NEW LEFT REVIEW 158

SEGUNDA ÉPOCA

MAYO-JUNIO 2026

EDITORIAL

ALEXANDER ZEVIN — La guerra del Golfo de Trump — 9

ARTÍCULOS

NATHAN SPERBER — ¿Más allá del neoliberalismo? — 29

NANCY FRASER — Gaza como acontecimiento mundial — 57

ENTREVISTA

RICHARD OVERY & TOM STEVENSON — Repensar la Segunda Guerra Mundial — 75

ARTÍCULOS

LOÏC WACQUANT — Contra el abolicionismo — 111

MARCUS VERHAGEN — El arte de la contramemoria — 133

CRÍTICA

SEBASTIAN VEG — Tres perspectivas sobre Hong Kong — 145

THOMAS MEANEY — Las promesas de Occidente — 155

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

SUSCRÍBETE

tdS traficantes de sueños

MARCUS VERHAGEN

EL ARTE DE LA CONTRAMEMORIA

Representaciones de la Torre Grenfell

En 2017 un incendio arrasó la Torre Grenfell de Londres, un bloque de viviendas sociales de gran altura, y se cobró la vida de 72 residentes. A medida que iban saliendo a la luz los detalles sobre el mantenimiento previo de la torre, quedó claro que el incendio fue el resultado de una larga serie de graves fallos. Los residentes pagaron con sus vidas décadas de mantenimiento deficiente y una reforma gestionada de forma criminalmente negligente. Para muchos observadores, el incendio no fue un incidente aislado, sino que resultó emblemático de un orden político y económico cruel[1]. En los años transcurridos desde entonces, algunos artistas destacados han creado obras en respuesta a la catástrofe. Steve McQueen, director de cine y videoartista, rodó una película sobre los escombros que se proyectó por primera vez en las Serpentine Galleries en 2023. Forensic Architecture, un colectivo con sede en Goldsmiths, produjo varias obras, entre ellas una serie de testimonios en vídeo de los supervivientes y un modelo en vídeo en 3D de la torre en llamas. El pintor Chris Ofili, uno de los miembros de la hornada de los Young British Artists que surgió en loa década de 1990, creó un vasto friso conmemorativo en la Tate Britain.

Aunque de tono sorprendentemente diferente, todas estas eran obras conmemorativas de artistas decididos a mantener la tragedia en el punto de mira del público. Tenían motivos para preocuparse. El gobierno de la entonces primera ministra Theresa May encargó una investigación

[1] Owen Jones, «The Grenfell Tower Disaster Is Political. Look At the Evidence of the Fire Test "Fraud"», *The Guardian*, 19 de noviembre de 2020; James Butler, «This Much Evidence, Still No Charges», *London Review of Books*, 10 de octubre de 2024.

pública que tardó más de siete años en presentar su informe final: un recurso oportuno para desviar la atención pública. Nueve años después, aún no se han presentado cargos penales contra ninguno de los organismos investigados. La reciente decisión de desmantelar los restos de la torre ha sido vista por algunas familias de las víctimas como un intento de suprimir lo que con más fuerza obliga a recordar lo ocurrido[2].

El mural de Chris Ofili *Requiem* (2023), que cubre tres paredes sobre la escalera monumental del ala oeste de la Tate Britain, presenta una narrativa de duelo que se desarrolla en tres escenas. A la izquierda, una figura barbuda con levita se inclina mientras sostiene una maqueta en llamas de la torre con «la reverencia de alguien que está oficiando una ceremonia de duelo o un réquiem», en palabras de Ofili[3]. En la parte central, aparece una mujer con un nimbo dorado, sosteniendo un incensario gambiano junto al oído. Se trata de un retrato de Khadija Saye, una joven fotógrafa conocida de Ofili que murió en el incendio. El nimbo que la enmarca se asemeja vagamente al rosetón de una iglesia y resalta las proporciones de estilo eclesiástico de la gigantesca escalera. En la tercera parte del friso, dos figuras parecidas a faunos tocan instrumentos de viento de los que parecen surgir plantas ondulantes. Aquí, citando de nuevo a Ofili, «los colores de la torre en llamas se transforman en los de un cálido amanecer o atardecer».

En una crítica feroz publicada en las páginas de *Art Monthly*, el artista y crítico Morgan Quaintance reprendió a Ofili por concebir el incendio en términos alegóricos. Ofili, escribió, ha sacado la tragedia de su contexto, convirtiéndola en «un acontecimiento sin causa, un designio divino»[4]. Es difícil no estar de acuerdo. Al ofrecer una sucesión de escenas oníricas, Ofili emplea una sintaxis artística que contrasta con el horror del incendio. La alegoría crea distanciamiento. Tendemos a asociarla con obras tradicionales de conmemoración: una personificación alada de la victoria, un hombre de uniforme que representa al soldado desconocido. Ofili está evidentemente tratando de reutilizar esta tradición a su manera, pero el resultado es anacrónico y etéreo. Y la orientación de su relato, que culmina en la escena de la música y el crecimiento de las plantas, es conciliador. Ofili dice que imagina que la música casi llama a las almas de las víctimas «a un lugar de paz».

---

[2] Emine Sinmaz y Aletha Adu, «Grenfell Tower Demolition Would Risk Fire Being Forgotten, Some Survivors Say», *The Guardian*, 6 de febrero de 2025.
[3] La declaración de Ofili está disponible en la página web de la Tate.
[4] Morgan Quaintance, «Grenfell», *Art Monthly*, núm. 474, marzo de 2024, p. 8.

Chris Ofili, *Requiem*, 2023 (detalle), obra encargada para la escalera norte de la Tate Britain.

© Chris Ofili. Cortesía del artista. Fotografía: Thierry Bal.

¿Es esta una respuesta adecuada? Una visión alegórica en la que los tonos ardientes del fuego se resuelven en «los de un cálido amanecer o atardecer» no se ajusta a las experiencias de los amigos y familiares de las víctimas, ni a las de los supervivientes que han quedado traumatizados y desplazados por la catástrofe. Durante la Semana del Testimonio de Grenfell, celebrada en enero de 2024 como resultado del acuerdo civil, en la que los supervivientes hablaron sobre el incendio y sus secuelas mientras los representantes de las empresas y organismos públicos encargados del mantenimiento y la seguridad de la torre asistían a la sesión, una antigua residente, Hanan Wahabi, advirtió contra la conversión del evento en un «bonito proceso de sanación», añadiendo que esperaba que el incendio «permaneciera grabado a fuego en sus almas»[5]. Ofili parece ofrecer precisamente el «proceso de sanación» contra el que advirtió Wahabi. Se ha argumentado que los monumentos conmemorativos convencionales presentan los episodios históricos como concluidos –firmemente en el pasado, asimilados y no controvertidos– y, por lo tanto, obstaculizan en lugar de facilitar el proceso de recuerdo[6]. En este sentido, también, el mural de Ofili se asemeja al arte conmemorativo oficial del pasado.

[5] J. Butler, «This Much Evidence, Still No Charges», cit.

[6] Véase, por ejemplo, James Young, «The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today», *Critical Inquiry*, vol. 18, núm. 2, invierno de 1992.

*

El friso de Ofili es superficial en su tratamiento del desastre en sí. Pero ahora sabemos mucho sobre lo que ocurrió y por qué el incendio fue tan mortífero[7]. Comenzó poco después de medianoche en un piso de la cuarta planta, provocado por un frigorífico defectuoso, y se propagó a través del revestimiento y el aislamiento altamente inflamables que se habían instalado en las paredes exteriores del edificio de 24 plantas durante una reforma de bajo coste llevada a cabo entre 2014 y 2016. Desde el revestimiento, el fuego se propagó de piso en piso a medida que las ventanas se rompían por el calor, ascendiendo rápidamente por todo el edificio. Los sucesivos gobiernos no habían reforzado la normativa de seguridad tras incendios anteriores, como el de Lakanal House en 2009. Los organismos reguladores, privatizados en las décadas de 1980 y 1990, resultaban ineficaces, en parte porque colaboraban demasiado estrechamente con las empresas a las que se suponía que debían regular.

El asesor de Whitehall en materia de protección contra incendios, Brian Martin, estaba más interesado en reducir la burocracia que en mejorar la seguridad. En esto seguía las prioridades de los ministros a los que respondía, en particular Eric Pickles, del Departamento de Comunidades y Gobierno Local. Los fabricantes que suministraron el revestimiento y el aislamiento para la rehabilitación hicieron publicidad engañosa y burlaron el sistema regulador. Una empresa vendió paneles de revestimiento fabricados con láminas de aluminio alrededor de un núcleo de plástico, a pesar de que los riesgos de seguridad se conocían desde 2004. De los dos proveedores de aislamiento de la torre, uno omitió informar al British Board of Agrément de los fallos en las pruebas internas, mientras que el otro presentó a las pruebas de seguridad contra incendios un producto más seguro que el que se comercializaba. Para agravar estas deficiencias y abusos, el número de inspectores de control de edificios que trabajaban para el ayuntamiento de Kensington y Chelsea se redujo drásticamente durante los años de austeridad posteriores a 2010, y el inspector asignado a la renovación de la Torre Grenfell no tenía experiencia en trabajos de revestimiento.

Si los operadores de emergencias hubieran indicado a los residentes que abandonaran el edificio en las primeras horas del incendio, se habrían salvado muchas vidas. En cambio, siguieron la política estándar del cuerpo de bomberos y les indicaron que se quedaran donde estaban. Una serie de

[7] Peter Apps, *Show Me the Bodies: How We Let Grenfell Happen*, Londres, 2022.

fallos técnicos, incluida una pantalla de televisión rota en la sala de control, dificultaron el trabajo de los bomberos. Las reparaciones del sistema de control de humos de la torre, que funcionaba mal, habían sido pospuestas repetidamente por la Organización de Gestión de Inquilinos de Kensington y Chelsea, que tenía un historial de mantenimiento deficiente y miraba con recelo a los residentes, especialmente a aquellos que abogaban por un mejor mantenimiento y atención a la seguridad. No se habían elaborado planes de evacuación para los residentes discapacitados de la torre, quince de los cuales murieron esa noche. Es difícil evitar la conclusión de que el ayuntamiento del distrito más rico del Reino Unido tenía poco interés en el edificio o en quienes vivían en él. Muchos, entre ellos la exdiputada laborista Emma Dent Coad y los abogados que representaban a los supervivientes, se preguntaron si existía una conexión entre la composición étnica de la población de la torre y este historial de negligencia[8]. De los fallecidos, el 85 por 100 no eran blancos.

El incendio fue una consecuencia previsible de años de desregulación, austeridad e indiferencia burocrática. De hecho, lo habían previsto, entre otros, los propios residentes de Grenfell[9].

*

En su respuesta, Forensic Architecture, un grupo de investigación a caballo entre los mundos del arte, la arquitectura y la ciencia forense, analizó minuciosamente tanto el incendio como la investigación pública. Parte de su trabajo sobre Grenfell fue encargado por abogados que representaban a los familiares de las víctimas, los supervivientes y los vecinos afectados. El proyecto incluye un vídeo en 3D producido a partir de la recopilación de cientos de clips del incendio grabados por londinenses con sus teléfonos y proyectados sobre un modelo digital de la torre. El grupo también trabajó directamente con los supervivientes, utilizando modelos digitales en 3D como ayudas mnemotécnicas en una serie de entrevistas. Las grabaciones, proyectadas originalmente durante la Semana del Testimonio de Grenfell y ahora disponibles en línea, son desgarradoras[10]. En una de ellas, Marcio Gomes, que vivía en la planta veintiuna, habla de su intento de escapar de su piso con su esposa y sus

[8] Neha Gohil, «Grenfell Families Criticize Report for Ignoring Impact on Diverse Communities», *The Guardian*, 5 de septiembre de 2024.
[9] Owen Hatherley, «A Lethal Failure of Oversight, Like at Grenfell Tower, Was Going to Happen Sooner or Later», *Dezeen*, 16 de junio de 2017.
[10] Véase el sitio web de Forensic Architecture.

hijas. Explica que retrocedieron dos veces, abrumados por el humo en el rellano, antes de bajar a tientas por las escaleras en el tercer intento, ahogándose e incapaces de ver, pasando por encima de los cadáveres. El niño que esperaba su mujer, Andreia, nació muerto, víctima de los humos. También se presentó durante la Semana del Testimonio de Grenfell un vídeo realizado a instancias de los familiares de las víctimas, *I Don't Remember, I Don't Recall* (2024). Consiste en declaraciones grabadas realizadas en la investigación pública por parte de figuras que ocupaban puestos de responsabilidad en el momento del incendio, desde ministros hasta directivos de las empresas que fabricaron el revestimiento y el aislamiento. Sus nombres y cargos aparecen en la pantalla, por lo demás en blanco, mientras eluden una pregunta tras otra. Al ser interrogados sobre su conocimiento de la seguridad contra incendios de los productos y diseños, la competencia del personal de seguridad contra incendios y la gestión de las quejas de los residentes, todos se muestran evasivos, repitiendo los dos estribillos: «No me acuerdo [...] No lo recuerdo». Esta nauseabunda letanía de evasivas culmina en los comentarios asombrosamente arrogantes de Pickles, quien se queja de que ha tenido que cambiar su agenda para «encajar esto». Continúa, dirigiéndose al abogado que le interroga: «Tengo un día extremadamente ajetreado [...] Le insto a que utilice su tiempo con prudencia».

Mientras que Ofili presenta el incendio como una tragedia firmemente instalada en el pasado, Forensic Architecture lo considera en conjunción con las investigaciones posteriores y las experiencias de los afectados. En su trabajo, sigue siendo un acontecimiento inconcluso, vivo sobre todo en la lucha de los supervivientes y los familiares de las víctimas por hacer oír su voz.

Forensic Architecture, *The Grenfell Tower Fire*, vídeo en 3D (fotograma).

Crédito: Forensic Architecture.

*

La película de Steve McQueen *Grenfell* (2019), compuesta por imágenes tomadas desde un helicóptero unos meses después del incendio, está animada por un deseo similar de situar el desastre en un pasado que se extiende hasta el presente; y aquí, también, la investigación es el núcleo del recuerdo. McQueen se acercó a la torre desde la distancia antes de rodearla repetidamente, grabando lo que observaba en una única toma de 24 minutos. Había visto cómo se levantaban andamios alrededor de la parte inferior del edificio y «temía que, una vez cubierta la torre, fuera solo cuestión de tiempo que se desvaneciera de la memoria del público», como explicó en la Serpentine[11]. La misma urgencia impulsa el texto de Paul Gilroy que acompaña a la película, en el que se denuncian las oportunidades perdidas para mejorar la seguridad contra incendios en la torre, así como las ofuscaciones y el racismo encubierto de los organismos responsables[12].

La película comienza con el canto de los pájaros y el sonido del viento; las imágenes empiezan un momento después con una vista de los campos que se extienden abajo. El punto de vista está en lo alto: es generalizador, lo ve todo. Avanzamos relativamente despacio desde el cinturón verde que rodea Londres; a esta velocidad, esto no se parece en nada a la vista desde un avión. A medida que nos acercamos a los suburbios más alejados, empezamos a oír motores de coches y bocinas, y luego una sirena. Abajo, los vehículos parecen avanzar lentamente, mientras que en la distancia se vislumbran los rascacielos de la Square Mile de la City deLondres a través de la bruma matutina. La torre aún no es visible. Vemos casas adosadas en hileras sinuosas, luego urbanizaciones y parques industriales en un paisaje urbano atravesado por vías férreas y carreteras principales. Las zonas verdes ya no son campos; son parques. Entonces, una mancha negra se materializa hacia el centro de la pantalla, aún a cierta distancia. Resulta que se trata de la Torre Grenfell, que se eleva junto a la autovía elevada conocida como Westway.

Hasta este momento, nos mantenemos a una distancia cómoda de todo lo que vemos. La vista desde lo alto ofrece una perspectiva que resulta desconocida, pero no de forma inquietante. Es una mirada que agrega: invita a leer la ciudad como se leería un mapa o un diagrama. Lo que

[11] *Steve McQueen, Grenfell*, Londres, 2023, p. 2.
[12] Paul Gilroy, «Never Again Grenfell», en *Steve McQueen, Grenfell*.

marca el tono es la banda sonora, los ruidos cotidianos de la existencia urbana, principalmente el rugido de los coches y los trenes. Luego, a medida que la torre se acerca, el sonido se va apagando lentamente. Esto transforma la película. A medida que la cámara se mueve alrededor de la torre, nuestra sensación de distancia desaparece, y sin el zumbido del tráfico, también lo hace la impresión de cotidianidad. El resto de Londres queda fuera del montaje. En el espacio de un minuto o dos, una vista panorámica de la ciudad se convierte en un examen silencioso e intenso de los restos de la torre. En la primera parte de la película, McQueen da cabida al relativo distanciamiento que los espectadores pueden sentir, solo para darle la vuelta acto seguido. La película nos obliga a mirar y, en esto, es frontal, incluso violenta. La cámara sigue girando alrededor de la torre, un monolito que ahora llena la pantalla: el enfoque es brutal, implacable. Y la banda sonora contribuye a ello. En cierto modo, el silencio es reverencial. Como observa Gilroy, la película está en consonancia con las marchas silenciosas organizadas por los manifestantes tras el incendio. Se da a entender que el horror de lo ocurrido impone silencio. La ausencia de sonido es un repudio a todas las ruidosas maniobras políticas que siguieron al incendio, al juego de culpar a otros por parte del ayuntamiento, las empresas, la organización de gestión de inquilinos y el gobierno. Es un rechazo a todas las declaraciones interesadas, incluidas las evasivas detalladas en *I Don't Remember, I Don't Recall*, de Forensic Architecture. La ausencia de sonido también perturba la experiencia visual. A medida que el público empieza a oír ruidos ambientales en la galería –otras personas tosiendo, moviéndose en sus asientos–, su contemplación absorta se ve matizada por la conciencia de que el propio acto de mirar lo implica. El silencio es interrogativo: sitúa al espectador como tal, inhibiendo una respuesta meramente pasiva[13].

A medida que la cámara se acerca al edificio, vemos que la estructura está completamente vaciada. Observamos a técnicos forenses con casco moviéndose por el interior y bolsas de plástico blancas, que deben de estar llenas de escombros, apiladas en las esquinas. Gran parte del exterior se ha ennegrecido, los montantes de acero están deformados y combados, y lo poco que queda del revestimiento y los marcos de las ventanas es un amasijo carbonizado y descascarillado. Gilroy habla de la «obscenidad carbonizada» de la torre en la película. En su presencia

[13] En su análisis de obras anteriores de McQueen, T. J. Demos sugiere de manera similar que el artista inhibe la inmersión total. Véase «The Art of Darkness: On Steve McQueen», *October*, núm. 114, otoño de 2005, p. 86.

material abrumadora, su masa amenazante y sus superficies quemadas, su lejanía de cualquier cosa que se parezca a un refugio, la estructura es realmente obscena. La película ofrece un exceso de información, no sobre las causas del incendio o el número de víctimas, sino sobre lo que queda de la propia torre.

Steve McQueen, *Grenfell* (2019); vídeo en color, sonido; 24 minutos, 2 segundos

© Steve McQueen. Cortesía del artista.

McQueen no quiere tener nada que ver con lo metafórico. Es tentador ver en las superficies chamuscadas una piel y en la ruina un cadáver, pero la película ni lo exige ni lo fomenta. El trabajo de cámara, sin embargo, es ciertamente expresivo. Estable en las primeras escenas, se vuelve más contundente y coercitivo a medida que gira alrededor de la torre, ralentizándose o retrocediendo ligeramente de vez en cuando antes de volver a acercarse e insistir en que la miremos de nuevo. Los horrores que podemos leer en las ruinas de la torre se ven amplificados por ese silencio inquietante que interpela.

*

El crítico John-Baptiste Oduor ha reprochado a McQueen que trate la torre como un «monumento a los muertos y una escultura del movimiento moderno», añadiendo que la ruina «exige reverencia», pero que su complejidad formal «anima a la mirada a detenerse y al espectador a olvidar, al menos momentáneamente, lo que realmente está viendo»[14].

[14] John-Baptiste Oduor, «Steve McQueen's "Grenfell" Will Not Look Away», *Art Review*, 12 de abril de 2023.

Pero las cualidades formales en las que se detiene McQueen son los correlatos fenomenológicos del análisis de Gilroy sobre el incendio. Cuando escribe que la torre aparece en la película como una «obscenidad», Gilroy destaca el carácter opresivo de la atención que presta la película a los detalles de la superficie, el color y la forma: la insistencia de McQueen en la mirada como modo paralelo de investigación. La lectura de Oduor se basa en la suposición de que la contemplación estética puede desplazar a la percepción semiótica en la mente del espectador, pero una no excluye a la otra. Por el contrario, nuestra atención a las ruinas que vemos en la película es indivisible de nuestros esfuerzos por reflexionar sobre aquella noche de 2017.

Cuando Oduor escribe que McQueen anima a los espectadores a detenerse en las propiedades escultóricas de la torre carbonizada, retoma un argumento conocido: que el tratamiento estético compromete la conmemoración del trauma[15]. Quizá resulte sorprendente que la película fuera criticada por estos motivos. A primera vista, se trata de una obra en gran medida descriptiva. La película no tiene voz en off ni narración. Pero está enteramente moldeada por decisiones estéticas. La decisión de filmar desde un helicóptero, la duración de la película, los repetidos giros alrededor de la torre y, sobre todo, el largo periodo de silencio: todas ellas son audaces elecciones estéticas. Sin embargo, son las que convierten a la película en el memorial desgarrador que es. Decir que una obra que conmemora el trauma debe renunciar a técnicas estéticas atrevidas o creativas es argumentar que los artistas deben prescindir de las herramientas que pueden hacer que dicha obra resulte cautivadora y tenga resonancia política.

La clave no reside en la audacia o la moderación del lenguaje formal utilizado, sino en su idoneidad como vehículo para la memoria, en particular la memoria como proceso de investigación. Las obras de Forensic Architecture y McQueen son poderosas no porque eviten estetizar el desastre, sino porque lo observan de cerca. El mural de Ofili no lo hace. Quaintance hace bien en detenerse en el uso de la alegoría por parte del

[15] Esto ha sido defendido de forma más sistemática por autores que trabajan en el ámbito del fotoperiodismo. Véase Susan Sontag, *On Photography*, Nueva York, 1977 [ed. cast.: *Sobre la fotografía*, Barcelona, 2008], y Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Nueva York, 2008. Cabe señalar que Sontag revisó posteriormente su postura, sosteniendo que las fotografías de conflicto y sufrimiento pueden tener un atractivo estético y, aun así, provocar repulsión y empatía en *Regarding the Pain of Others*, Nueva York, 2003; ed. cast.: *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, 2010.

artista, durante mucho tiempo el modo privilegiado del arte conmemorativo. El friso de Ofili, que aparece en una vasta institución estatal, se asemeja a un monumento oficial –lo cual resulta inquietante, dado el papel desempeñado por los sucesivos gobiernos en la creación de las condiciones que propiciaron el desastre–. Mientras que Ofili aborda el incendio en términos generales, McQueen y Forensic Architecture prestan una atención inquebrantable al avance del fuego, al destino de cada uno de los hogares y a las superficies calcinadas de la torre. En su comparecencia ante la investigación pública, Pickles reveló sin querer la importancia de la especificidad. Anticipándose a las preguntas sobre el impacto de la desregulación, rindió homenaje a las «96 personas anónimas que murieron», aunque el incendio tuvo 72 víctimas, no 96, y se conocían todos sus nombres. Más tarde admitió que había confundido Grenfell con la catástrofe de Hillsborough[16]. No se puede recordar una tragedia sin recordar lo que la hizo particular.

Las obras de Forensic Architecture y McQueen no son catárticas. No permiten pasar página. Tampoco se basan en una interpretación dada de lo que ocurrió o de su importancia a largo plazo. Antes bien, esa interpretación y esa importancia son las que estas obras tratan de establecer, mediante esfuerzos concebidos como provisionales e incompletos que sirven, sin embargo, de defensa contra el olvido. El riesgo del olvido es perceptible en ambas: en las evasivas detalladas en *I Don't Remember, I Don't Recall* y en el plástico que ya cubre las plantas inferiores de la torre en *Grenfell*. Estas obras operan con y contra otros flujos de información –la investigación pública, las declaraciones realizadas durante la Semana del Testimonio–; se basan en esos relatos y los perturban, los reformulan en términos diferentes, señalan sus omisiones y los personalizan. En su mejor expresión, presentan la memoria como una responsabilidad conjunta del artista y el espectador.

*

La cultura conmemorativa actual adopta múltiples formas: fenómenos culturales de masas como documentales y dramas históricos, proyectos de regeneración urbana y otras iniciativas que convierten episodios pasados en mercancías, monumentos estatales y ceremonias que postulan una interpretación consensuada de los acontecimientos históricos. Todo

[16] «Grenfell Tower Inquiry: Lord Pickles Apologizes for Death Toll Error», *BBC News*, 11 de abril de 2022.

ello tiende a contribuir a una ceguera ante el modo en que el pasado configura el presente, algo que caracteriza a la cultura contemporánea de manera más general, como argumentó Fredric Jameson[17]. La obra de McQueen y Forensic Architecture pertenece, en cambio, a una contragenealogía surgida en las artes visuales de las últimas décadas. Estas obras se basan en la reconstrucción, impulsada por la investigación, de conflictos y desastres pasados. No presentan los acontecimientos pasados como hechos dados, sino que los describen de nuevo. Muchas de ellas miran en dos direcciones a la vez, contrarrestando la banalización y el olvido, por un lado, y la tergiversación, por otro. Algunas proponen lo que Foucault denominó «contramemorias», relatos de momentos pasados que se oponen a las narrativas predominantes[18]. Expresan la amargura de observadores comprometidos que se sitúan al lado de las víctimas y los activistas y, en ocasiones, colaboran con ellos.

La película-ensayo de Harun Farocki *Inextinguishable Fire* (1969), que analiza el poder letal del napalm y la culpabilidad de Dow Chemical en la devastación de Vietnam, es un poderoso ejemplo temprano. Véase también, *inter alia*, el prolongado esfuerzo de Emily Jacir por recopilar y exhibir fotografías, artículos y otros materiales relacionados con la vida y muerte del traductor palestino Wael Zuaiter, asesinado en Roma por agentes del Mossad en 1972 (*Material for a Film*, 2006); las esculturas de Doris Salcedo de finales de la década de 1980 y principios de la década de 1990 que abordan, la violencia política en Colombia, basadas en viajes a las zonas más remotas del país, donde habló con las familias de los desaparecidos; las recientes instalaciones de Kader Attia con artefactos históricos y testimonios de expertos que reflexionan sobre la violencia colonial y sus trágicas secuelas.

Como indican estos precedentes, McQueen y Forensic Architecture se rigen por principios afinados sobre todo en la representación de los conflictos armados. En su tratamiento del incendio de la Torre Grenfell, prestar atención a lo que ocurrió *es* recordar. La textura de un marco de ventana quemado tiene más peso político que cualquier cantidad de gestos simbólicos de duelo, por muy bienintencionados que sean.

---

[17] Fredric Jameson, «The End of Temporality», *Critical Inquiry*, vol. 29, núm. 4, verano de 2003.

[18] Michel Foucault, «Nietzsche, Genealogy, History», en D. F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca (NY), 1977.