

**Andrea
Díaz Mattei***

KUTLUG ATAMAN Y LAS MEMORIAS VISUALES COMO ESPACIO DE ENUNCIACIÓN

“El recuerdo configura nuestros vínculos con el pasado; las maneras en que recordamos nos definen en el presente.”

-Andreas Huyssen¹

1. TWELVE. MEMORIAS DE VIDAS PASADAS

Dentro de los géneros literarios que conocemos hoy en día se encuentran un tipo de relato denominado *Memorias*. Este género, ligado a la biografía o autobiografía, es definido como “Libro o relación escrita en el que el autor narra su propia vida o acontecimientos de ella”². Allí, el protagonista explica ciertos hechos significantes de su vida que quiere dar a conocer. Esta remembranza no se pretende objetiva, sino más bien al contrario se trata del relato de ciertos recuerdos de vivencias, experiencias y sensaciones que un personaje tuvo a lo largo de su vida.

* Universidad de Barcelona.

¹ Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 146.

² Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22 ed.). Madrid: Autor.

A modo de *memorias visuales*, en la videoinstalación *Twelve*³ (2003), el artista contemporáneo de origen turco Kutlug Ataman (Estambul, 1961) nos impacta con sus narraciones íntimas de personajes marginales y oprimidos que cuentan (y recuentan) sus historias subjetivas y, a la vez, revisadas por el mismo dispositivo artístico. Sin caer en el folklore, de manera casi documental y sin ninguna pretensión de objetividad, este autor narra versiones “no oficiales” de creencias de algunas minorías étnicas dentro de su mismo país natal. Identificándose con la problemática de los que no encajan en las reglas impuestas por su sociedad, Ataman le da voz a esta comunidad considerada “hereje” en su propio territorio.

De esta peculiar manera, Ataman, se pregunta por la subjetividad, la identidad cultural y las diferentes formas de responder y dar sentido a la vida por parte de una comunidad en una situación de constante guerra y muerte, sin importar que, en este caso, la re-invenición de las identidades alcance una forma metafísica o mística.

Para esta videoinstalación, el artista entrevistó a seis personas de la comunidad árabe chiita de la parte sur oriental de Turquía. Ellos pertenecen a un grupo – dentro de la tradición religiosa musulmana- que creen en la reencarnación, y por esta razón, los seis personajes escogidos sienten literalmente que están viviendo su “segunda vida”. En sus discursos personales nos hablan de su vida anterior y de su vida actual, combinando dos realidades distintas de dos historias de vida diferentes en una sola. Los doce videos son proyectados en seis pantallas verticales a doble cara, los cuales flotan en el espacio de exposición con un encuadre vertical que remite al formato de las fotos carnet utilizadas en documentos nacionales de identidad (DNI), y a esa identificación del yo con la imagen en el espejo de la que nos hablaba Jacques Lacan⁴.

³ Para visionar la obra *Twelve* ir a:

<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/kutlug-ataman-twelve-part-1>

<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/kutlug-ataman-twelve-0>

<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/kutlug-ataman-twelve-part-3>

Ataman, K.(2003). *Twelve* [videoinstalación]. Recuperado de

<http://www.saatleriyarlamainstitusu.com/site/artworks/work/64>

⁴ Véase Lacan, J. (1987), El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I* (pp. 86-93). Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Seis personas, doce vidas, doce historias que narran la construcción de subjetividades que se enfrentan muy a menudo con la muerte. Muerte que evoca ese gran trauma humano al que hacía referencia Sigmund Freud en *De guerra y de muerte*⁵, y que ciertas narraciones (religiosas en este caso) recubren con sentido a lo que podemos considerar como el mayor sinsentido de la vida para el ser humano, esto es la muerte misma.

Cámara en mano, Kutlug Ataman indaga la individualidad, la identidad comunitaria, la diferencia y esos intersticios donde emergen las diferentes formas de responder a ciertas realidades en un mundo beligerante y –aparentemente– globalizado, en un contexto turco muy peculiar.⁶ Como ya hiciera con otra temática en *Women Who Wear Wigs* (1999), una videoinstalación de cuatro pantallas donde cuatro personas –despojadas de su propia identidad por distintas razones– narran sus singulares historias en relación al por qué del uso de las pelucas. Estas historias particulares⁷ multiplican la identidad personal con el uso de las pelucas para trasgredir ciertas convenciones sociales, según las leyes (formales y culturales) establecidas en su país. Convertida en un artilugio para la reinención de sus identidades, la *peluca* dibuja a la vez un retrato de la identidad social y política de la Turquía de fin de siglo XX en cuanto a los temas de género, religión, opresión e identidad nacional, que el artista intenta deconstruir y comprender en muchos de sus trabajos. En efecto, declara en una entrevista que le realizara Aimèe Chang en septiembre de 2006:

⁵ Véase Freud, S. (1976), *De guerra y de muerte*. En *Obras Completas*, XIV (pp. 273-303).

Buenos Aires: Amorrortu.

⁶ La reinención de la identidad, la marginalidad y la trasmutación de las almas en el entorno socio-cultural y político de su país es un tema recurrente en K. Ataman. Véase obras tales como *Kutlug Ataman's semiha b. unplugged* (1997), *Women Who Wear Wigs* (1999), *Never My soul* (2001) o *Küba* (2004), entre otras.

⁷ Las cuatro protagonistas de esta obra tienen un perfil bien diferente. Una es una mujer perseguida por terrorista, que por lo tanto se ve obligada a vivir parte de su vida en la clandestinidad. Otra es una conocida periodista que lleva peluca para ocultar la pérdida del cabello, el resultado de la quimioterapia. La tercera es una estudiante musulmana devota a quien le prohíben ir vestida con su tradicional velo a las aulas debido a las leyes seculares de Turquía (pantalla completamente en negro para proteger su identidad). Y la cuarta es una prostituta transexual y activista política que llevaba la cabeza rapada por haber sido arrestada por la policía.

Todos mis temas son como una extensión natural de mí mismo. No hago un film con gente porque ellos son interesantes sino porque ellos tienen los mismos problemas u obsesiones que tengo yo.⁸

En *Twelve* (finalista del *Turner Prize* (2004) de la Tate Britain Gallery, Londres), la investigación sobre la construcción y re-inención de las identidades alcanza una forma metafísica. Como cineasta de formación, Ataman se posiciona en la frontera entre el documental y la ficción para ofrecer al espectador su personal investigación sobre la fragilidad de la identidad personal y la importancia que recobra la narración y el contexto en la construcción de las identidades. Pues, se trata de personas que se encuentran dislocadas de las categorías sociales convencionales, que viven –y han vivido históricamente- en permanente estado de conflicto y de esta peculiar manera reconstruyen sus vidas e historias (individuales y colectivas) con una reinvención de su pasado y su presente; relato que, a oídos occidentales agnósticos, puede resonar al menos de carácter metafísico o místico.

De hecho, en la oscuridad de la sala con las múltiples pantallas pendiendo en el aire, *Twelve* crea una atmósfera mística donde la narración deviene extraña, al punto que va más allá de una narración no lineal (característica de muchas videoinstalaciones contemporáneas). La sintaxis lingüística y la estructura del lenguaje se vuelven insuficientes para dar cuenta de la experiencia del viaje de la reencarnación y las dos vidas superpuestas en un solo cuerpo. Ataman explica esta imposibilidad por el hecho de que las lenguas que hablamos son dependientes de la lógica de una sola vida. Cuando esta vida se duplica o multiplica en varias identidades, la sintaxis y la gramática son confusas e incapaces de garantizar una comunicación apropiada:

“_Estaba en Alemania, en mi otra piel. Yo estaba en Alemania, eso es. Mi padre actual era mi hermano.” / “Mi madre, cuando yo estaba en mi otra

⁸ *Paradise: Kutlug Ataman* (2007). Newport Beach, Calif.: Orange County Museum of Art, 17: “All my subjects feel like natural extensions of myself. I don’t do a film with people just because they are interesting but because they have the same problems or I have.” Traducción de la autora.

piel es mi abuela ahora.” / “Pregunté por el dinero de mi mujer cuando era pequeño.”⁹

Como podemos observar en la traducción de un fragmento del audio del video, cuando los protagonistas hablan de su experiencia de reencarnación mezclan su vida pasada y presente, y la síntesis no es para nada clara. El renacimiento idealizado, mitificado como reconstrucción de una nueva identidad pasada parece estar forzada por el rudo destino que les toca vivir. Es una narración oral que va más allá –o más acá– del tiempo pretérito, son dos identidades atemporales en un mismo cuerpo y sujeto. Así es como los protagonistas del video relatan una(s) historia(s) vividas en primera persona, donde la *extranjeridad* de los lenguajes se hace patente¹⁰. Más exactamente nos cuentan una *otra historia* de su vida y de su pueblo, cuentan *otra memoria* diferente a la hegemónica en la cual la posibilidad metafórica y el mismo lenguaje encuentran dificultades. La diferencia con otras prácticas similares es que las historias no son solo contadas, sino que también son vividas y experimentadas *hic et nunc*. Hacia el final del recorrido, los espectadores hacen, o mejor dicho hacemos, nuestro propio borrador de la versión de esta realidad ficcionada, editando nuestro relato a partir de las historias narradas por estas personas.

En *Twelve* la memoria se expresa en forma de recuerdos de lo visto y vivido en la vida anterior. Y en tanto género, las Memorias se encuentran dentro del campo experiencial de los relatos del yo, pues se trata de un método interpretativo de la existencia humana, real y situada. Una experiencia como acercamiento a la verdad de una individualidad que se funda en el saber de su comunidad de origen y de las experiencias de vidas anteriores. Es así que un aparente discurso hipertextual nos habla de esta posibilidad-imposibilidad de la enunciación subjetiva en la intertextualidad de un mismo sujeto y sus vidas. Intertextualidad al modo de un *tercer espacio* de la enunciación, donde unas singulares memorias contienen un cronotopos un tanto desarticulado, pero que sin embargo no deja de ser uno de

⁹ Baykal. *Kutlug Ataman: You Tell Me About Yourself Anyway!*, 65-66: “_I was in Germany, in my other skin. I was in Germany, that is. My present father was my brother.” / “My mother when I was in my other skin is my grandma now.” / “I asked for money from my wife, when I was little.”. Texto transcrito del video, traducción de la autora.

¹⁰ Véase el capítulo “La extranjeridad de los lenguajes” en Bhaba, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 201-206

esos lugares “donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad [*nationness*], interés comunitario o valor cultural.”¹¹

2. LA TRANSMIGRACIÓN DE LAS ALMAS Y LA VIDA PERDURABLE

Uno de los temas centrales de la obra *Twelve* es la idea del recuerdo de una vida pasada en el momento presente. Los personajes del videofilm hablan con naturalidad de sus vidas (actual y pasada) y cuentan el momento de su muerte, el cual metafóricamente abre una puerta de una vida a otra. Creyendo que han vivido en el cuerpo de otra persona, mueren y vuelven a nacer. Este imaginario de la transmigración de las almas no es propiedad única de esta minoría étnico-religiosa. Desde la antigüedad ha sido una idea que ronda las mentes humanas y diversas culturas. La reencarnación y la trasmigración de las almas de un cuerpo a otro para seguir existiendo (metempsicosis) son creencias que provienen de tiempos –casi- inmemoriales. De hecho, desde la India y la antigua Grecia hasta nuestros días podemos encontrar testimonios (y textos) que dan cuenta de este fenómeno denominado metempsicosis.¹²

En este abanico de ideas, entre religiosas y místicas, se encuentra una rama del islam chií a la que pertenecen los protagonistas de *Twelve*, los alauíes¹³. Creyentes

¹¹ Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 18

¹² Para una mayor profundización de este tema, véase el libro editado por Bernabé, A. et al. (2011) *Reencarnación. La transmigración de las almas entre oriente y occidente*. Madrid: Abada Editores.

¹³ “Alauí: Rama del islam chií duodecimano cuyos orígenes se remontan al s. IX. Sus seguidores se encuentran sobre todo en Siria, además de Líbano y Turquía; en Siria, donde es una rama minoritaria, goza de grandes privilegios y tiene numerosos miembros en las esferas del poder, ya que la dinastía al-Asad pertenece a ella. Profesan una religión sincrética que aúna elementos chiíes, paganos, gnósticos y cristianos. No ayunan en el mes de ramadán ni peregrinan a la Meca (dos de los cinco pilares del islam); no poseen mezquitas y celebran festividades cristianas (como la Navidad), creen en una Santa Trinidad (compuesta por Ali, Mahoma y Salman) y creen en la reencarnación. Por todo ello, han sido perseguidos y acusados de paganos por los suníes, muchos de los cuales no los consideran musulmanes. Practican la taqiya (el disimulo legítimo) haciéndose pasar por fieles de la religión mayoritaria con el fin de preservar su religión. Aunque en castellano el término es homófono y homógrafo del término alauí usado para designar una dinastía marroquí, en árabe no lo es y no hay que confundirlo con ese otro término.”. En *Glosario de Aish: Análisis e Información de la vida árabe*. Recuperado de <http://www.aish.es/index.php/es/glosario/i>

en una reencarnación vívida, el recuerdo de recientes vidas pasadas se encarna en aquellos que dicen haber sufrido muertes violentas en un momento que no les correspondía, en un arrebató de la vida. Los alauíes admiten la idea de la transmigración y el pecado original, siendo el encierro de las almas en el cuerpo su castigo. Estas ideas los han mantenido al margen de las corrientes musulmanas mayoritarias, quienes consideran a estos grupos como desviaciones del Islam. Aunque Ataman no lo explicita, el nombre de su obra (que significa “doce” en español) parece evocar el islam chíí duodecimano -la rama mayoritaria del islam chíí de la cual los alauíes son considerados una desviación-, ya que este término proviene de la creencia en que el número *doce* de la línea sucesoria de Alí fue escondido y reaparecerá como redentor de la humanidad.¹⁴

Pero lejos de redimirse, y a pesar de que Turquía es un estado laico de mayoría musulmana (98% de la población), los protagonistas de *Twelve* viven marginados, en una zona del país vecina a Siria e Irán que es objeto de continuos conflictos y tensiones geopolíticas. Como explica claramente la profesora Montserrat Abumalham de la Universidad Autónoma de Madrid:

Por otra parte, las propias condiciones marginales de muchos grupos de musulmanes, así como su dispersión hacia lugares apartados, huyendo de la larga mano de un poder que perseguía las desviaciones y herejías, en muchos casos viendo en ellas no tanto un atentado contra la ortodoxia como un posible riesgo para su permanencia en el poder, junto con el contacto con otras comunidades pertenecientes a otras tradiciones explican la pluralidad y, en muchos casos, el sincretismo de estas comunidades, que, aunque se consideran a sí mismas dentro de la tradición musulmana, no son vistas como tales por la mayoría de los musulmanes de las corrientes mayoritarias.¹⁵

Sobre esta población históricamente han recaído con fuerza los entrecruzamientos entre la ideología nacionalista e islamista en Turquía, habiendo sido perseguidos por el islamismo otomano, luego por los vaivenes nacionalistas y más actualmente por las corrientes integristas del islamismo suní

¹⁴ Véase la definición de “duodecimano” en *Glosario de Aish: Análisis e Información de la vida árabe*. Recuperado de: <http://www.aish.es/index.php/es/glosario/i>

¹⁵ Abulmanham, M. (2011). La transmigración en la tradición musulmana. En Bernabé, A. et al. (eds.). *Reencarnación. La transmigración de las almas entre oriente y occidente*. Madrid: Abada Editores, 488

mayoritario¹⁶. Pero no obstante pertenecer a una población que vive en conflicto permanente y está al margen de los centros de poder, los sujetos de *Twelve*, a partir de sus creencias, resisten una realidad poco amable creando sus propias tecnologías de supervivencia. En un sentido semejante Robert Fisher escribe sobre la inmortalidad en el catálogo de la exhibición *Paradise*,

La diferencia entre los jóvenes y no jóvenes es la creencia en la inmortalidad. Dondequiera que se produce ese punto, cuando empiezas a creer en tu mortalidad, entonces has perdido tu juventud. Mi sensación es que te separas de la creencia en la mortalidad a medida que creces. Hasta ese momento en que sientes esa llamada dentro tuyo y quieres parecer más joven. Quieres mostrarte más en la forma que te recuerdas cuando eras más joven. Esta es la tecnología anti-edad que tenemos ahora [para lograrlo].¹⁷

3. ENTRE IDENTIDADES FICCIONADAS Y NARRACIONES IDENTITARIAS

La intención declarada de Ataman, registrada en catálogos y revistas, es la de mostrar que las identidades son “fabricadas” por los hombres y mujeres que habitan nuestro mundo. Sin embargo si pensamos la reencarnación solo como una metáfora de la multiplicación de las identidades¹⁸, estamos reduciendo la relevancia de esta pieza, *Twelve*. Ya tempranamente en el siglo XX, Sigmund Freud y Jacques Lacan declararon la inconsistencia en sí misma de la identidad

¹⁶ Para una mejor comprensión de el contexto político-religioso para esta minoría étnica en Turquía véase Didem Doganyilmaz (2013). *La religión en la Turquía laica: el caso de los alevíes*, en Quaderns de la Mediterrània 18-19 Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Recuperado en http://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxiu-adjunts/qm18/31_ES_Religion%20in%20Laic%20Turkey.pdf

¹⁷ Fisher, R. *Paradise: Kutlug Ataman*, 23: “The difference between youth and non-youth is the belief immortality. Wherever that point occurs, when you start believing in your mortality, then you have lost your youth. My feeling is that you separate from that belief in mortality the older you get. Until such time that you get this call inside and you want to make yourself look younger. You want to make yourself look more the way you remember yourself when you were younger. The technology that we have in anti-aging now.” Traducción de la autora.

¹⁸ Baykal, E. (2008). Reincarnation as a Metaphor for Multiplication of Identity. En *Kutlug Ataman: You Tell Me About Yourself Anyway!* Estambul: Yapi Kredi Kültür Sanat Yayincilik, 64- 69

dada, considerándola una construcción –personal y colectiva- del sujeto. Más exactamente Lacan¹⁹ puntualiza que es una construcción o ficción imaginaria que realiza el ser humano a partir de ciertas identificaciones, con la función de estructurar al yo (*moi*). La identidad entendida como resultado de múltiples identificaciones a lo largo de la vida, da lugar a esa unificación yoica, y nos indica que la identidad siempre está ligada con la alteridad –imaginaria y simbólica-, esto es básicamente, con el otro semejante y con el Otro del discurso. Este juego de identificaciones nos permite realizar un relato -ficcional- sobre nosotros y nuestra historia. Esta narración que nos contamos a nosotros mismos nos estructura en nuestro camino por la vida, genera lazos y afianza la pertenencia con familiares, amigos, colegas, conciudadanos. Por lo tanto, la identidad está sujeta a una historia contextual, al tiempo, a la memoria y a los recuerdos, siendo plausible de ser modificada en el transcurso de ese tiempo. Nos identificamos a los relatos contados por nuestros padres y ancestros, y a nuestras propias elecciones de los fragmentos escuchados. En cierto sentido, las videoinstalaciones de múltiples pantallas como *Twelve* evocan este proceso, ya que cada espectador monta su propia versión pasando de una pantalla a la otra, reteniendo fragmentos de aquí y de allá, y en definitiva, editando su propio relato. Ataman con su cámara va incluso un poco más allá, sacando a la luz el modo en que cada protagonista de su obra se inventa a sí mismo mientras cuenta su propia historia, evidenciando una capacidad de reconstrucción que combina imaginación, imaginario y real. Artificio humano de construcción de la realidad y de la identidad, donde los límites entre realidad y ficción se difuminan. Peculiar manera de documentar el contexto social, histórico y político de pequeñas comunidades, la cual pone de manifiesto que la identidad es también colectiva, y los mitos y mitología se constituyen allí en el contexto, en el discurso.²⁰ Esto se observa de manera notable si pensamos en las identidades deterioradas por un estigma, en este caso debido a los estigmas de la raza, la nación y la religión –susceptibles de transmitirse por herencia no sólo a nivel individual sino también familiar o grupal- tal y como define Erving Goffman a las identidades estigmatizadas, “vale decir, de la

¹⁹ Lacan, J. (1987). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 87-88.

²⁰ Véase Ataman, K. (2010). *Mesopotamian Dramaturgies*. Milán: Electa; Roma: Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo

situación del individuo inhabilitado para una plena aceptación social²¹. De hecho, esta manera discursiva de realizar identidad nos remite otra vez a las Memorias en cuanto género, las cuales tienen más que ver con un género filosófico, puesto que pueden pensarse como una forma de conocimiento tanto de sí mismo como de la otredad y del ser.²²

En efecto, esta relación con la alteridad y los discursos son determinantes para nuestra vida. No solo nos identificamos con los discursos más cercanos, también nos identificamos con discursos culturales, sociales y políticos. En esta línea Ernesto Laclau y Chantal Mouffe²³ sostienen que el campo político-social es esencialmente discursivo, y por lo tanto el campo discursivo no solo es la condición para entender lo social, lo político o la política –sus prácticas, fenómenos e identidades-, sino es también la condición para entender al sujeto, siempre situado dentro de un discurso social y con una posición subjetiva determinada:

Siempre que en este texto utilicemos la categoría de “sujeto”, lo haremos en el sentido de “posiciones de sujeto” en el interior de una estructura discursiva. Por tanto, los sujetos no pueden ser el origen de las relaciones sociales, ni siquiera en el sentido limitado de estar dotados de facultades que posibiliten una experiencia, ya que toda “experiencia” depende de condiciones discursivas de posibilidades precisas.²⁴

Ataman deja ver en el discurrir de sus protagonistas como “El discurso se constituye como intento por dominar el campo de la discursividad”²⁵. Es así que la ideología y el discurso intentan constituir la identidad de lo social y de la identidad política de sus agentes sociales a través de una operación de sujeción o amarre. Puesto que en todo discurso hay una pretensión de ejercer una

²¹ Goffman, E. (2006). *El estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu, 7.

Conviene apuntar que Ataman se inspira en este autor para su concepción de la identidad.

²² Véase Otero León, L. (2008). Las Memorias como género Literario y Filosófico en Simone de Beauvoir: Memorialismo, Bildungsroman y Crítica de Género. En *A Parte Rei*, 60. Recuperado en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/otero60.pdf>

²³ Laclau, E. & Mouffe Ch. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid: Siglo XXI

²⁴ Laclau & Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, 132-133

²⁵ Laclau & Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, 129

hegemonía, de hegemonizar lo ‘social’ fijando significados y sentidos a través de significantes llamados vacíos o puntos nodales; la hegemonía se caracteriza entonces por la articulación contingente de elementos diferentes a partir de un elemento articulador en común, generalizando una particularidad para llevarla a un nivel de universalidad. Esta universalidad del discurso hegemónico contiene en su misma estructura una imposibilidad que la hace ser fallida. Pues esta categoría contiene algo constitutivamente heterogéneo al sistema o estructura social, razón por la cual no puede constituirse como totalidad cerrada; sin embargo, igual tiene que producir un efecto re-totalizante. Pero esta re-totalización no puede tener el carácter de una re-integración dialéctica, ya que debe mantener viva y visible la heterogeneidad constitutiva de la hegemonía.²⁶

Así entonces, en el discurso siempre está presente una heterogeneidad que limita toda identidad al mismo tiempo que la hace existir; tal como la hegemonía del discurso, la identidad no puede constituirse como una totalidad acabada por definición. Con temáticas muy a menudo cercanas a conflictos y contradiscursos sociales, Ataman relata no solo que las identidades son construidas, sino que pone de manifiesto en las historias narradas los propios elementos heterogéneos y dislocados de los discursos con posiciones subjetivas disonantes para el discurso hegemónico. Como vemos en *Twelve*, el discurso religioso musulmán dominante en Turquía contiene elementos heterogéneos como el de la reencarnación de los alauíes; una desviación del discurso hegemónico que, a pesar de la identificación alauí con el islamismo, es rechazada por éste tildando a esta comunidad de “infel”. De esta manera, la pequeña comunidad alauí –estigmatizada– se constituye como un elemento no reintegrado, dislocado, y por lo tanto marginado en su propio país –como ya señalara Montserrat Abulmanham²⁷–, reafirmando en su identidad ancestral. De manera opuesta, los cuarenta protagonistas de *Küba* (2004)²⁸ -videoinstalación con muebles y cuarenta televisores de segunda mano-, con el estigma de la pobreza, la desocupación y la delincuencia construyen una

²⁶ Laclau, E. (2006). *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 60-61.

²⁷ Véase cita de la nota 11 en este mismo artículo.

²⁸ Para ahondar en esta obra véase los catálogos Ataman, K. (2010). *Mesopotamian Dramaturgies* Milán: Electa; Roma: Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo y Ataman, K. (2010). *You Tell Me About Yourself Any way!* Estambul: Yapi Kredi Kültür Sanat Yayincilik.

identidad comunitaria *sui generis* alrededor de su poblado en los suburbios de Estambul. Construyendo una historia colectiva y constituyendo hasta una autoridad propia, se empoderan para desafiar las políticas neoliberales imperantes creando una filosofía de vida propia, sin recurrir a la tradición, ni a la memoria remota. En esta pieza Ataman realiza un retrato coral casi a modo de *cinema vérité* –hecho de cámara en mano e interacción directa con los sujetos en cuestión. Sin buscar verdades objetivas, pone en crisis algunas certezas y evidencia los contrastes de la vida que presenta simultáneamente aspectos múltiples y contradictorios. En ambas piezas –*Küba* y *Twelve*–, así como en otras comentadas anteriormente, Ataman da cuenta de las narraciones identitarias con sus mitologías y ficciones, donde la memoria como registro de hechos acacidos fehacientemente pierde entidad.

4. EL TRAUMA Y LA MEMORIA-IMAGEN COMO OTRO RECUERDO

La trasmigración de las almas puede ser entendida como un recurso más destinado a encubrir el trauma de la muerte. Si consideramos, como enseñó Lacan, que la inscripción de lo real traumático es constitutivo de todo relato (por lo tanto de toda identidad) que da sentido a lo que por definición no lo tiene –ya que el lenguaje humano no posee un significante para ello, para la muerte–, entonces todo relato, incluso el recuerdo, está abocado a velar ese trauma fundamental. En 1915, S. Freud escribió “En el fondo, nadie cree en su propia muerte, o lo que viene a ser lo mismo, en el inconsciente cada uno de nosotros está convencido de su propia inmortalidad.”²⁹

Como en otras videoinstalaciones, *Twelve* recupera del *cubo negro* del cine una experiencia del arte con un intensificado nivel de inmersión y encantamiento, ofreciéndose como espacio virtual para la memoria colectiva a través de cuya mediación se evoca el trauma de conflictos, guerras y muertes sufridos por los alauíes del sur de Turquía. Como narrador de historias no oficiales, podemos situar a Ataman en la tendencia del arte de fin de siglo XX hacia la memoria y los

²⁹ Freud, S. (1976), De guerra y de muerte. En *Obras Completas, XIV*(pp. 273-303). Buenos Aires: Amorrortu, 290.

archivos, la exhumación de las tradiciones y la contingencia histórica (a veces asaltada por el retorno de lo aparentemente reprimido), y la exploración de la evocación y la activación de la rememoración.

Los testimonios de los seis protagonistas de *Twelve* sobre sus otras vidas evocan recuerdos e “impresiones de memoria” frágiles y fragmentarias sobre las que quisiéramos, en tanto espectadores, saber más. Empero ¿de qué forma de evocación o recuerdo hablamos? La práctica de recordar va indisolublemente acompañada de la práctica de olvidar, lo cual abre un abanico de posibilidades para el arte. Así, la evocación puede ser acompañada por otras formas de memoria tales como la rememoración, la repetición, la re-emergencia, la re-aparición, las representaciones o el olvido activo³⁰. En cambio aquí el artista utiliza una forma de recuerdo diferente a las habituales, cercana a lo que algunos autores describen como formas casi alucinatorias del recuerdo-imagen.

En su fenomenología de la memoria, a través de la obra de Bergson *Materia y memoria* el filósofo Paul Ricoeur³¹ distingue, entre otras, la memoria como *hábito* –la cual repite un acto del pasado-, de la memoria que *imagina* –aquella que evoca el pasado en forma de imágenes. Sin embargo, Ricoeur se detiene a analizar el concepto de *recuerdo-imagen*, un tipo de memoria que se sitúa a medio camino entre la memoria pura y la memoria inscripta en la percepción, y que corresponde a una forma intermedia de imaginación que está a medio camino entre la ficción y la alucinación. Es lo que Jean-Paul Sartre en *Lo imaginario* describe como un modo “alucinatorio” del recuerdo-imagen, y que constituye para la memoria la *trampa de lo imaginario*. De esta forma, Sartre abre paso a un viraje de la problemática de la memoria al establecer una diferencia esencial entre la tesis del recuerdo (dado-ausente) y la de la imagen (dado-presente en el pasado):

Pero este es ahora el cambio radical. Se produce en el campo de lo imaginario [...]: ‘El acto de imaginación [...] es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a mostrar el objeto en el que se piensa, la cosa

³⁰ Véase Farr, I. (2012). Introduction//Not Quite How I Remember It. En Farr, I. (Ed.), *Memory. Documents of Contemporary Arts*, London: Whitechapel Gallery y Cambridge: The MIT Press.

³¹ Véase Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura de Económica.

que se desea de modo que uno pueda tomar posesión de él. Este encantamiento equivale a una anulación de la ausencia y de la distancia.³²

Una lectura de la estética surrealista desde esta perspectiva sugiere un rol central para la memoria en el procedimiento creativo, y un registro surrealista del recuerdo-imagen diferente, donde el imaginario ejerce como obstáculo o trampa para la memoria. Sorprendentemente, en la obra de Ataman son los protagonistas mismos de la obra quienes echan mano de este mecanismo peculiar de memoria. Sin embargo, algo les diferencia de los artistas: que para estos últimos el recuerdo-imagen es un recurso de su práctica, y que a menudo evocan en sus propias obras, mientras que los personajes de *Twelve* viven en primera persona esta anulación de la distancia con el recuerdo-imagen.

De hecho, aun cuando los procedimientos de la memoria puedan conducir a prácticas artísticas divergentes (desde visionar a documentar) hay al menos un modo de recurso de la memoria que como Rosalind Krauss propone³³, los artistas de este período comparten: la relación entre memoria y una noción específica de “medio”. El medio contemporáneo es entendido como un medio “inventado” que funciona como *soporte*, generador de una regla que permite al artista abandonar la seguridad del cubo blanco de la galería para ir más allá. Para Krauss cada soporte le permite al artista descubrir sus propias reglas y evocar, a un cierto punto del proceso, el proceso mismo, permitiéndole así dar cuenta de la especificidad de su medio. Al crear su propio *medium* los artistas contribuyen a recordar a las artes contemporáneas que es el medio quien posibilita y afianza la posibilidad de toda práctica. De esta forma, la memoria no es meramente tema de las prácticas artísticas actuales sino también un factor determinante en la (auto)identidad y (auto)evaluación crítica de la misma práctica. En relación a este argumento es que al inicio del presente trabajo nos hemos referido a que las historias de las vidas pasadas son revisadas por el mismo dispositivo artístico.

En este sentido podemos decir que Ataman, enmarcando las identidades dobles de sus protagonistas dentro del marco de pantallas individuales, establece la

³² Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 77

³³ Farr, *Memory. Documents of Contemporary Arts*, 15

especificidad de su medio al utilizar las pantallas de la videoinstalación como algo más que mero soporte de sus videos, es decir como soporte para la revisión y reconstrucción de las identidades de sus protagonistas. En palabras del creador:

Yo les he enmarcado verticalmente –en formato foto-carnet - porque creo que esta pieza es también sobre la identidad, cómo fabricamos nuestra identidad en la vida cotidiana. Podemos ver que estas personas tienen dobles identidades por lo tanto, empiezas a pensar, que la identidad es algo que fabricar, que realmente hacemos.³⁴

En definitiva, es en las identidades construidas sobre la memoria-imagen donde se puede considerar cierta manera de escribir la historia en la que también “la ‘resurrección’ del pasado tiende a revestir formas cuasi alucinatorias.”³⁵ De esta manera, a partir de ciertos traumas y con el propio medio, Ataman da sentido a experiencias silenciadas reescribiendo historias de diferentes identidades, en las que incluye otras formas de recordar y de hacer Memorias –incluyendo esa memoria *en between* del recuerdo-imagen. Dicho en palabras de Homi Bhabha:

El arte no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio “entre-medio” contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El ‘pasado-presente’ se vuelve parte de la necesidad, no de la nostalgia, de vivir.³⁶

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: LAS MEMORIAS VISUALES EN EL CONTEXTO TURCO ACTUAL

La transformación socio-cultural forjada por la *modernización turca* conlleva en su interior algunos aspectos peculiares. Si bien se llevó a cabo de modo dicotómico, como en la mayoría de estos procesos, “el conflicto entre lo antiguo y lo moderno constituye la columna vertebral de las estructuras mentales.”³⁷ En efecto, en la obra *Mesopotamian Dramaturgies* (2009) K. Ataman propone de

³⁴ Baykal, *Kutlug Ataman: You Tell Me About Yourself Anyway!*, 66

³⁵ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 78

³⁶ Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 24

³⁷ Kahraman, Hasan Bülent en Ataman, K. (2010). *Mesopotamian Dramaturgies*. Milán: Electa; Roma: Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, 39: “il conflitto tra gli antichi e i moderni costituiva l’asse portante della struttura mentale.” Traducción de la autora.

una manera más abierta el tema del pasaje de la Turquía de la modernidad a la occidentalización. En su ensayo para el catálogo de la muestra realizada en Roma en 2010, Cristiana Perella explica la cuestión de la articulación dialéctica de los opuestos en la obra del artista como territorio de en medio.³⁸

En esta obra compuesta por ocho trabajos: un film, seis videoinstalaciones (de las cuales algunas ya hemos hablado en este texto) y una *lightbox*, reflexiona sobre el gran nodo por el que atraviesa la Turquía contemporánea, la problemática relación entre Oriente y Occidente, los conflictos entre la modernización y la tradición, la globalización y la persistencia de las culturas locales, donde la modernidad se ha dado muy de prisa y de modo violento. Vuelve a traernos a la escena la memoria mítica, las narraciones fantásticas junto a civilizaciones lejanas y actuales a la vez. Este es el motivo por el cual Perella³⁹ afirma que es una exhibición que ayuda a esclarecer la lectura de los trabajos precedentes de Ataman. Pues desde su opera prima *kutlug ataman's semila b. unplugged* (1997) –8 horas de monólogo de la octogenaria diva de la ópera turca Semila Berksoy-ensaya desvelar los modos de crear, inventar y narrar tanto la identidad como la realidad social que les toca vivir a sus protagonistas. Asimismo pone de manifiesto los diferentes modos de crear memorias, aquellas que combinan realidad objetiva con imaginación –a veces rayando la alucinación- en aquel espacio intersticial destinado a desarrollar y articular las diferencias y las singularidades colectivas. También parece insistir en demostrar la necesidad de los hombres y mujeres habitantes de la tierra de utilizar artificios para crear verdades profundamente humanas utilizando distintas estrategias. De hecho, según el profesor Hasan Bülent Kahraman el conjunto de obras que conforman la muestra de *Mesopotamian Dramaturgies* va un poco más allá para revisar con su dispositivo el contexto histórico turco, pues “se trata de una alusión a la reconstrucción de aquella zona desconocida, pero sin embargo extensa, a la que llamamos

³⁸ Perella, C. En Ataman, K. (2010). *Mesopotamian Dramaturgies*. Milán: Electa; Roma: Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, 17

³⁹ Ataman, K. (2010). *Mesopotamian Dramaturgies*. Milán: Electa; Roma: Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, 21

memoria.”⁴⁰ Memoria que fue tajantemente truncada según dan cuenta ciertos hechos históricos. El artista declara:

En Turquía, tuvimos una revolución en la que se decidió que el alfabeto tuvo que ser cambiado en una noche y que la nueva identidad nacional tenía que ser occidental y laica. Se ha intentado crear una nación con una ideología violenta que ha creado enormes tensiones. Un proceso que ha llevado a la invención de una modernidad turca, pero que también ha causado un fuerte corte con la tradición y el pasado, un verdadero trauma en la historia cultural del país. La pretensión de ser occidental a toda costa puede definirse asimismo como una dramaturgia.⁴¹

Como hemos podido observar en el recorrido de este artículo existen varios caminos de construcción y reconstrucción de las identidades para retratar un tipo de comunidad cerrada y definida. Lo político –en tanto discurso- no está por fuera de los mecanismos humanos que nos constituyen como tal, a saber las identificaciones, identidades individuales y culturales, y las creencias religiosas. Lo social como discurso identitario se presenta de diferentes maneras bajo la forma de *Memorias Visuales* en la obra de Kutlug Ataman. En *Twelve* el discurso identitario se exhibe más bien desde un punto de vista subjetivo y yoico, evidenciando cómo ciertos relatos se dislocan de los discursos predominantes en una sociedad, sin por ello abandonar el rasgo diferencial ni propiamente artístico. La estética de Ataman en esta memoria, fronteriza entre realidad y ficción, entre tiempo y espacio, nos pasea por mundos místicos y metafísicos para devolvernos la pregunta sobre nuestras propias creencias y condición. Pues éstas, con sus relatos, estructuran la vida de las comunidades –por muy apartadas que se encuentren. Dado que el trauma de la muerte y la opresión violenta con su consecuente derivación de discursos son inherentes a toda creación humana de sentido –como lo son por ejemplo los traumas personales de las mujeres protagonistas de *Women Who Wear Wigs* o de los pobladores estigmatizados de *Küba*-, “La experiencia y

⁴⁰ Kahraman, Hasan Bülent en Ataman, K. (2010). *Mesopotamian Dramaturgies*. Milán: Electa; Roma: Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, 45: “si tratta di un’allusione alla ricostruzione di quell’area sconosciuta ma estesa che chiamiamo memoria.” Traducción de la autora

⁴¹ Ataman, K. (2010). *Mesopotamian Dramaturgies*. Milán: Electa; Roma: Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, 23

la interpretación son inseparables para las víctimas y los etnógrafos por igual⁴², y en este caso para el artista.

Destaca entonces la evidente importancia de encontrar esas grietas del discurso hegemónico y dicotómico, esos intersticios desde donde acceder a esos espacios en los que tiene lugar la enunciación, enunciación –en tanto acto- subjetiva y de la diferencia. Es aquí donde el artista y sus protagonistas, con sus relatos de memorias visuales, fabrican su propio espacio enunciativo desde donde emergen las identidades (y diferencias) de las minorías culturales –en un país aún deudor de una memoria histórica colectiva y no totalizante.

Por otra parte, no podemos obviar decir que en estas narraciones a veces la lógica del lenguaje denota la carencia del mismo para significar ciertas realidades y experiencias. Un discurso insuficiente da lugar –por insuficiente- a ese *obstáculo* o *trampa* de la memoria que motiva la creación en forma de metáfora interpretativa y artística de una singular experiencia, construida por ejemplo en *Twelve* en torno a la creencia, sincrética, de la inmortalidad humana. Una(s) Memoria(s) evocadoras de la poética de la relación entre las subjetividades humanas y las identidades culturales rizomáticas.⁴³

⁴² Nordstrom C. & Robben A.C.G.M. (Eds.) (2007), Field work under fire. En *Paradise: Kutlug Ataman*, Newport Beach, Calif.: Orange County Museum of Art: “Experience and interpretation are inseparable for victims and ethnographers alike.” Traducción de la autora.

⁴³ Véase Glissant, È. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce

REFERENCIAS

- Abulmanham, M. (2011). La transmigración en la tradición musulmana. En Bernabé, A. et al. (eds.). *Reencarnación. La transmigración de las almas entre oriente y occidente*. Madrid: Abada Editores.
- Ataman, K. (1997). *kutluğ ataman's semiha b. unplugged* [videoinstalación]. Recuperado de <http://www.saatleriyarlamaenstitusu.com/site/artworks/work/29>
- Ataman, K. (2001). *Never My Soul* [videoinstalación]. Recuperado de <http://www.saatleriyarlamaenstitusu.com/site/artworks/work/50>
- Ataman, K. (2003). *Twelve* [videoinstalación]. Recuperado de <http://www.saatleriyarlamaenstitusu.com/site/artworks/work/64>
- Ataman, K. (1999). *Women Who Wear Wigs* [videoinstalación]. Recuperado de <http://www.saatleriyarlamaenstitusu.com/site/artworks/work/52>
- Ataman, K. (2010). *Mesopotamian Dramaturgies* [catálogo]. Milán: Electa; Roma: Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo
- Ataman, K. (2010). *You Tell Me About Yourself Any way!* [catálogo] Estambul: Yapi Kredi Kültür Sanat Yayincilik
- Baykal, E. (2008). Reincarnation as a Metaphor for Multiplication of Identity. En *Kutlug Ataman: You Tell Me About Yourself Anyway!* Estambul: Yapi Kredi Kültür Sanat Yayincilik (64-69)
- Bernabé, A. et al. (2011). *Reencarnación. La transmigración de las almas entre oriente y occidente*. Madrid: Abada Editores.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Doganyilmaz, D. (2013). La religión en la Turquía laica: el caso de los alevíes, en *Quaderns de la Mediterrània 18-19* Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Recuperado en http://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxius-adjunts/qm18/31_ES_Religion%20in%20Laic%20Turkey.pdf

- Farr, I. (2012). Introduction//Not Quite How I Remember It. En Farr, I. (Ed.), *Memory. Documents of Contemporary Arts*, London: Whitechapel Gallery y Cambridge: The MIT Press.
- Freud, S. (1976), De guerra y de muerte. En *Obras Completas, XIV* (pp. 273-303). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1976), Moisés y la religión monoteísta. En *Obras Completas, XXIII*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1976). Psicología de las masas y análisis del yo. En *Obras Completas, XVIII*, Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1976), Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos. En *Obras Completas, XIII*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Glissant, È. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce
- Glosario de Aish: Análisis e Información de la vida árabe. Recuperado de <http://www.aish.es/index.php/es/glosario/i>
- Goffman, E. (2006). *El estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, J. (1987), El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I* (pp. 86-93). Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Laclau, E. & Mouffe Ch. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid: Siglo XXI
- Laclau, E. (2006). *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina
- Nordstrom C. & Robben A.C.G.M. (Eds.) (2007). Field work under fire. En *Paradise: Kutlug Ataman*.

Otero León, L. (2008). Las Memorias como género Literario y Filosófico en Simone de Beauvoir: Memorialismo, Bildungsroman y Crítica de Género. En *A Parte Rei*, 60. Recuperado en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/otero60.pdf>

Paradise: Kutlug Ataman (2007). Newport Beach, Calif.: Orange County Museum of Art.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22 ed.). Madrid.

Ricoeur, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura de Económica.