generaciones. Se presenta para el espectador la oportunidad de observar la obra de la artista argentina en proceso y la posibilidad de ver el anverso y el reverso del hilado que ella produce.

Justamente en la mitad de este registro de la video-instalación-performance la voz de Mirta Kupferminc se une a la de los tatuados y ella deja testimonio de sus recuerdos. Es decir, no sólo logramos ver su arte en acción, sino que ella misma se incluye en su obra para jugar con la autoreferencialidad que también vemos en varias de sus piezas, como la ya mencionada *Escrito en mi cuerpo* y en el video que la artista grabó para esta muestra en las calles de Buenos Aires, donde se sentó en una de sus sillas aladas para ver la reacción de los transeúntes. Kupferminc nos asigna el rol de testigos y escuchas en el sentido de Dori Laub (en su estudio co-escrito con Shoshana Felman), el escucha que se convierte en un participante frente a un testimonio de trauma y también experimenta (aunque parcialmente) el trauma del evento. El psiquiatra explica que el escucha “by definition partakes of the struggle of the victim with the memories and residues of his or her traumatic past” (58). En su análisis, Laub comenta sobre el respeto

y los límites del silencio y sugiere que el escucha debe estar bien informado para poder, justamente, escuchar mejor. Sin embargo, el conocimiento no debe obstruir el acto de escuchar con conclusiones ya hechas y preconcebidas.¹³ Al tener la oportunidad de estar presentes en la muestra (sea en tiempo actual o vía video), concedemos que el hilado de voces testimoniales que nos rodea se convierta en parte de nuestra historia. Somos testigos en el tercer nivel que Laub interpreta, ya que en su estudio el psicoanalista se posiciona como testigo y divide este rol en tres instancias: el primer nivel es él mismo como sobreviviente; el segundo es su participación en los relatos testimoniales; y el tercero es “one in which the process of witnessing is itself being witnessed” (76). Laub advierte cómo él como testigo y el narrador se acercan y se alejan de la experiencia contada con la sensación de que hay una verdad a la que los dos quieren acceder. Cuando Kupferminc escucha la historia de su madre sobre su número tatuado y luego decide recontarlo en la grabación de su instalación para que nosotros escuchemos, los espejos de la memoria y la postmemoria se enfrentan dando como resultado testimonios que se hacen eco *ad infinitum*. Los espectadores/escuchas se comprometen a pasar por el medio de este paroxismo para ser testigos del acto de testificar. Es decir, para continuar el legado que el trabajo de Kupferminc expone.¹⁴

El *súmmum* de este proceso se encuentra en la idea de Laub de la reposición del testimonio después de atravesar el camino de ser testigo y de la pérdida que se produce en ese camino. El título del capítulo tres de su libro, “An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival”, habla de esa falta de testigos,¹⁵ pero lo conecta con la posibilidad de la verdad, el testimonio (una forma de acercarse a la verdad) y la supervivencia (¿conectada a la posibilidad de encontrar esa verdad vía el testimonio?). De allí reflota la importancia del testimonio, de ser testigo, y de dejar asentada la verdad, sea lo que eso signifique para el sobreviviente, después de un evento traumático. Laub expone sus ideas de que el testimonio “is inherently a process of facing loss—of going through the pain of the act of witnessing, and of ending the act of witnessing—which entails yet another repetition of the experience of separation and loss. It reenacts the passage through difference in such a way, however, that it allows perhaps a certain repossession of it” (91). Mirta Kupferminc da el espacio necesario para esta reposición al mismo tiempo que lanza el acto de testimoniar hacia un mar de desconocidos (espectadores, escuchas, transeúntes) con la esperanza de que su historia y la de su familia no se detenga en ese tiempo y lugar. Con este objetivo en mente, la artista contrata tatuadores quienes, bajo su consigna arbitraria¹⁶, tatúan a los presentes en la muestra un dibujo ornamental o un número (ver fig. 11). Este acto está preparado para despertar la conciencia sobre la discriminación y proponer a los visitantes reflexionar sobre el poder sobre el propio cuerpo. En todo caso, la *performance* no nos permite evadirnos y partir indiferentes frente a los planteos de la artista, circunstancia por la que pasó la misma Kupferminc cuando se sentó en la silla alada en la calle para grabar el video de la instalación y nadie se detuvo a hablarle. La artista enfatiza hacia el final del registro la diferencia entre los dos

tipos de tatuajes y aclara en el video colgado en YouTube que quien se hace los tatuajes ornamentales es por “una decisión de hacerlos y una intención, y siente que le agrega algo más, que lo diferencia de los demás.” A esto contraponen los tatuajes numerados, los cuales sacaban la identidad al convertir a las personas en simplemente un número en los campos de concentración. Esta video-instalación-performance se proyecta en cada uno de nuestros sentidos, sumergiéndonos en voz, piel, y mirada, y nos deja envueltos en recuerdos, representaciones y experiencias. Al salir, con tiempo para profundizar y repensar, cada uno tomará el camino que mejor refleje su diálogo interior.

Últimas reflexiones: sobre la piel y las velas de la memoria

En su libro *El pasado, la memoria, el olvido*, el italiano Paolo Rossi se refiere a otro libro escrito por una psicoterapeuta israelí, Dina Wardi, “hija de dos sionistas italianos que la llevaron a Israel cuando tenía un año de edad” (230). Ella (también hija de sobrevivientes) arguye que muchos de estos padres que sobrevivieron inconscientemente asignaron a un hijo o una hija un rol particular que Wardi definió como el de la vela conmemorativa.¹⁷ La expectativa de los padres es que este hijo o hija encarne la identidad familiar y Wardi explica que su idea de nombrar a estas personas velas conmemorativas es porque éstas “están ligadas a emociones dolorosas y al mismo tiempo son una fuente de luz” (231). Sin embargo, Rossi argumenta que al atribuir esta tarea a las personas uno “se olvida que las velas dan luz consumiéndose a sí mismas en esta tarea” (231).

El trabajo de Kupferminc ilumina aspectos de la memoria que no desea pasen al olvido aunque sean dolorosos. Ella misma se ha convertido en una vela conmemorativa. Pero, a diferencia de la apreciación de Wardi y de Rossi, Kupferminc no se va consumiendo sino que ha ido lentamente invirtiendo el proceso y con sus manos ha ido armando la vela y ha mantenido la llama encendida. Se podría decir que sus obras son como una gran vela conmemorativa de Yahrzeit que queda prendida más allá de las veinticuatro horas que está diseñada para arder. Pues, el mensaje de Kupferminc no es el de olvidar sino el de recordar conscientemente y el de provocar que la memoria siga pasando de generación en generación para seguir bordando tanto la identidad del pueblo judío como la del argentino.¹⁸ Identidad que quedará prendada en la piel de nuestra memoria.

NOTAS

1. Las tres exposiciones se dieron lugar en Buenos Aires, Argentina.
2. Este proyecto fue la fuente de inspiración del video *The Name and the Number* creado también por Mirta Kupferminc y financiado por una beca del *Memorial Foundation for Jewish Culture* 2008-2009. Se puede encontrar en <http://vimeo.com/7492684>
3. El padre de Kupferminc, Arek Kupferminc, falleció en junio de 1982.
4. La historia de Kupferminc (familiar y personal) brinda inspiración a su obra y propone otro

enfoque a lo que se puede llamar la historia oficial. Su arte se resiste a ser encasillado y lo mismo sucede con el archivo (en el sentido que Agamben utiliza) que resulta de su creación.

5. La fascinación de Kupferminc con sus manos queda demostrada en la muestra “*En la palma de mi mano*” inaugurada en abril del 2011. La galería de grabado Original Múltiple (Buenos Aires) explica en su promoción de la muestra: “Mirta nos presenta una serie reciente de grabados en donde a través de un múltiple despliegue gráfico, y su habitual trasgresión de límites; explora la palma de su propia mano como metáfora de vida, abordando una relación con lo inconmensurable de la naturaleza.” (<http://www.omartegrabado.com/2702/en-la-palma-de-mi-mano/>)

6. Mejor dicho, una organización “que trabaja en respuesta al VIH/sida”, como dice en su sitio en la red. (<http://www.huesped.org.ar/>)

7. En su sitio en la red (<http://www.mirtakupferminc.net>), Mirta Kupferminc explica que las dos fotografías de 2 m x 2 m son el centro de la atención de la muestra. Detrás se exhibe un video con gente caminando por las calles en ambos sentidos que se superpone a las fotos y la imagen continúa sobre una pared de 6 metros de largo (pared que se encuentra detrás de las mencionadas fotos).

8. La primera silla alada que Kupferminc creó fue en 1994 y ella la llama la “silla del poeta”. A posteriori descubrió que este tipo de silla le sirve como metáfora para considerar el tema de la inmigración y de la sensación poco clara de fronteras. Kupferminc explica que ella busca representar el movimiento por el planeta (del que ella es gran parte) y el espacio no cerrado. También aclara que la idea de la silla es atrayente porque pasamos mucho tiempo allí. Se destaca el hecho de que Kupferminc no construye estas sillas, sino que las encuentra deterioradas y ella les practica “un trasplante y construyo arriba de los escombros” (Goldfine). Aquí también la artista ve el tema de la inmigración ligada a sus sillas aladas (y reconstruidas).

9. Mirta Kupferminc siempre quiere asegurarse de nombrar a los protagonistas de sus obras, ya que no llamarlos por su nombre equivaldría a seguir el camino opuesto a su proyecto: “Lo que les quisieron quitar [en los campos de concentración] fue el nombre” (Goldfine) y gran parte de su proyecto justamente trata el tema de la identidad. Kupferminc dice: “Cada uno es uno” (Goldfine).

10. Kupferminc reconoce la tragedia del olvido al escribir repetidamente en esta obra: “No recuerdo el número escrito en el brazo de mi papá.” En la entrevista telefónica también hizo mención del hecho de que su padre había fallecido varios años antes de que ella empezara a trabajar con estos temas y por eso ella decide concentrarse en la historia y los recuerdos de su madre (Goldfine). Sin embargo, al ser consciente de esta pérdida, ella también escribe en esta pieza: “Pero no puedo olvidar...”

11. Noël Valis, quien tradujo la poesía de Noni Benegas y escribió la introducción de *Burning Cartographies*, explica lucidamente la idea de los viajeros en el mapa: “The presence of travelers themselves in the routes being traced changes the appearance of maps, provokes the unexpected, for no map can remain static and fixed with travelers swarming over it” (iii). Benegas con sus viajeros en el mapa y Kupferminc con sus sillas aladas buscan incesantemente estrategias para vencer las ataduras de la inmovilidad y de lo consabido.

12. Se puede acceder al video, con posproducción de Mariana Sosnowski, en <http://www.youtube.com/watch?v=7zg2-jrbexY>

13. Al mencionar el tema del silencio, Laub discute el caso de una sobreviviente de Auschwitz y dice que precisamente el silencio es su estrategia de supervivencia, “her way of being, of surviving, of resisting” (62).

14. Saúl Sosnowski (con quien Kupferminc trabajó en las muestras en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, y en The Art Gallery, University of Maryland, College Park, bajo el título *Borges y la Cábala*) escribió este poema para la muestra, el cual quedó plasmado en el libro *Borges y la Cábala: senderos del Verbo*. Aquí se puede apreciar el delicado balance de ser testigo y juez, de juzgar a Dios, y de ponderar sus acciones en el contexto del campo de concentración del que sobrevivieron los padres de Mirta Kupferminc:

(...)
Ser testigo que ama incondicionalmente.
Ser capaz de juzgar a Dios por Auschwitz,
de declararlo culpable,
de seguir rezándole.
aún allí,
en Auschwitz.

Ser testigo del Poder Creador en sus
múltiples y secretos Nombres.
Ser testigo de Su hacer
y también de Su no-hacer. (...)

15. Giorgio Agamben también trata extensivamente los conceptos de testigo y testimonio y se manifiesta de la siguiente manera cuando piensa en el testimonio: “Que en el fondo de lo ‘humano’ no haya otra cosa que una imposibilidad de ver: tal es la Gorgona, cuya visión ha transformado al hombre en no-hombre. Pero que sea precisamente esta no humana imposibilidad de ver lo que invoca e interpela a lo humano, el apóstrofe al que el hombre no puede sustraerse; esto y no otra cosa es el testimonio” (55).

16. Mirta Kupferminc explica que la consigna arbitraria consistía en tatuar un número a la persona que llevara algo rojo en la ropa. Después de pensarlo por algún tiempo decidió que el azul sería un color muy común y el verde o el amarillo demasiado particular, por lo tanto resultó el color rojo para que se formara un grupo considerable de personas que se sintieran marcadas (Goldfine).

17. Dori Laub observa un fenómeno similar (la pretensión de sustituir de alguna manera afectos irreemplazables, una tarea estimada como prácticamente insostenible) y relata la historia de una mujer cuya “nueva familia” (esposo e hijos) debería haberla ayudado a darle continuidad y significado a su vida (después de la pérdida de su otra familia: padres, hermanos, y otros miembros familiares), pero no podía dejar de sentirse desilusionada al ver a su nueva familia como imbuida en la “Otrredad”.

18. En una nota en *The Jewish Daily Forward*, Erica Orden comenta que el trabajo de Kupferminc ha gravitado hacia obras que le hablan al alma judía y también tratan temas como el exilio y el peregrinaje, al mismo tiempo que construyen identidad. La artista explica “because my work has a very strong mark of Judaism, but also a very strong mark of Argentinean identity.”

Fig. 1 Bordado en la piel de la memoria (2009) Papel fotográfico y bordado, 30 x 30 cm



Fig. 2 Memoria en la piel (2009) Papel fotográfico y bordado, 30 x 30 cm



Fig. 3 Detalle ...tú bordas, nosotras bordamos... (2009) Papel fotográfico y bordado, 30 x 30 cm



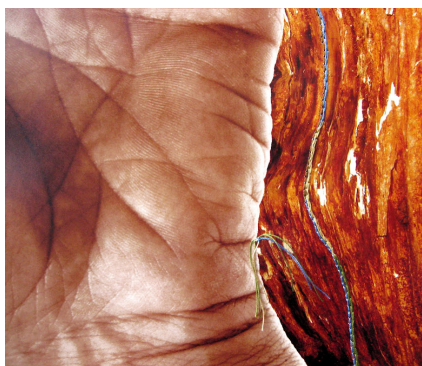


Fig. 4 *sana sana, si no sana hoy, sanará mañana* (2009) Papel fotográfico y bordado, 30 x 30 cm

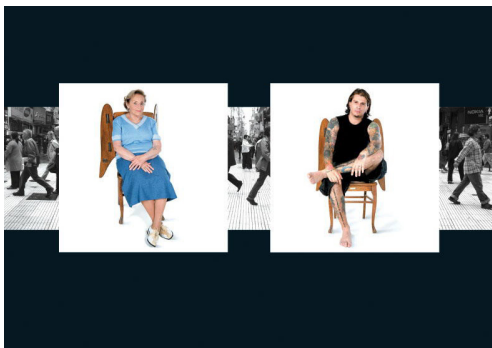


Fig. 5 *La piel de la memoria* (2007) Detalle de la video-instalación-performance en el que se ve dos fotos colgadas de 2 m x 2 m y un video con gente caminando por las calles en ambos sentidos superpuesto sobre una pared de 6 metros de largo, detrás de las fotos.



Fig. 6 *Por dentro y por fuera* (2007) Aguafuerte-aguatinta, 0.65 x 0.80 m

From inside and outside / etching / 25.59 x 31.49 inches / 2007
Por dentro y por fuera / aguafuerte-aguatinta / 65 x 80 cms / 2007

Fig. 7 *Escrito en mi cuerpo* (2007) Fotopolímero-aguafuerte, 0.65 x 0.80 m



Fig. 8 *El mapa* (2009) Papel fotográfico y bordado, 30 x 30 cm



Fig. 9 *La línea del corazón* (2009) Papel fotográfico y bordado. 30 x 30 cm





Fig. 10 Fotografía del video que forma parte de la video-instalación-performance *La piel de la memoria* (2007)



Fig. 11 Fotografía de los tatuadores en plena actividad en la video-instalación-performance *La piel de la memoria* (2007)

Todas las imágenes aparecen aquí con permiso de la artista, Mirta Kupferminc.

Se pueden ver las imágenes en color en www.wku.edu/modernlanguages/ambitos/f2012/

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer* III. Valencia, España: Editorial Pre-Textos, 2000. Print.
- Apel, Dora. *Memory Effects. The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2002. Print.
- Benegas, Noni. *Burning Cartography*. Trans. Noël Valis. Austin, Texas: Host Publications, 2007. Print.
- Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992. Print.
- Goldfine, Daniela. Entrevista telefónica con Mirta Kupferminc. 6 Dic. 2011.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997. Print.
- Kupferminc, Mirta, and Saúl Sosnowski. *Borges y la Cábala: senderos del Verbo*. Chicago, Illinois: Instituto Cervantes, 2006. Print.
- . perf. *La piel de la Memoria*. 2007. [YouTube](http://www.youtube.com/watch?v=7zg2-jrbexY). 14 Nov. 2008. Web. 22 Oct. 2011. <<http://www.youtube.com/watch?v=7zg2-jrbexY>>.
- Orden, Erica. "Building Identity Through Art." *The Jewish Daily Forward*. 27 Nov. 2009. Web. 30 Oct. 2011. <<http://www.forward.com/articles/119138/>>.
- Rossi, Paolo. *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. Print.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. Print.

