

15 Salón Regional Zona Centro

museo efímero del olvido¹

María Soledad García y Cristina Lleras

Si el arte contemporáneo nos permite sentir la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos (Giunta 2014), el museo efímero del olvido nos señala una diversidad de maneras de vivir ese tiempo que es a la vez álgido, desconcertante, traumático, nostálgico, idealizador, promisorio y catastrófico. Los proyectos que componen esta curaduría para el 15 Salón Regional de Artistas Zona Centro proponen formas diversas de construcción y reconstrucción del pasado: algunos recuperan el pasado, aún sabiendo que al hacerlo hoy el pasado se modifica; otros inventan un pasado y un presente que configura una visión de futuro más promisorio, escapado de toda lógica y que rehúye a la catástrofe inminente (ecológica, económica, social y política).

El museo efímero del olvido propone volver a mirar nuestra relación con el pasado, sabiendo que no lo podemos recuperar tal como fue; sabiendo que “la memoria que se reclama y proclama es menos transmisión que reconstrucción de un pasado, ignorado, olvidado, falsificado a veces, al que la memoria debería permitir ser reapropiada en la transparencia” (Hartog 2007: 173). Esta mirada estrábica que no pierde el presente ni el pasado, recorre las salas del museo. Un museo que aborda el presente desde sus carencias, que dibuja y propone un escenario de futuro posible de ser aún transformado. Y el futuro, apenas se está dibujando.

¹ Beca de investigación curatorial para los 15 Salones Regionales de Artistas del Ministerio de Cultura en 2014. El equipo original de curaduría estuvo integrado por Juan Darío Restrepo, María Villa, María Soledad García y Cristina Lleras.

¿Un museo del olvido o un museo para olvidar?

La historia reciente de construcción o ampliación de grandes museos en oriente y occidente nos interroga con insistencia sobre ¿qué es un museo?, ¿qué función tiene en la contemporaneidad? Para proponer una alternativa a la “fiebre de museo”, debemos olvidar el museo, es decir la institución tal como la conocemos, y así pensar en otros museos posibles. La potencia del museo efímero reside en su carácter transitorio, aquel que permite volver a narrar, apropiarnos del pasado cuantas veces queramos y resaltar la inestabilidad, tan propia de la memoria.

Olvidar el pasado nos permite mirar el presente. Olvidar el pasado nos permite distanciarnos de la nostalgia de lo que no fue y desarmar el lastre de lo que fue. Olvidar el presente nos proyecta hacia el pasado y hacia el futuro como tiempos aún en construcción, aún realizables. Ni el pasado ni el futuro están clausurados. Olvidar el futuro a través de la suspensión de los anhelos nos permite visitar el pasado, rescatando fragmentos o, por el contrario, para tomarlo por asalto. El museo contiene olvido pero también propone otras formas de olvido. El olvido aquí participa de una paradoja porque “es el olvido el que hace posible la memoria” (Ricoeur 2004: 563), el recuerdo solo persevera si ha sido olvidado.

En nuestra sociedad el olvido es una fuente de angustia porque asociamos la verdad con el recuerdo; porque la voluntad de recordar se enlaza con el valor de la historia. Sin embargo, ni el olvido, ni el recuerdo, ni la historia tejen la verdad. Esta propuesta curatorial intenta problematizar la noción de pasado traumático para la cual el olvido es un problema. En esta propuesta el olvido es una potencia del tiempo en donde la historia puede abrirse, deshilvanarse para configurar nuevos relatos. Así, el valor político del olvido, tan actual, es más profundo que la sola contraposición entre recuerdo y olvido. Cada proyecto es una mirada particular que genera y proyecta sus propias lecturas en el contexto actual del país, alejándose de la literalidad de las memorias del conflicto reciente. La memoria, el patrimonio, la conmemoración son, en sentido estricto, herramientas con las que podemos

apropiarnos del pasado desde las necesidades del presente. La práctica artística responde a lógicas similares.

Olvidar el museo

Un museo no es su edificio; un museo no es la forma de sus salas, la tecnología que nos ilumina o la extravagancia de su colección. Un museo se construye en la estrecha relación que se inicia cuando el contexto roe sus paredes; cuando las piezas saltan de los estantes y de las vitrinas para proponer otra organización, otro diálogo con quien las mira.

Entre abril y junio de 2004 Thomas Hirschorn junto con una agrupación comunitaria de la periferia parisina, abrieron las puertas de un inusual museo. *El Museo Precario Albinet* propuso la activación de obras de arte originales pertenecientes a colecciones del Museo de Arte Moderno Georges Pompidou. Las obras eran “reactivadas” y “reactualizadas” con nueva energía aportada por la comunidad que participó en el proyecto. El objetivo de este museo era sencillo: se trataba de hacer existir el arte por fuera de los lugares institucionalmente consagrados y para ello había que desafiar toda lógica de conservación, resguardo y patrimonio del museo. Así, obras originales de Marcel Duchamp, Kazimir Malévich, Piet Mondrian, Salvador Dalí, Joseph Beuys, Le Corbusier, Andy Warhol y Fernand Léger fueron puestas nuevamente ante la mirada curiosa de nuevos espectadores. Este museo *Precario* trataba, en suma, de una infraestructura de poca duración, inestable, que daba lugar al encuentro entre las personas y entre ellas y las obras (Mazzei 2011).

Por su parte, el *museo de la ruina* del artista español Isidro Valcárcel agrupa una serie de planos de un museo que se va consumiendo. Para Valcárcel, la infraestructura no hace más que agotar los recursos de las instituciones. La arquitectura da cuenta de la corrupción del poder y de la aspiración general del enriquecimiento monetario. Así, él piensa que “Construir museos en una época en

la que no hay obras para guardar (entre otras cosas porque ‘críticamente’ se dice que el arte de hoy no es para preservarlo, sino que es efímero)... no es sino un regodeo en la propia sinrazón” (Sarmiento: s.f.).

Sin duda podríamos encontrar muchos otros ejemplos de museos reales o imaginarios gestados por artistas; quizá el origen dentro de la práctica artística de estos museos hace que puedan condensar miradas críticas sobre la institución misma y sobre su tiempo. Estos museos reales o imaginarios cuestionan y desequilibran nuestra tradicional mirada, cuestionando también la idea de museo reducido a ser un aparato para el almacenamiento. En este sentido, François Hartog señala:

A la confianza en el progreso se le sustituyó por la preocupación por salvaguardar, por preservar: ¿preservar qué y a quién? Este mundo, el nuestro, las generaciones futuras, nosotros mismos. De ahí esa preocupación museística sobre lo que nos rodea. Quisiéramos preparar desde hoy el museo de mañana y reunir los archivos de hoy como si hoy fuera ya el ayer, ocupados como estamos entre la amnesia y la voluntad de no olvidar nada. ¿Para quién, entonces, sino ya para nosotros? La destrucción del muro de Berlín, seguida de su museificación instantánea, fue un buen ejemplo, junto con su igualmente inmediata comercialización (2007: 218).

La cita de Hartog nos recuerda que el museo es un agente fundamental en la organización, clasificación, exhibición y mercantilización del tiempo. También es una instancia fundamental en la cosificación de los eventos históricos y posterior estabilización para la comercialización de la historia.

El museo efímero del olvido no busca preservar. Así como el espíritu del *Museo Precario* busca ser una plataforma de encuentro. Aunque lo constituyen las propuestas, es más que la suma de ellas. Quiere hacer visible no solo lo que la memoria recuerda y olvida sino los mecanismos mediante los cuales ésta funciona. El museo efímero del olvido se define a partir de los proyectos y éstos, a su vez, definen el tiempo en el museo. Por eso, parte del proceso de esta curaduría implica

olvidar –en parte– algunos de sus postulados iniciales y responder creativamente a lo que los participantes proponen desde sus prácticas particulares.

En su conjunto este museo configura una percepción de la realidad, definida así por lo que está representado allí y por aquello que no ha sido presentado en el discurso museológico: “Nuestra imagen de la realidad depende de nuestro conocimiento del museo” señala Boris Groys (2002) para quien no existe realmente un “adentro” y un “afuera” del museo. El museo efímero del olvido construye una fotografía instantánea del presente que rápidamente se desvanece; por ello esta curaduría renuncia a tejer una colección representativa de artistas, técnicas, temas o vacíos históricos; esta puesta en escena olvida, con igual énfasis, los saldos y balances que dibujan el “arte de la región”. El carácter de los proyectos nos arraiga en una cotidianidad que es heterogénea, esencial e íntima. Rompiendo el cerco del monólogo o la reflexión autobiográfica, los proyectos exhuman los archivos personales para leer la historia reciente, la forma en que lo privado encuentra lo público; vuelcan su mirada hacia el territorio para apuntalar el olvido que produce una idea de progreso; revive la precariedad anacrónica de las técnicas.

Museo efímero

Lo efímero se contrapone a lo permanente. Esto resulta casi una obviedad y sin embargo no lo es. El prestigio de todo museo es su colección permanente; dicho en otras palabras, el museo se legitima y edifica sobre el valor representativo de la cultura que busca perfilar a través de sus salas y colecciones. Raramente una colección cambia su naturaleza o es sensible a variaciones; en este sentido, son pocos y resultan controversiales los procesos de dar de baja algo que ya se considera patrimonial. De manera que, por principio, todo aquello que se incluye en la colección espera convertirse en un objeto que permanece, que dura y perdura para inscribirse en la historia. Las nociones de lo patrimonial también favorecen la permanencia. Una vez algo se constituye como patrimonial, se mira con sospecha

cualquier proceso que ponga en suspenso su estatus. Sin embargo, para esta curaduría, el patrimonio no es el fin sino el resultado de la interacción entre las personas y los objetos; de allí que “lo patrimonial” pueda variar. La “colección” del museo efímero es inestable y cambia, al igual que lo hace la memoria. Nuevos encuentros develan otras relaciones entre objetos diferentes y ese choque, como las ondas en el agua, despiertan asociaciones inusitadas que sustituyen a las anteriores.

En el museo efímero del olvido también hay silencios. Hay ausencias que son intencionales y que nacen a partir del proceso mismo de la curaduría. Hay operaciones selectivas: de productores, de evidencia, de temas, de procedimientos. Para Paul Ricoeur la relación del olvido y el recuerdo en la configuración de la memoria nos enseña que si no podemos acordarnos de todo, tampoco es posible contarlo todo. Para él, siempre es posible narrar de otro modo, porque una narración oculta otra. “La idea de relato exhaustivo es una idea performativamente imposible. El relato entraña por necesidad una dimensión selectiva” (2004: 572). De esta manera vemos que no tenemos voluntad de no olvido. Eso quiere decir que el museo efímero puede tener diversas configuraciones. Ese carácter de construcción discursiva que tiene cualquier museo es justamente lo que permite que pueda reconocer la subjetividad de las voces que lo configuran.

Del mismo modo, para Donald Preziosi (2010) los museos construyen la ilusión de una existencia intemporal de los objetos y nos hacen creer que éstos existieron primero, cuando en realidad fueron los discursos los que los volvieron eternos. Según él, el museo muestra una serie de reliquias como el producto de la mentalidad de un grupo en una suerte de narrativa teleológica. En especial en relación con la nación: los museos se encargan de mostrarla como deseos cumplidos y pruebas de continuidad. Es así que los museos no consideran su volatilidad, sin embargo, el hecho de *representar* algo, la historia, un pasado, hace que se pueda *re-presentar* de nuevo. Las colecciones (permanentes) sobre las que se basan las narrativas de los museos han sido creadas y destruidas por acciones

intencionadas o del azar. Así, la institución museo tendrá poca autoridad hasta que reconozca su propia fragilidad.

En contraposición a estos mecanismos de permanencia, nuestro *museo* es *efímero* porque elabora una narrativa transitoria e inestable, porque se instala como una mirada transformable y cuestionable. Hay un discurso que invita y selecciona proyectos que a su vez alteran el discurso. Ese movimiento entre la curaduría y los proyectos hace que sea permitida la volatilidad. Al anclarse en el presente, la validez de sus afirmaciones y de sus preguntas concluye con el día; mañana otras preguntas darán forma a otro museo. Y así, busca desaparecer en el mismo instante en que ha cumplido su objetivo. Si escribimos para no tener que recordar, de la misma forma, los museos nos relevan de la obligación de la memoria porque apuntan a la permanencia; en contraste, el museo efímero del olvido despliega una temporalidad que apunta al tránsito, a la transformación y a la inestabilidad de nuestra memoria. Se escribe pero se borra y, por ello, se recuerda.

En el museo efímero del olvido se incluyen piezas que tienen un carácter transitorio pero otras retan la angustia del paso del tiempo a partir de los propios materiales que proponen. Retornando a Groys, podemos “poner el medio, el soporte material, las condiciones materiales de existencia de esa cosa bajo una sospecha permanente” (2002). Aquello que está por fuera del museo tiene ciclos de vida más cortos. No obstante, en el caso particular del museo efímero, la temporalidad de la materia no está sujeta a procesos de salvaguardia. Lo opuesto ocurre en un museo institucionalizado: un objeto dentro de su colección hará parte de sus programas de conservación que tiene como propósito detener o posponer el inevitable deterioro de los objetos, con el ánimo de detener el tiempo.

Tiempo

Para abordar el museo efímero del olvido hemos elaborado unas categorías de lectura que nos permiten organizar las propuestas y ponerlas en diálogo y tensión

con el propio proyecto curatorial. Asumimos el riesgo de no clasificar los proyectos a través de temas inamovibles, de técnicas o de medios; por el contrario, buscamos potenciar cada una de las propuestas a partir de la puesta en contacto entre los proyectos. Dado que el museo efímero del olvido apuesta a mirar las conexiones que sugieren los proyectos, los lazos y los diálogos que se despliegan entre ellos, las lecturas posibles se multiplicarán durante la construcción y puesta en escena de los proyectos, alterando incluso la propuesta inicial de esta curaduría. Señalamos tan solo los movimientos y las relaciones que se despliegan, no hacemos un diagnóstico, ni predecimos el presente.

Las prácticas artísticas quizá no nos revelen nada nuevo, pero sí algo desconocido u oculto sobre el territorio donde se inscriben. En palabras de Boris Groys, “Si alguna vez el museo se desintegra, entonces el arte perderá la oportunidad de enseñar lo normal, lo cotidiano y lo trivial como nuevo y verdaderamente vivo” (2002). Cuando empezamos este proyecto pusimos en el centro conceptual las propuestas de los participantes; invertimos, en cierto sentido, la dirección unilateral de una curaduría. En ese sentido, la noción de territorio se ha construido en la medida que los participantes avanzan en el desarrollo de sus propuestas. Pero incluso la noción de territorio se podrá modificar una vez más en respuesta a la puesta en escena y participación de los públicos, durante la fase de exhibición.

Ese territorio está hecho de *Promesas de desarrollo*, *Residuos de futuro*, *Mitologías de origen*. Los proyectos nos señalan una dicotomía entre un fracaso de la modernidad que se hace visible, sobre todo, en la ciudad y una nueva utopía representada en las dinámicas del campo, o dicho de otra forma, por las formas como construimos nociones de lo urbano y lo rural. El pasado se devela como lastre, como ruina, pero al mismo tiempo resulta inevitable sentir algo de nostalgia. Así, el presente inventa un pasado sobre el cual forjar un aparato de resistencia frente al fracaso. Las representaciones a las que se dan forma nos llevan a preguntarnos por el futuro que podemos imaginar y si será posible evitar el fracaso si partimos de una idealización del tiempo.

Otro conjunto de propuestas apuntan al funcionamiento mismo del recuerdo y del olvido y las formas como el pasado es reescrito, alterado, ficcionalizado: *Historia como ficción*, *Testimonio*, *Traiciones de la memoria* y *Reescritura del pasado*. Al verlas en conjunto, estas obras nos recuerdan que muchas veces las formas en que accedemos al pasado necesariamente resultan en su manipulación, su edición, su exaltación o su desmonte. El pasado raramente nos deja satisfechos y aquí podemos preguntarnos por el pasado que queremos.

Como maneras de acceder a ese pasado se anteponen la memoria y la historia. La memoria parece haber reemplazado a la historia, mientras que ésta última abandona lentamente la primacía de la verdad sobre lo acontecido. Sobre la relación entre memoria e historia, Renán Silva aclara que:

La memoria no puede escapar la crítica de la historia, aunque ésta debe intentar por todas las formas posibles de escapar a la prisión de la memoria. El análisis histórico debe ser un principio general de ayuda en el proceso de comprensión (autocomprensión) del pasado y de la memoria fabricada, pero para ello debe romper con todas las ataduras que ligan al historiador con la memoria (2007: 312).

Finalmente, una agrupación de proyectos habitan el intersticio entre el pasado y el futuro, en un presente corto que llamaremos: *Instante*. Estas propuestas nos invitan a olvidar tanto el pasado como el futuro, por lo menos por ahora.

Promesas de desarrollo

“Pertener a un tiempo es, siempre y necesariamente, pertenecer también a un lugar” (Bauzá 2009: 67). Tiempo y espacio son interdependientes y por ello, si los proyectos nos hablan de un tiempo, nos hablan también de un lugar. El pasado permanece inaccesible porque es inevitable modificarlo al tratar de recuperarlo; como intentar atrapar el agua. Por ello, no es posible tampoco retornar nunca al mismo lugar: “precisamente una de las ilusiones liquidadas por Einstein fue la independencia de tiempo y espacio: en nuestro universo, todo lugar existe ligado a un momento y todo momento se da en un lugar, por lo que ningún lugar ni tiempo

pueden ofrecer su punto de vista absoluto y privilegiado desde el que observar la realidad” (Ibid, 67-68).

En un primer ejercicio de análisis sobre las propuestas que configuran el museo efímero, se vislumbra una aparente tensión entre el tiempo y el territorio. Así, vemos definirse a través de los proyectos dos polos que se dibujan, dos mundos que se construyen, dos tiempos y lugares para pensar el pasado y el presente: Bogotá y Boyacá. Aunque pareciera confirmarse como un lugar común, estos polos nos interrogan y nos sugieren revisar la obsoleta o romántica dicotomía entre campo-ciudad; incluso ahora cuando la capital continua siendo el punto de llegada a la cual se aspira acceder o de la cual se quiere huir para retornar al campo. Es por esa dicotomía que podemos observar nuevamente lo que aparece ante nosotros.

Desde tiempos de la Revolución Industrial, la naturaleza se ha mantenido como una fuente de consolación ante el cambio pero, paradójicamente, lo que permitió la industrialización fue justamente su dominación. Con la mecanización del trabajo que permite este nuevo estadio, el hombre pretende sustituir la naturaleza e imponer un tiempo propio. Al acelerar los procesos rivaliza con ella, “(p)ero no se puede olvidar tampoco el tributo ineluctable: no podía sustituir al tiempo sin condenarse, implícitamente, a identificarse con él, a hacer su obra incluso cuando no sintiera deseos de hacerla” (Eliade 1983: 79).

De esta manera, la voluntad de muchos proyectos de este museo es la de recuperar las tradiciones, volver a tener contacto con el pasado y recordar (o inventar el recuerdo), como posibles antídotos frente a las transformaciones inevitables de nuestros tiempos. No obstante, ni la naturaleza o el ámbito rural han escapado al cambio, ni el desfogue del desarrollo ha sido solo catástrofe. Sobreviven simultáneamente distintas concepciones de desarrollo y bienestar. Así, Bogotá encarna la idea de esa ciudad imposible, la distopía que vivimos, mientras que el otro polo, Boyacá, representa esencialmente la relación del hombre con la naturaleza. Nuevamente la dicotomía reduce el paisaje y la extensión del territorio. Y polariza los relatos. Bogotá no puede ser narrada exclusivamente como espacio urbano; sus cartografías, sus recorridos y tránsitos agujerean espacios neutros,

complejos, marcados, inscritos en una espacialidad que no es plenamente urbana pues también es el resguardo de ruralidad para el desplazado que trae consigo el anhelo –o la única opción– de tierra a la capital.

Lo urbano se inscribe también en la ruralidad; en la transformación acelerada del espacio doméstico calificado por el desarrollo y el bienestar. Pero la ciudad llega no solo a través de la urbanización sino mediante los medios de comunicación y las redes. Así, la dicotomía entre ruralidad y urbe no puede ser sostenida a condición de una idealización: allí donde hemos perdido la ruralidad plena, la urbe se erige como su par antagónico. Es en esta construcción, en su representación, donde se erigen las formas en que queremos ser vistos. La nostalgia del campo, como sinónimo de naturaleza, es también un diagnóstico de la insuficiencia urbana. Solo revertiendo o invirtiendo el orden de las oposiciones se actualiza su problemática. De la misma forma, tampoco es real que lo urbano haya sido desplazado por la tecnología; así, más que confrontar dos espacialidades idealmente diferentes, podríamos observar la modulación de nuestras relaciones con el entorno a partir de los accesos diferenciados a la tecnología.

Y es que si deseamos y resistimos es porque el presente no nos satisface. Confirmamos una vez más el fracaso de los modelos de progreso y desarrollo instalados en la modernidad. Allí anida con fuerza renovada un mito que no hemos superado: la promesa de “progreso infinito” (Eliade 1983: 77) en manos de las ciencias y la industrialización. Esta promesa de bienestar supone una explotación de los recursos de manera eficaz así como la producción de materiales sintéticos que reemplacen la naturaleza.

El progreso y el bienestar del capital fueron quizá nuestras últimas utopías. Por ello, su fracaso no nos es indiferente. Sobre las ruinas y los residuos de esa utopía aún vigente, un conjunto de proyectos se alinean desde una perspectiva crítica. *La Ruta del Sol* de Ximena Díaz tiene como punto de partida la inexistente conexión vial entre Villeta y Guaduas. Fruto de una promesa incumplida, la ruta refleja un sinnúmero de espejismos del desarrollo: la infraestructura vial abandonada, los lotes expropiados donde el pastizal crece y el sol derrite el suelo. La obra nos

recuerda nuestra tendencia a la *fracasomanía*, aquel término acuñado por el economista Albert Hirschman para describir el miedo que existe en América Latina al fracaso, Nos resistimos al fracaso pero convivimos con él. La carretera inconclusa que no termina de unir dos puntos distantes dibuja una línea de puntos suspensivos donde proyectamos nuestros deseos. El trabajo de Díaz construye, así, un monumento a la fracasomanía. El abandono de la infraestructura grita y reclama la promesa fallida de desarrollo y de progreso.

Las percepciones de fracaso, de declive y de catástrofe que hacen parte del repertorio actual de noticias no son un síntoma único de nuestros tiempos, si bien hoy día aparece amplificado en las redes creando un sentimiento universal de zozobra. El miedo y las quejas por el estado de las cosas, la creencia en un declive cósmico, se remontan al Renacimiento (Lowenthal 1998: 208), sin embargo la inminencia de un desastre final parece cuestión del presente. Vivimos en una especie de apocalipsis de larga duración que no finaliza sin antes recomenzar. El futuro pareciera condenado a repetir la catástrofe y el pasado nos atormenta. Es el fatalismo como método. Tanto esta mirada como aquella que defiende las bondades del progreso nos cierran las puertas para pensar otros futuros posibles.

Pero si el presente no nos basta, el pasado tampoco nos es grato. Es el caso del proyecto de Gonzalo Angarita *Tres pilares para la utopía* que va tras las huellas de una incipiente y difícil industrialización del país. Las chimeneas en barro son testigos de las tecnologías del siglo XIX, prontamente obsoletas, pero que dibujaron un nuevo paisaje. No obstante, algunas de estas tecnologías lograron acoplarse a las necesidades locales. En Boyacá, por ejemplo, Acerías Paz del Río fue fuente de prosperidad. Los objetos de Angarita recuerdan estas apuestas por crear una industria nacional como las ferrerías o los molinos, sin embargo, el material con el cual se erigen los pilares para una utopía le dan la espalda a esas tecnologías del progreso para volver a una práctica ancestral de barro y de la tierra. Son objetos artesanales “típicos” de la región de Ráquira y en su conjunción unen dos extinciones: el artesanado y la siderúrgica local. Estas marcas en el paisaje como las chimeneas de los hornos –hechos para acelerar los procesos de transformación de

los metales— o los edificios de los molinos a punto de derrumbarse en Duitama y en Sogamoso son índice de historia y vestigios de memoria.

El paisaje se llena de marcas de un futuro incumplido y de un pasado convertido en ruina: de eso se trata la alegoría. Son los vestigios de una promesa, las chimeneas industriales, las estaciones de trenes abandonadas, los molinos en cáscaras frágiles, las antenas de comunicación, la infraestructura abandonada son, en suma, la insistencia de un futuro que no se ha cumplido mientras el tiempo la degrada y la corroe. En cierto sentido, el paisaje de Boyacá y el Cundinamarca describen con agudeza e incisión el tiempo de espera convertido en ruina. Sin embargo, no se trata de trazar un mapa de la nostalgia. Muy por el contrario, la ruina como alegoría es testigo del doble trabajo del olvido y del futuro incumplido. Es sobre esta mirada crítica que Laura Peña en *De paso (venir abajo)* colecciona, cual arqueóloga, *souvenirs* de varios edificios de la región a manera de capas de tiempo. *De paso* es el resultado de un ejercicio infatigable de apropiación de la memoria o más específicamente, de la imposibilidad de hacerlo. En este sentido, Peña raspa los muros de edificios emblemáticos de la región, en municipios donde hace varios siglos hubo asentamientos muiscas, como son la vieja Alcaldía de Simijaca y las estaciones del ferrocarril de Simijaca, Susa y Fúquene, vestigios que nos remiten de nuevo al afán de modernización.

Desde otro ángulo, *Guasca*, el proyecto de Luis Roldán, se puede ver como un hecho estético y escultórico que trabaja a partir del paso del tiempo y sus residuos en el espacio doméstico. Si bien inicialmente parte de un objeto del pasado, el tapete de la abuela, y preguntas sobre lo que fue, no se queda anclado en una nostalgia de recuperación de ese pasado. Prontamente la memoria se transforma, los objetos cambian y la anécdota personal sirve para mirar hacia adelante sin tener ninguna certeza de la historia. Siempre los relatos serán subjetivos e incompletos, entre otras razones, porque los elementos que componen la obra ya posiblemente no le dicen nada a las nuevas generaciones: un tapete de Cajicá, piedras que tuvieron un uso sagrado, que tiene una historia propia; sin embargo, las personas tendrán que armar sus propias imágenes a partir de estas pistas y seguramente

estarán en una situación similar a la del artista que intenta resolver preguntas sabiendo que es un proceso inconcluso.

Guasca hace parte de dos cuencas fluviales. Así también hace alusión tangencial al río que está íntimamente relacionado con el olvido: Leteo es el río del infierno del cual beben (o se bañan) las almas para olvidar su existencia y poder renacer (Weinrich 1999: 25). En Grecia antigua, Lete era una deidad antagonista de Mmenosine. Al respecto dice Marc Augé: “Si no fuera por el cambio de envoltorio corporal y el olvido (los espíritus antes de volver a la tierra deben beber del agua de Léthé y, con frecuencia, el exceso de sed les hace perder completamente la memoria de su vida anterior), todas las vidas se repetirían indefinidamente de modo idéntico” (1998: 89). La muerte es también un reinicio.

En la línea del olvido como una segunda oportunidad, Jaime Iregui propone en *Ciudad futura* dos intervenciones efímeras sobre la carrera séptima, mediante las cuales se hacen evidentes las contradicciones en el discurso de una ciudad moderna y el presente de estos sueños utópicos. Toma de sus investigaciones plasmadas en la publicación *Museo fuera de lugar* (2008) las propuestas de la revista *Proa* (de finales de los años 40 del siglo pasado) que planteaban cambios drásticos en el centro de la ciudad. En el texto de Iregui, el arquitecto Carlos Niño sintetiza dichas teorías en la idea de la “necesaria” separación de las actividades de sus habitantes: zonas diferenciadas para vivir, trabajar, recrearse y circular. Así, la destrucción parcial del centro de la ciudad durante los sucesos del 9 de abril sirve de excusa, de nuevo, para borrar las huellas de un pasado expresado no solo en la arquitectura sino en los comportamientos de los ciudadanos y sobre éste legitimar nuevas formas de embellecimiento.

Si el olvido es una insistencia del acontecimiento, su irrupción en la memoria, el momento en que recordamos, nos apuñala. El olvido se transforma en traición frente a la exigencia de la memoria. Hemos olvidado y solo en la insistencia del hecho olvidado nos hemos liberado del trabajo de la memoria. Sin embargo, el olvido no dispone de seguros; a excepción de las enfermedades neuronales donde el

declive de la memoria erosiona hasta los mecanismos del olvido, no contamos con formas de asegurarnos el haber olvidado completamente.

En la tensión entre el acontecimiento histórico y el acontecimiento olvidado, el proyecto *SICORP: sistema complementario de rieles público* del Colectivo Agorafobia, actualiza el pasado. Así, el Bogotazo, como acontecimiento histórico, es el punto de partida de este proyecto. En tanto evento hemos recubierto al Bogotazo de imágenes, relatos, memorias, emblemas y símbolos. El Colectivo Agorafobia no busca reivindicar memorias políticas, sino abrir la puerta paradójica del olvido. La destrucción del centro de la ciudad puso sobre la mesa la insistencia del tranvía como olvido y la urgencia de una reforma urbana como promesa de futuro, de una ciudad trazada por sus avenidas y sistemas de transporte, estableciendo los parámetros para los intercambios sociales. El tranvía describía esa otra ciudad que hemos ido paulatinamente olvidando para dar lugar a la memoria de la modernidad y de los tránsitos acelerados. Es la latencia de esa otra ciudad, olvidada pero agazapada en el centro en pleno siglo XXI, lo que busca activar el proyecto *SICORP: sistema complementario de rieles público*.

La utopía en nuestros días, como lo señala Fredric Jameson, se resume en la capacidad de *imaginar* la sociedad perfecta. Cuando la política ha extraído de su discurso el componente utópico y lo ha reemplazado por los términos económicos la tarea de imaginar es urgente.

Para describir el momento utópico, tenemos entonces que postular una suspensión peculiar de lo político: esta suspensión, esta separación de lo político –en toda su inmovilidad inmutable– con respecto a la vida cotidiana e incluso con respecto al mundo de lo vivo y de lo existencial, esa externalidad que opera a modo de calma que precede a la tormenta, de quietud en el centro del huracán, y que nos permite tomarnos libertades mentales hasta ahora inimaginables con estructuras cuya modificación o abolición real difícilmente parece posible (Jameson 2012: 10).

La interrupción de lo político como apertura de la imaginación, de la proyección utópica, corre en paralelo a la insistencia del olvido. Imaginación y olvido son posibles allí donde la urgencia práctica de la historia y de la política ha cesado. En

ese tiempo improductivo y sin inscripción histórica, la imaginación proyecta futuros. Es cierto que el fracaso en la repetición de las utopías ha descrito un cierto panorama de inmovilidad; ninguna figuración utópica ha supuesto la modificación de la institución o del sistema. Sin embargo, tal inmovilidad es la que nos permite imaginar y proyectar otro orden de las cosas; la utopía empuña así la posibilidad de liberar el pasado para permitir que el futuro tenga lugar.

La imaginación y la utopía interrumpen la continuidad entre presente y futuro; al inscribirse en la suspensión del tiempo productivo o en la eventualidad de un gesto, la utopía nos lanza a lo incierto. Es quizá por ello que cada vez nos resulta más difícil imaginar el futuro. El fracaso de anteriores utopías ha vencido nuestra imaginación y la utopía se vuelve negativa. No obstante, ese pesimismo de la utopía encierra, paradójicamente, su potencial crítico para pensar lo político. Allí donde más difícil se nos hace pensar un futuro, un cambio u otro orden de las relaciones, es donde la utopía se hace más real y necesaria. En otras palabras, el fracaso de la imaginación no nos condena a un solo presente; el futuro es allí donde aún es posible transformar el pasado.

Es cierto, sin embargo, que vivimos de cara a la dificultad de imaginarnos el futuro o peor aún, sentimos la latencia de que todo tiempo futuro parece peor. Y esta sensación de catástrofe se ha acelerado en la contemporaneidad. Este miedo a la utopía, a la ansiedad de un futuro fracasado, es también el signo de nuestro tiempo. Desde el centro es evidente que Bogotá se representa en permanente crisis, donde parece difícil vislumbrar soluciones a las principales amenazas para la supervivencia humana postuladas por Jameson: el desastre ecológico, la pobreza y la hambruna, el desempleo y el tráfico de armas (2012: 22).

Mirando un poco hacia atrás, un buen número de las utopías *históricas* que animaron los debates en América Latina en los años sesenta hoy parecen lejanas, no solo por su forma sino por su contenido: nos parecen anacrónicas, fuera de tiempo y lugar. Con todo, sembraban anhelos que hoy ni siquiera aparecen. Hace dos décadas Orlando Fals Borda insistía sobre la vigencia de estas utopías históricas y se animaba a pensar “si vale la pena retomar una razón utópica

poscapitalista o postmoderna, para infundir nueva vida en viejos ideales cooperativos y humanistas, que hoy se ven azotados o moribundos por la crisis de los países de la Europa Oriental y de la antigua Unión Soviética que se habían denominado socialistas. Llamemos ‘socialismo con democracia!’ o ‘auténtico’ a esta renovable opción” (Fals Borda 1993: 51). Para ello se centraba en las revoluciones de 1989 de las cuales destacaba que no fueron “futuristas y fueron pacíficas”(Ibid.: 52). El pasado fue usado para recuperar viejos ideales como la libertad, la democracia y la igualdad. En ese momento Fals Borda creía que los países de Europa Oriental serían capaces de conservar el legado socialista. Para el caso de América Latina, el autor invitaba a releer al Che y a Camilo Torres; de la Fundación Bariloche de Argentina proponía rescatar su modelo para una sociedad sin miseria y desigualdad. Todas estas experiencias como bases para reforzar “en la vigencia actual de una razón utópica poscapitalista, y en la urgencia de volver a articular formas comunales y cooperativas de manejo y organización social, económica y política” (Ibid.: 55). Acá, utopía y distopía se confunden.

La imaginación del presente nos devuelve a representaciones de una sociedad perdida en el tiempo y en el espacio, es decir, desocupada de toda proyección utópica y anclada en una distopía; una utopía atrofiada. Mientras que la utopía se proyecta hacia un futuro posible, la distopía nos anuncia el fracaso del presente en una realidad deprimente que deviene en un futuro terrorífico. Por eso nos resulta pavorosa y nos aterra por su posibilidad de futuro; la utopía no nos exige observar el presente, la distopía, sí.

La utopía y la distopía nos sirven para imaginar el pasado y son también prácticas concretas mediante las cuales volvemos a imaginarnos el presente para poder transformarlo (Prakash, Tilley, Gordin 2010: 2). En el libro *1984*, de George Orwell, al cual nos referiremos en varias ocasiones, la distopía está descrita por uno de sus protagonistas como un mundo despiadado que se fortalece en el miedo, la traición, el tormento; donde unos pasarán sobre otros. El progreso que se promete es de dolor y una civilización amparada en el odio, la ira, el triunfo de algunos y la autohumillación. Se romperán todos los lazos sociales y familiares. No habrá

literatura, ni arte ni ciencia, ni curiosidad, ni amor excepto por el Partido, que se fundamenta en una intoxicación por el poder. No suena disparatado considerando que el libro fue escrito en 1949 y entre esa fecha y hoy ha habido (y hay) múltiples regímenes que se ajustan a esa descripción.

Residuos del futuro

¿Qué nos queda de las utopías del siglo pasado? En algunos casos, ruinas, fragmentos de modernidad, estructuras vacías. *La Siberia*, documental de Gerrit Stollbrock e Iván Sierra, dibuja distintos perfiles de la ruina desde la mirada del ciclo de la vida y muerte de una planta de cemento que en algún momento conoció el esplendor. Nuevamente la ruina señala el relato que describe el contrapunto entre la industria y el desempleo. Pero, paradójicamente, el tema mismo de *La Siberia* es el desecho, los restos o lo que sobra de un relato construido y editado cuando los acontecimientos ya tuvieron lugar. Mientras en la cinta se captan los intentos de los sobrevivientes de la planta de Cementos Samper por darle sentido al pasado a través de una ruina nostálgica, la edificación y la memoria continúan su proceso de erosión.

En la exposición, Stollbrock y Sierra disponen las piezas de un rompecabezas que no ha sido montado y que opera como resto y como sobra al proceso de montaje audiovisual. Y el cierre de la planta vía La Calera es en realidad una excusa para activar la memoria o la ficción de una memoria al tiempo que se activa el funcionamiento mismo del recuerdo y el olvido en su fragilidad. En el material editado que quedó por fuera del documental y que lleva el nombre de la planta se encuentran no solo historias y mitos en torno al lugar, sino que también se busca revelar cómo son los procedimientos de recuerdo y olvido. Esos testimonios y los paisajes crudos se contraponen con insistencia a una narración tejida, hilada, construida. Es allí, en la fuerza de esta insistencia, donde el fragmento se vuelve destello de lo que aún no ha sido narrado. Así, los testimonios sin editar no logran

reconstruir la travesía de un relato, son precarios y fragmentarios. En su condición liminal de sobra, de resto, los fragmentos de *La Siberia* se abren hacia el relato aún sin contar, dibujando la silueta de aquellos que permanecen sin voz.

La potencia del testimonio entreteje los tiempos; allí donde el relato puntúa un “antes había” le sigue un “allí habrá” en donde el montaje de nuestra imaginación no respeta linealidades. De nuevo, la tensión entre el pasado como invención del relato o juego de la memoria y el futuro idealizado y fantástico se dan cita en el proyecto *Correveidile* del Colectivo Escafandra. La plaza del pueblo, esa cuadrícula sobre la que se apoya la prosperidad de una población, se presenta como un lugar común. Un lugar común del cual todos podemos disponer una memoria colectiva, un recuerdo compartido o una anécdota privada. *Correveidile* utiliza la plaza como trampolín del tiempo para que los habitantes de diferentes pueblos de la región que se encuentran en ese instante relaten, inventen, proyecten e imaginen el pasado del sitio y su futuro. El pasado no nos amarra ni nos condena a vivir un solo futuro y es, en este sentido, en el que podemos preguntarnos cómo el pasado determina lo que seremos.

Los desechos, los vestigios de culturas pasadas se transformaron en ruinas a través de la mirada del siglo XVII; una mirada que buscaba en el pasado las huellas de una cultura originaria. Para los amantes de las ruinas del siglo XVII y XVIII en Inglaterra o Alemania, la ruina condensaba, como testigo resistente, la estructura intacta de su origen; despertaba los sentimientos de melancolía y admiración de un pasado irrecuperable. Así, el valor de la ruina residía no en su estado de decadencia sino el valor testimonial de las formas de la antigüedad veneradas:

Como ejemplo de la fugacidad de los grandes hombres y acontecimientos, de las consecuencias de la depravación, o del triunfo de la justicia sobre la tiranía, las ruinas inspiraban reflexiones sobre lo que en tiempos había sido orgulloso, fuerte y nuevo pero ahora era decrepito, corrupto y degradado (Lowenthal 1998: 225).

Posteriormente, las ruinas produjeron interés por sí mismas. En el siglo XIX se pensaba en las huellas de la vejez como parte fundamental del gusto; tanto que se

hacían ruinas ‘nuevas’. El entusiasmo por las marcas del tiempo ha sobrevivido en la cultura anticuaria hasta nuestros días. Sin embargo, el aprecio hacia algo que se ve desgastado es ambivalente, la erosión no siempre es indicativa de belleza o grandeza del pasado. En cierta medida, la ruina es también el testigo de la destrucción que la precede y como vestigio del pasado, se erige como sobreviviente mudo de la barbarie de la destrucción. En este sentido, la ruina realiza un doble trabajo: por un lado, bajo la mirada del nostálgico, es destello del pasado originario que hemos perdido, por otro lado, ella dibuja el espacio negativo de lo que falta, de lo destruido en el avance de nuestra civilización.

El proyecto *Buitres del nuevo mundo*, del Colectivo El Honorable Cartel, trabaja sobre las ruinas alejándose de esa mirada romántica frente a los desechos de la modernidad. Sobre la inacabada doble calzada Bogotá-Tunja varias serigrafías de *Buitres* se lanzan acechantes frente a lo que la carretera ya se ha empezado a ingerir. Los buitres revuelan allí donde la muerte ha definido nuevos contornos; su vuelo dibuja círculos veloces que cercan y atrapan los restos de un animal muerto. Es justamente en esos lugares descartados, abandonados, inútiles que la carretera va abriendo y dejando a la vera del camino, donde los buitres alzan su vuelo. El trabajo de El Honorable Cartel no reconoce ningún valor patrimonial o turístico en estos espacios; es, en un sentido estricto, un señalamiento sobre los residuos y la carroña del progreso.

Y si los buitres acechan por la osamenta del progreso al costado de la ruta, en la ciudad los buitres especulan sobre el precio del suelo, de la vivienda, de la vida digna. Es en esta dirección que el proyecto *Oasis* de Giovanni Vargas borda un mapa de los espacios sin construir en la localidad de Chapinero. Se trata de una instantánea que muestra las áreas que resisten, por ahora, los procesos de densificación de la ciudad. Estos espacios son para Vargas alternativamente oasis, refugios y paraísos, que describen las tácticas que desarrollan los habitantes para apropiarse del lugar, mientras se impone la privatización y la presión inmobiliaria de los espacios urbanos. La instantánea de Vargas tiene el carácter de lo efímero, de lo móvil y transitorio: el mapeo de esas islas verdes no tiene garantizado su futuro,

nuevas oleadas de especulación podrán devorar el espacio y vaciarlo. Si la instantánea de *Oasis* insiste en la precariedad del tiempo, el bordado sobre la tela que marca los lugares de resistencia nos interroga sobre el ritmo de los oficios y la paciencia con la que los hilos van dibujándose. Dos tiempos parecieran desplegarse en simultáneo sobre el tejido: la velocidad de la transformación urbana, la voracidad con la que se altera el territorio y la lentitud de la labor que, asemejándose al trabajo paciente de la vegetación, inaugura nuevos horizontes.

Nuestro tiempo ha producido otro tipo de ruinas, no ya patrimoniales, turísticas o culturales; son las ruinas que van dejando a su paso el desarrollo y la tecnología. Y es sobre este nuevo paisaje aún no cartografiado de las ruinas tecnológicas, donde se proyecta el trabajo del grupo La Decanatura. *Centro Espacial Satelital de Colombia* captura un día en la vida de la Estación Terrena de Chocontá sobre la cual se construyeron las comunicaciones en el último tercio del siglo XX.

El 25 de marzo de 1970 se inauguraba la Estación de Chocontá para la emisión y recepción de señales satelitales. Ese día, a la 12:04 minutos, el presidente Carlos Lleras Restrepo en Bogotá y el embajador en Roma, Darío Echandía, dialogaban a través de la televisión y luego el Papa Paulo VI se dirigió al pueblo colombiano desde el Vaticano. No se trató tan solo del inicio de un diálogo mediatizado, del desarrollo del entretenimiento como forma de consumo cultural o del potencial estratégico de las telecomunicaciones en una geografía como la nuestra; *Centro Espacial Satelital de Colombia* marcó el momento en que el país entró en la era satelital y enuncia también las promesas de grandes avances tecnológicos que, efectivamente, conectaron al país con el resto del mundo, que hoy, irónicamente, exponen un paisaje escultórico de ruinas tecnológicas que antes de ser removidas sirven de telón de fondo para un relato casi de ciencia ficción en un paisaje frondoso donde las antenas adquieren otros usos y significados.

Mitologías de origen

Para vivir el presente con los residuos, las ruinas, los fragmentos que nos deja la modernidad, hemos construido narraciones míticas de un pasado preindustrial e idealizado. Sin embargo, ese pasado soñado y pastoril es también producto de otra crisis, de otro duelo. La historia de Caín y Abel no es solo un relato bíblico, es también un relato sobre el origen y sobre la división del tiempo y del trabajo:

Los hijos de Adán y Eva encarnan las dos almas en que fue dividida, desde sus inicios, la estirpe humana: Caín es el alma sedentaria, Abel el alma nómada. [...] a Caín le correspondió la propiedad de toda la tierra, y a Abel la de todos los seres vivos. [...] Así pues, tras una disputa, Caín acusó a Abel de haberse extralimitado y, como todo el mundo sabe, lo mató, condenándose a sí mismo a la condición de eterno vagabundo a causa de su acto fratricida (Careri 2013: 30 -32).

El error fratricida se castiga con el errar sin patria, una perdición eterna por el país del Nod, el desierto infinito por el cual había vagabundado Abel antes que Caín. Cabe subrayar que, inmediatamente después de la muerte de Abel, la estirpe de Caín será la primera en construir las primeras ciudades. Caín, agricultor condenado al errabundeo, dará inicio a la vida sedentaria y, por lo tanto, a un nuevo pecado, puesto que lleva dentro de sí tanto los orígenes sedentarios del agricultor como los orígenes nómadas de Abel, vividos respectivamente como castigo y como error (Ibid.: 34).

En el relato mítico, la descendencia de Caín ha perdido inexorablemente la tierra, sus herederos solo podrán trabajarla y ararla para extraer con esfuerzo su alimento. La pérdida de la tierra y la condena del errar es la paradoja del recorrido que no llega nunca a un punto fijo. La contraposición entre dos formas de vida y dos usos del tiempo diferentes, dibuja con igual fuerza la mirada nostálgica de quien busca

en la tierra perdida el lugar de retorno. Este punto de retorno (la tierra prometida, la ruralidad pura, la naturaleza originaria) es en realidad una mitología de origen.

El desarrollo de la tecnología y el apogeo del proyecto moderno no anularon ninguna de las formas de esta mitología; por el contrario, hemos ido alimentando este relato a través de una técnica obsesionada por el dominio y el control de la naturaleza. La tierra prometida, no obstante, está cada vez más lejos a medida que avanzamos en el camino del progreso industrial. Como en una especie de ficción necesaria, la tierra prometida de la ruralidad y la naturaleza, es la contracara del presente. Así el pasado sirve para emularlo, añorarlo y recrearlo de manera creativa en el presente. Revivir las tradiciones es una forma de “enfrentar el cambio histórico y de acometer la necesidad de nuevos referentes colectivos que plantea el vacío inicial en que nos instala toda modificación social de alguna profundidad” (Silva 2006: 67). Y estos procedimientos pueden tener diferentes consecuencias. En casos de utopías perversas vueltas distopías, como la comunista y la fascista, se construyó una versión del pasado artificial para legitimar la represión del presente.

En los relatos sobre Boyacá, que muchas veces se prefigura como un territorio pastoril y agrario, parece olvidarse la tensión aún presente entre proyectos de industrialización y transformación del paisaje. A mediados del siglo XX hubo algunos casos de industrialización a través de siderúrgicas, cementeras y cerveceras, así como el uso de máquinas para trabajar el fique. Estas iniciativas de producción a escala, distan mucho de ser un pasado ideal pues se trabajó mucho para conseguir apenas lo necesario (Silva 2006 y Fals Borda 1957). Esa exigencia del trabajo, del esfuerzo como medio para obtener lo apenas necesario, es la contradicción más grande entre el desarrollo de la técnica industrial y el trabajador. Si bien el trabajo se ha progresivamente tecnificado, esto no ha liberado al hombre del uso del tiempo productivo. A mayor industrialización de los procesos mayor parece ser la exigencia del hombre por el empleo correcto de su tiempo. Es esta quizá la razón por la cual pese al deseo industrializador, las condiciones de vida de los habitantes de este departamento siguen siendo –como antaño– precarias.

Retengamos esta imagen: el campesino ha dejado de cultivar su tierra por ir detrás de una promesa de progreso y de industria; es un hombre desarraigado que ha perdido su principal herramienta que es la disponibilidad de tiempo para comprender la naturaleza. Boyacá es desde esta perspectiva el territorio donde mejor se combinan las tensiones, los olvidos y los desarraigos; solo vista desde allí, podremos comprender la permanencia de ciertos problemas estructurales, identificados en el *Informe sobre el estado de avance de los Objetivos de Desarrollo del Milenio de 2012* del PNUD para Boyacá. Allí la extensión del departamento es caracterizado como uno de los departamentos más rurales del país (45,2% sobre el promedio nacional que es 24,2%), casi la mitad de su población. La población urbana se encuentra, principalmente, en los núcleos de Tunja, Duitama y Sogamoso y la propiedad rural, caracterizada por el minifundio, no es apta para superar una economía de la supervivencia. Los ingresos de los campesinos son escasos, tal como lo eran hace 60 años; de la población rural 75% es pobre y 19% vive en la miseria. Sobre el diagnóstico dice el Informe:

La explotación agrícola se hace con métodos tradicionales. Son escasos los proyectos agroindustriales. No se trabaja en valores agregados para la producción agrícola y pecuaria; y los planes de comercialización de mediano plazo no se concretan con facilidad. Todo esto a pesar de que desde hace más de una década se planteó fortalecer con biotecnología la producción de papa, panela y mieles de caña, leche, carne bovina, plátano, yuca y arracacha; además se propuso incursionar en la producción de frutales de clima frío como mora, curuba, lulo, uchuva, granadilla y tomate de árbol (AA. VV. 2012: 14).

En realidad, ya para el año 1957, Fals Borda había publicado su tesis sobre *El hombre y la tierra en Boyacá: bases sociológicas e históricas para una reforma agraria*, demostrando que se necesitaban reconfigurar los modos de producción. En el presente, al sistema de desarrollo y agricultura a gran escala que termina por deteriorar los suelos debemos sumarle las consecuencias de la extracción minera, principalmente el carbón. En el *Informe* se señala,

A pesar del gran potencial ambiental de Boyacá, el modelo productivo que se ha impuesto no es amigable con el medio ambiente, lo cual genera graves conflictos por el uso del suelo, esencialmente por las actividades mineras, malas prácticas agrícolas y sobreexplotación de los recursos hídricos (AA. VV. 2012: 88).

El paisaje degradado y manipulado dibuja una nueva geografía para los hombres; las formas de cultivo, como forma de transmisión de conocimiento, persisten en el silencioso trabajo de los campesinos que trabajan la tierra. Así, proyectos como los de José Manco, el Colectivo Populus Rural, Nodo Duitama, Jhonatann Salcedo y Julio César Correa, nos tientan con deseos de cambio que en apariencia son inalcanzables. En cada proyecto anidan muchos anhelos como, por ejemplo, el de conformar comunidades con estrategias de resistencia a los sistemas propios del capitalismo y sus formas de ser impuestos. En este sentido, el proyecto *Intercambio de semillas y pensamiento*, de José Manco, busca reactivar los saberes que se comparten durante la siembra. La selección de las mejores semillas, su resguardo y posterior puesta en común, retorna a métodos tradicionales de la agricultura con el fin de conservar el conocimiento. Aquí la tradición se puede entender como un bastión frente a las prácticas de cultivo de la macroagricultura que –debido a la necesidad de generar grandes volúmenes de alimentos– hacen uso de pesticidas y otros métodos que no velan por los suelos y mantienen unas reglas de juego estrictas sobre el uso de las semillas. El *Intercambio de semillas y pensamiento* es también un intento por recuperar la palabra y la narración, como medio de transmisión de conocimiento. Hoy cuando nuestras formas de transmisión se arraigan fuertemente en los medios de comunicación, la narración se ha empobrecido: son pocas las personas que se dan a la tarea de recordar, de construir experiencia a través del relato y de transmitirlo. En nuestro imaginario, esa figura la encarnan los abuelos. Por ello, la apuesta de Manco se dirige a activar esa potencia del relato; escuchando, imaginando y recordando tejemos nuestra experiencia gracias al conocimiento del otro, ese otro que somos todos. El pensamiento, la palabra y la siembra como formas ancestrales de tejer conocimiento.

De manera similar, el proyecto *El que siembra su maíz recoge su fríjol*, de Salcedo y Correa, busca recuperar saberes olvidados. Con un grupo de jóvenes de la escuela José Miguel Silva Plazas, de Duitama, los artistas buscan activar el diálogo intergeneracional, para despertar en los jóvenes la curiosidad sobre esas prácticas de una cotidianidad lejana. Así, formas de cultivos, de preparación de los alimentos, relatos originarios de la siembra y de la tierra, se entrelazan a través de diferentes generaciones. Desde esta perspectiva, el proyecto indica con precisión las ilusiones y promesas incumplidas que nos deja la transformación de la industria alimentaria.

Estos proyectos no son ajenos a una tendencia mundial, como lo señala Juana Camacho en su análisis de la política de patrimonialización de la gastronomía que adelanta el Ministerio de Cultura. Hay múltiples iniciativas que trabajan a favor de la seguridad alimentaria, proyectos de agricultura urbana, entre otras, que tiene a la alimentación como su eje central (Camacho 2013). En el país, la política patrimonial infortunadamente no está ligada a las políticas para el sector agrícola. Si bien se reconocen las dificultades de los campesinos, no se incluyen acciones de protección frente a la reestructuración de ese sector en la vía de consolidar “la empresarización agroindustrial, de alta inversión de capital nacional y extranjero, para la producción de monocultivos, cultivos tropicales de exportación y de agrocombustibles” (Ibid.: 180).

En ese sentido, *La Escuelita del Instante*, de Populus Rural, se suma a los proyectos antes señalados, pero articula diferentes elementos adicionales desde la pedagogía, el cultivo, la oralidad, el juego, la experimentación y la relación con el entorno inmediato. En este sentido, la propuesta de Populus Rural se orienta a valorizar y rescatar para las nuevas generaciones, unas formas de relacionarse con el territorio, con la naturaleza y su medio ambiente, desde la experimentación y la observación atenta. *La Escuelita del Instante* busca, en cierto sentido, resquebrajar la polaridad entre tecnología y entorno natural. Para ello buscan en los niños el potencial que guarda la exploración y la pregunta sencilla, con el objetivo de abrir diferentes caminos de experimentación entre tecnología básica y el entorno

natural. La reflexión que subyace a este proyecto es sobre la potencia emancipadora de la técnica; es decir, cómo construir tecnología no ya para dominar la naturaleza, sino para volver a verla.

El proyecto *Centro Municipal de Des-Aprendizaje*, gestionado y coordinado por Nodo Duitama, se hace la pregunta ¿si aprender es recordar, des-aprender es olvidar? Esta duda, en apariencia simple, confronta las expectativas de la comunidad con respecto a la práctica artística. Mediante la apertura de un espacio temporal en Duitama propone explorar con varios colectivos diversas relaciones entre conocimiento y práctica, situados también en ese territorio específico. La memoria ha sido asociada históricamente con el estudio, con el conocimiento que amasamos. En la Modernidad se hizo evidente que había que olvidar algo de la teoría y de la acumulación para poder aprender de la vida. Así, si aprender no es solo recordar sino también un lento proceso de selección y de olvidos, el *Centro Municipal de Des-Aprendizaje*, busca activar esos olvidos como tesoros para una nueva experiencia. La cocina y los alimentos, las formas de cocción y de transformación de los productos, el respeto por los animales y su protección, son algunos de los puntos de partida para desplegar el intercambio y el des-aprendizaje.

Varios de los proyectos del museo efímero del olvido llevan implícitos la confianza en el trabajo colaborativo, no solo en la forma misma en que un proyecto se gesta – por parte de un colectivo– sino en su desarrollo. Quizá se trate de utopías a pequeña escala, como solo pueden ser pensadas hoy, en contraposición a aquellas, enormes, que nos presentó Tomás Moro en el siglo XVI. La utopía es un no-lugar, pero un lugar deseado, que sirve, entre otras cosas, para hacer una crítica política al presente.

La *Utopía* de Moro está llena de deseos y situaciones que podríamos compartir para el caso de Boyacá como, por ejemplo, no destinar las tierras fértiles para pastaje, y otras características de un Estado de bienestar. El lugar geográfico de esa *Utopía* se sitúa en Inglaterra durante el siglo XVI, cuando ese país era un gran productor de lana, pero importaba comida. En la Colombia del siglo XXI, también

se consolida la importación de alimentos como modelo (Camacho 2013). Y así como en Inglaterra, los campesinos pobres tienen que emigrar a las ciudades en busca de trabajo. En contraposición a la realidad, Moro piensa en una sociedad donde hay trabajo para todos. En su territorio utópico primordialmente se vive de la agricultura, aunque resulte ser una sociedad estática. No es la única utopía donde el estado ideal está en comunión con la naturaleza y sin propiedad privada (*Noticias de Ninguna Parte*, William Morris, 1890). Sin embargo, estas Utopías están lejos de ser un ideal. Deben renunciar a la libertad individual, a la propiedad y la privacidad.

Como alternativa, sin embargo, la colectivización no resultó ser tampoco respuesta. Por ejemplo, en un texto de Juan Forn que *El Malpensante* publicó en julio de 2014, el deseo de alcanzar una utopía por vía de la convivencia comunal llegó, incluso, a la intimidad de la cocina. En la URSS se reemplazó este lugar del espacio privado por cantinas comunales: “Stalin decía que la comida era simplemente combustible para los trabajadores”. Algo que, en la era de Khrushchev, volvió a su sentido original, al recuperar el espacio de la cocina, “se convirtieron en el lugar por excelencia dónde hablar de lo que no se podía hablar en ninguna otra parte”. Reconocemos, así, este espacio familiar como aquel en donde no solo se comparte con el otro cercano sino también donde se produce nuevo conocimiento o se enfatiza la tradición.

No tiene sentido hacer recreaciones históricas de la cocina –como acto–, pues los ingredientes, sabores y recetas han cambiado. Pero quizá sí es posible activar ese espacio de nuevo, para el presente, y al alterar el significado del pasado proponer algo nuevo. Las formas de alimentarse y de cocinar revelan aspectos específicos de las regiones y por tanto se constituyen en un elemento identitario fundamental. La cocina y la tradición son parte del polo de lo rural y lo campesino que identifican la cocina colombiana, así como su carácter doméstico y femenino (Camacho 2013). Así, el proyecto *Reviviendo la cocina rural del municipio de Oicatá*, de Blanca Ocasión, busca activar el espacio doméstico y no solamente señalar su ruina, a través de imágenes y relatos de hombres y mujeres para quienes este espacio es

parte integral de su identidad y supervivencia. La cocina es un lugar de pervivencias; los alimentos que cocinamos cargan una historia que el fuego anima a ser contada, las técnicas de cocción o incluso la administración del fuego, recrean una coreografía ancestral donde el alimento y el compartir se encuentran en el centro. Sin embargo, la cocina también atestigua la cercanía del futuro. Nuevos electrodomésticos conviven con tutumas, molinos, cucharas y limpienes y producen resistencia en aquellas generaciones aferradas a las cocinas de carbón o leña. La simultaneidad del tiempo se despliega e invita a mirar de nuevo las formas en las que día a día utilizamos la cocina. Quizá sea aquí donde mejor se pueda entender el anacronismo como una virtud de convivencia del pasado con el presente. En la cocina hay simultaneidad de tiempos, al punto que algunos de los chefs estrella del mundo utilizan la cocina “ancestral” como medio para crear algunos de los platos que se ganan las estrellas Michelin o salen en la prestigiosa lista *Restaurant*.

La utopía, cualquiera que sea, nos moviliza hacia un ideal, pero al mismo tiempo corremos el riesgo de desentendernos de la realidad y condenar los sueños al fracaso. Nuestra desafección con el pasado y las inquietudes sobre el futuro aumentan la nostalgia. Sobre todo la rapidez de los cambios: migraciones, obsolescencia de los objetos, cambios en el ambiente, longevidad, los cambios demográficos y las necesidades de construcción, la densificación. Una de las formas que adquiere la rapidez del cambio, son esos movimientos de personas que se desplazan de la ciudad al campo, conocidos como “neocampesinos” (*El Tiempo*, 11 de octubre de 2014) que buscan un encuentro o “reencuentro” con la tierra. En otros lugares como Estados Unidos, por ejemplo, hay también un interés de reactivar las poblaciones rurales en una búsqueda por captar recursos del turismo. El campesino aparece entonces como un ser originario. Sin embargo, esa renuncia y despojo de lo urbano que se encamina a rescatar la tierra prometida, no es sino una vieja forma vestida con nuevas ropas y puesta para el consumo. Para ir en búsqueda de esa naturaleza como fuente de pureza, la ciudad debe representar la catástrofe, constituyéndose en algo necesario de rechazar.

Una mirada desgarradora al campo y su transformación la presenta la película *La línea general o Lo nuevo y lo viejo* (1929), de Sergei Eisenstein, que es también propaganda pura del Partido Comunista en la URSS. Es una apología al trabajo cooperativo y en contra del sistema feudal y de terratenientes que da un mal uso a la tierra. La película se produce el mismo año en que los bolcheviques imponen la colectivización de la tierra; muestra a los ricos terratenientes como los villanos, unos personajes gordísimos e inmóviles en franca tensión con los campesinos. Estos, aunque reticentes, le hacen caso a Marfa, quien se convierte en una líder comunal, y todos logran ver las ventajas de formar una cooperativa bovina. Eisenstein presenta unos planos estetizantes de las máquinas como instrumentos de salvación que ayudan a que la cooperativa prospere. Una misa para que llueva no produce efectos pero una máquina para hacer mantequilla sí trae felicidad. El sueño de la industrialización trae prosperidad. ¿Y cómo se logra? Con la ayuda de los obreros de la ciudad y por encima de la burocracia.

Campo y ciudad. ¿Puede tratarse de dos utopías entonces? Al respecto dice Jameson,

Por un lado tenemos las utopías pastorales del mundo rural: las comunas con su ideal de aislamiento en pueblos pequeños y autoabastecimiento y, por otro lado, las utopías de la gran ciudad; no diría de la superpoblación pero sí de la población masificada: multitudes anónimas en movimiento, todo tipo de cosas sucediendo todo el tiempo... Ambas son sistemas utópicos tan inconmensurables como necesario es tomarlos en cuenta, y ambas son expresiones profundas del [*mismo*] impulso utópico (Jameson en Fortea y Gamarra, 2006: 71).

Como lo mencionáramos anteriormente, la línea divisoria entre el campo y la ciudad en nuestro contexto es cada vez más débil; esa es en parte la experiencia del desplazamiento y de los nuevos emplazamientos en la ciudad. Es desde esta realidad de desplazamiento, desarraigo, arraigo y retorno de la que surge *La casa de la frontera*. Óscar Moreno explora el movimiento, los cambios y transiciones de los territorios de Usme, Ciudad Bolívar y Soacha a través de personas que están en

la frontera, entre lo rural y lo urbano, el centro y la periferia, el pasado y el presente. Uno de los signos de ese error por la tierra es la construcción de la vivienda para el núcleo familiar; el espacio privado se configura como el refugio y lugar desde donde se habla. La casa es el lugar privilegiado donde Blanca Pineda, Jaime Beltrán y Silvino Gallo entablan una relación con el artista para contar sus propias historias, sus relatos. Así, una casa típica de la autoconstrucción rudimentaria será el escenario para discutir y reflexionar sobre esas memorias de cambio personal y territorial, íntimas y públicas. La casa se llena de vida una vez se implanta en el lugar de donde provienen sus relatos, al tiempo que convoca a conocer y a ampliar el horizonte en la interacción con los pobladores de ese lugar.

Si la casa funciona como refugio del error, la naturaleza es todavía un lugar de abrigo del hombre y lugar de construcción identitaria también. Es el caso del proyecto *Río Farfacá de Tunja, lugar de temporalidades, memoria y ensoñación* de Santiago González; su proyecto busca escribir una nueva cartografía de la flora y de la fauna del río en peligro de rápida degradación. El río es el lugar que condensa capas desde tiempos prehispánicos. Capas que también se hacen palpables en el patrimonio colonial de la ciudad de Tunja que contiene también representaciones de la fauna y flora de antaño. Sin embargo, no se trata de realizar un inventario razonado, sino de activar la fuerza del legado de la cultura Muisca a través de caminatas y el deambular colectivo, como forma de retar el olvido. El cuaderno de dibujos, los registros sonoros, las charlas y anécdotas que van abriendo paso entre la naturaleza, el silencio y la soledad, son algunas de las paradas de este tránsito hacia el refugio de la naturaleza.

Siguiendo con las tensiones, una de las consecuencias más palpables del desarrollo agroindustrial y minero en la región de Boyacá es el deterioro del medio ambiente; fenómeno que ya había sido alertado en el Informe del PNUD antes citado. Se trata de la degradación del entorno natural y en consecuencia, la modificación radical de ecosistemas y formas de vidas. *Puaquí semos campesinos* del Colectivo Getulio y el Zute alza su voz para seguir alertando sobre los efectos concretos de este proceso. El Colectivo no busca hacer diagnósticos generales o proyecciones a futuro, sino

alertar de una urgencia que exige acciones concretas e inmediatas. Así, a partir del descontento social por la toma de decisiones sobre la implementación de proyectos de extracción minera en las veredas circundantes del municipio de Tasco, este proyecto trabaja con niños y jóvenes en la recuperación del legado campesino como resistencia a los megaproyectos en la región. Su trabajo, que tiene un pie en el activismo, se centra en el uso de la historieta como medio difusor de conocimiento. Así, los talleres trabajarán a partir de objetos y dibujos para llegar a discutir los problemas de la región.

El Colectivo se mete de lleno en Tasco, protagonista de una de las muchas disputas entre comunidades y empresas de extracción minera. Allí Minas Paz del Río (la antigua Acerías Paz del Río que permitió en 2008 y 2009 reducir los índices de pobreza del departamento gracias a la venta de acciones que hicieron los propios trabajadores) pretende extraer 8.000 toneladas de hierro al mes; sin embargo, sus planes han sido bloqueados por los pobladores que no están convencidos de que su manejo no vaya a perjudicar el ecosistema. Cerca está el Páramo de Pisba con lo cual se podría poner en peligro una de las fuentes hídricas de la región (“La mina de la discordia en Boyacá”, en *El Espectador*, 16 de octubre de 2014).

En el relato mítico de Caín y Abel no solo se registra el acto fratricida; también se describe el uso del tiempo y del trabajo. La descendencia de Caín será la encargada de construir la primera ciudad y será también la encargada de forjar los metales. El conflicto entre la explotación del metal y la comunidad de Tasco actualiza y revive el relato mítico. El metal se yergue, desde tiempos inmemoriales, como símbolo del futuro (progreso) pero al mismo tiempo es un indicio de historia mítica. Hoy en día parecen un antagonismo, pero en el pasado la agricultura fue precedida por la metalurgia, y ambas dieron lugar a las grandes civilizaciones. Mediante el dominio del metal y del fuego el hombre le arrebató a la naturaleza su potestad sobre el ritmo del crecimiento (Eliade 1983: 21). Sembrar y transformar el metal son formas de modificar el tiempo. El fuego del herrero es también el medio para cocer los alimentos.

De esta forma, *Una espada de hierro meteórico*, de María Elvira Escallón, trabaja la idea de una espada mítica, realizada a partir de fragmentos de aerolitos que cayeron en 1810 y que presuntamente le fue obsequiada al Libertador. En la historia de la metalurgia, los primeros metales que fueron trabajados provenían del hierro meteórico. Como eran objetos caídos del cielo, estaban cargados de “sacralidad... De ahí procede muy probablemente el culto profesado a tantos meteoritos o incluso su identificación con una divinidad” (Eliade 1983: 9). Era considerada, entonces, materia trascendente. Incluso, en algunas culturas se pensaba que una espada de hierro meteórico hacía invulnerable a quien la portara.

No es la primera espada mítica de Bolívar. Pero ambas se legitiman a través del museo. En una primera instancia, el museo (órgano creador de reliquias por antonomasia) escenifica una espada de Bolívar que posiblemente no le perteneció. Pero esto no importa, pues los mitos son tan importantes como las verdades. Y para eso está la historia. Así, sobre esa “mentira” se monta otro mito que se consolida una vez el M-19 se roba la espada del Museo Quinta de Bolívar en 1974 y la devuelve casi 20 años después. No obstante, hoy ese objeto mítico no es visible pues su “original” está albergado en una bóveda del Banco de la República. Aquí se juega también con la autenticidad de las reliquias y cómo encarnan nuestra mirada sobre lo que debe ser el pasado. Sobre esta espada de hierro meteórico sólo tenemos acceso al mito.

Los mitos suelen referirse a los orígenes del mundo mediante narraciones maravillosas que están por fuera del tiempo histórico. Tiempos en los cuales la relación con el cosmos y la naturaleza estaba mediada por la sacralidad. Quizá por ello se popularizan los mitos o la fascinación por las leyendas. Tienen, eso sí, el riesgo de proporcionarnos un pasado tranquilizador y desviar la mirada sobre lo que acontece. Peor aún, en algún momento mito e historia se entremezclan y se confunden. Así, no valdría la pena seguir buscando apoyo –y justificación– en un pasado remoto. En este sentido J.M. Coetzee nos aporta la siguiente reflexión en su *Diario de un mal año*: “¿Cuánto tiempo atrás podemos remontarnos? El pensamiento africano ha llegado al consenso de que después de la séptima

generación ya no es posible distinguir entre historia y mito”. Por ello nos preguntamos, si los orígenes están refundidos, ¿vale la pena emprender una expedición para recuperarlos? O será necesario enfrentar el presente con sus carencias, falencias y aquello que nos atraviesa como sujetos, ahora.

Testimonio

El testimonio, como el archivo, parecería ser el contrario del olvido. Sin embargo, no lo es. Pasa que le hemos otorgado al testimonio un carácter confesional, una especie de sello de la memoria. Tal es así que hoy en día el testimonio se constituye como prueba irrefutable para el esclarecimiento de crímenes atroces. Se convierte, así, en parte fundamental de los procesos de recuerdo. No obstante, el testimonio no es una idea abstracta sino que se encarna en el relato de quien lo construye; así, si el testimonio da fe de algo, si es una prueba de un acontecimiento del cual puede dar cuenta un testigo, lo es a condición de ser parte de una narración. Aún cuando sabemos la potencia que encierra la narración para transmitir un conocimiento o legar una experiencia, el testimonio normalmente se ubica del lado de lo traumático. Es en el espacio del trauma donde se construye el relato testimonial, de una experiencia que por dolorosa y significativa compromete la singularidad de quien la relata. Así, el testimonio nunca se separa de un cuerpo, de una voz, de una singularidad tejida en las palabras. Su tiempo es el de una temporalidad pausada, suspendida y activada desde el silencio del trauma para reconstruir y volver a construir una subjetividad. Y es justamente en esas pausas y silencios, donde el testimonio aún no es posible ni se ha configurado y el testigo vive el trauma, donde se construye la potencia del relato testimonial. Así, no toda experiencia vivida llegará a ser narrada, ni todo lo visto encontrará sus palabras.

Según la historiadora francesa Annette Wieviorka la ‘era del testimonio’ comenzó en 1961 con el juicio, realizado en Jerusalem, contra Adolf Eichmann, donde por primera vez la voz de los testigos rompió el silencio. Wieviorka señala con especial

precisión las operaciones historiográficas que durante el desarrollo del proceso hicieron de este un caso emblemático en la escritura de la historia. Esta ‘era’ tendría una repercusión más amplia en las décadas de los 80 y de los 90; esos años, según la autora, se caracterizaron no solo por la íntima necesidad de contar una experiencia, sino también por el imperativo social del “deber de memoria” (Wieviorka , 1998:79). Este fenómeno de valoración de la memoria de la mano del testimonio, provocó una ‘sobrelegitimación’ del testigo como fuente histórica y como portador de verdad. Es sobre el eje de la “verdad” de la experiencia vivida y sobre los hechos vistos, donde el testimonio pareciera desligarse de las exigencias que pesan sobre cualquier otro discurso o fuente histórica. Por la proximidad de la narración con el auditorio, el testimonio se desmarca de la rigurosidad documental a la que es sujeta otra fuente; el testimonio ingresa, así, al tejido e intimidad de lo comunitario y colectivo. En la escucha del testimonio se opera la última transformación por la cual el relato se asemeja a una verdad. La socióloga argentina Elizabeth Jelin describe este intercambio de la siguiente manera:

La narrativa de la víctima comienza con una ausencia, en un relato que todavía no se sustanció. Aunque hay evidencias y conocimientos sobre los acontecimientos, la narrativa que está siendo producida y escuchada es el lugar donde, y consiste en el proceso por el cual, se construye algo nuevo. Se podría decir, inclusive, que en ese acto nace una nueva “verdad”. (2002:84).

Esa nueva “verdad” construida en el espacio que distancia al testigo de quien escucha, recubre la relación que el testimonio tiene con la historia. Quizá el vínculo entre testimonio e historia debería, entonces, desplazarse del valor de “verdad sobre lo acontecido”, para ser pensado en términos de “fidelidad de lo recordado” como lo señala Paul Ricoeur. La fidelidad de lo recordado nos exime de toda exactitud fáctica y nos devuelve a nuestra memoria, a esas imágenes sueltas que buscan ser hiladas a través de un recuerdo y de una narración.

Los documentos, los testimonios y las fotografías son reliquias, objetos mediante los cuales atesoramos el pasado. Para Lowenthal estos objetos producen la impresión de estar en presencia del pasado auténtico, pero es necesario interpretarlos porque de lo contrario son estáticos y mudos. Adicionalmente, el paso del tiempo cambia la percepción sobre los objetos. Algo que no tenía valor puede ser ahora valorado, pero también puede pasar lo contrario. De la misma forma como se hablaba anteriormente de la palabra del testigo, con sus verdades impresas o dichas y almacenadas, creemos en las reliquias porque nos parecen un trozo del pasado veraz. Atraen la predilección por lo extraordinario, por lo precioso, y así los artefactos más imponentes serán resguardados. De esta forma, la preservación intencional solo cubre pequeñas fracciones de aquello que sobrevive. ¿Pero qué tan necesaria es la autenticidad? Como ocurre en el cuento *La reliquia* de Guy de Maupassant, en el que un enamorado sustituye en un regalo para su prometida un supuesto hueso precioso de las once mil vírgenes por “un objeto análogo” con tan mala suerte de que es descubierto. El hechizo de la fe se rompe y queda al descubierto el carácter ordinario del objeto.

Sobre esa relación entre testimonio, evento traumático y fidelidad de lo recordado, se erige el proyecto *Reliquia* de Adriana Marmorek. La serie de objetos, fetiches, devenidos en verdaderas reliquias para el testigo, describen pausadamente la pregunta ¿cuál es la relación de las reliquias de amor con el tiempo y el olvido?

Ovidio en su *Arte de amar* enseña los remedios para el amor, una manera de desaprender el amor y de olvidar (Weinrich 1999: 42), pero con la claridad de que, pese a todas sus recomendaciones, el verdadero remedio es el nuevo amor. Su ‘terapia’ consiste en recordar todo lo terrible del amado o de la amada, traer a la memoria todos sus defectos y el dolor que llegó a producir. También es necesario sacar de la casa todas las imágenes, quemar las cartas, evitar los lugares compartidos, viajar (ojalá lejos), evitar las artes, estar acompañado y estar ocupado. Conservar los objetos del ser amado es, sin duda, un gran impedimento para olvidar. Así, *Reliquia* dispone sus objetos, con señales de las historias privadas, a la mirada desprevenida del espectador. No se trata de una colección,

sino de un inventario móvil del despecho y del apego. Cada objeto, bajo su coraza, describe una historia que se rehúsa a entrar en el campo del olvido; cada objeto persiste en el trabajo punzante de la memoria.

En cierta medida, el proyecto de Marmorek busca restituir la fisonomía del ser amado a través de fetiches y de objetos. Esta actitud que sintetiza bruscamente la singularidad en un objeto, es similar al gesto por el cual durante las exposiciones universales del siglo XIX, eran exhibidos, junto con los logros de la industria, objetos y cuerpos de personas ‘exóticas’. El objetivo de estas exhibiciones era hacer visible el poderío de una nación, de un proyecto civilizador, que autorizaba la exhibición de personas, como una estrategia para justificar la formación de imperios (Bennett 2010). La exhibición del otro subsiste de diferentes formas a lo largo de la historia. Franz Kafka comienza su relato *Un artista del hambre* de la siguiente manera:

En los últimos decenios, el interés por los ayunadores ha decrecido muchísimo. Antes era un buen negocio organizar grandes exhibiciones de este género como espectáculo independiente, cosa que hoy, en cambio, es imposible.

Kafka describe con agudeza la mirada exótica que se posa sobre el fetiche en exhibición. El comienzo del penúltimo relato de Kafka, recuerda que hubo un tiempo en el que había personas que por su propia decisión (culpabilidad, espiritualidad o autocastigo) se encerraban en celdas y ayunaban hasta el día de su muerte. Los “olvidaderos”, como eran conocidas estas habitaciones, estaban abiertas a las miradas de los curiosos. El proceso del ayunador, como espectáculo dispuesto al público, proveía de ganancias al propio ayunador y a un empresario; el ayunador, ejercitado en los embates de este acto, hace del hambre su profesión, su paradójica forma de vida. El espectáculo, según Kafka era bien coordinado: una vez el ayunador era desenjaulado, una pequeña orquesta, un grupo de personas y un fotógrafo daban la bienvenida a la vida.

El

El artista del hambre, proyecto de Lucas Ospina, actualiza el mismo espectáculo exhibitivo, donde las tensiones entre obra de arte, sacrificio y lucro comercial se dan cita. La obra comienza con la firma de un contrato comercial, donde el artista acepta ayunar durante el tiempo de exhibición de su acto, a cambio de una retribución económica. Como en un juego de espejos donde las paradojas se multiplican, *El artista del hambre* escenifica el acto artístico, como de exhibición y distracción. El ayunador, el contrato comercial, el artista como empresario y la mirada del público configuran la obra. El ayunador allí recluido nos recuerda que las formas de exhibir personas están íntimamente ligadas con el mercado, el ego, el rebusque, y que tienen plena vigencia en la ‘era del exhibicionismo’. ¿Hemos de creer este testimonio? ¿O se tratará de un falso testigo?

Para hacer el pasado inteligible lo archivamos, explica el antropólogo Alejandro Castillejo (2009). Los archivos son el producto de las acciones de consignar y organizar, y condensan el momento en el que el pasado se nombra, se clasifica y se captura. Archivar también es domesticar, codificar, organizar, muy a la manera en la que funcionan los museos. Las colecciones son archivos y su catalogación nos acerca a una comprensión del mundo, o por lo menos procuran darle sentido. De ahí que lo que no está en el archivo resulte igualmente importante. El vacío o el olvido hacen parte del silencio que contienen los dispositivos para acercarse al pasado. Mediante los archivos nos conectamos con un pasado o, mejor, con una representación del pasado. Al interior del archivo, pero especialmente en el relato del historiador, los documentos adquieren el valor de monumentos (Foucault en Enwezor 2008). Esta monumentalización del documento es una de las operaciones historiográficas más significativas y menos evidentes del relato histórico.

La evidencia del documento en su falsedad o en su mentira (1991:236), como diría el historiador Jacques Le Goff en su artículo “Documento/Monumento”, permiten pensar el proyecto *50 Cartas* de Carolina Bácares, como una idea que encaja plenamente bajo esta perspectiva. Dos operaciones se suceden en el trabajo de Bácares; por un lado, la elaboración de un archivo familiar donde el relato privado y la anécdota se proyectan hacia el espacio de una historia común. Por el otro,

elabora visualmente un montaje para tratar de singularizar estos relatos e inscribirlos dentro de una memoria afectiva. Para la artista presenta documentación, correspondencia y fotografías, relacionadas con los estragos del período conocido en nuestro país como La Violencia, sobre el cual reinan múltiples lugares comunes. *50 Cartas*, no obstante, permite tener un acceso de primera mano a la experiencia de un conflicto lejano, a través de algunas voces implicadas y sus experiencias personales.

Por su parte, en *Ciervos de bronce*, de Camilo Aguirre, podría deducirse que no hay un ansia de monumentalidad ni de patrimonialización de los documentos exhibidos. Desde las historias personales y familiares que se conservan en la memoria se avista también un potencial para la historia pública. Nos anuncian otras formas de ver lo que parece ya caso cerrado.

De igual forma, los archivos son hechos y significados que están allí para ser interpretados, no solo expuestos. Para el caso de *Ciervos de bronce*, de Camilo Aguirre, el pasado dibuja una instantánea de la historia de los movimientos sindicales; una historia que aún es difícil de aprehender en el presente e incluso a algunos sectores les produce rechazo. Pareciera que el movimiento sindical no ha ingresado plenamente en los relatos de la historia de Colombia, a diferencia de La Violencia; es quizá este carácter de un presente incómodo lo que impide su clausura en el discurso histórico. Así, un puñado de cartas incompletas describe algunas situaciones, personas y entornos de una escena que nos es extrañamente cercana. Sin embargo, una cosa es acercarse a los eventos y otra distinta trabajar a partir de los archivos que estos eventos revelan. Una vez liberados, más que expuestos, permiten su reconfiguración para crear nuevos significados. Así, podríamos pensar que la muerte libera el pasado. Y sin embargo, no estamos preparados para olvidar estos archivos. Ni para destruirlos. Apenas nos estamos alistando para escucharlos.

El cuerpo también es archivo, contiene tiempo que no ha sido narrado. De esta manera, *Trasegares*, del Colectivo Las disensuales, propone hablar de otro tipo de ruina exhibiendo fragmentos de cuerpos con la intención de crear archivos

de prácticas cotidianas invisibilizadas. El trabajo doméstico, la rutina diaria y el ritmo de una casa son coreografías silenciosas del esfuerzo y el oficio. Esas mujeres que a diario y durante años transitan los espacios domésticos de otras personas, atestiguan el habitar de esos espacios íntimos. Es un cuerpo extraño al núcleo familiar y, sin embargo, su presencia modela y puntúa el ritmo de lo doméstico. No se trata, sin embargo, de estabilizar el trabajo doméstico como una forma de sumisión; por el contrario, *Trasegares* describe cómo en el espacio privado de lo doméstico, otras formas de resistencia germinan.

Desde otro lugar, el proyecto *La Pajarera*, presentado por el Colectivo Mujeres de Fuego y basado en relatos de resistencia de mujeres en Colombia, México y Argentina explora la relación entre narración y olvido. El encuentro de dos mujeres pone en escena la tensión entre la necesidad de desenterrar el recuerdo pero también de darle sepultura. Aquí aparece el olvido como salvación después del recuerdo y establece el contrapunto entre testimonio y ficción.

La historia como ficción

Antes señalábamos algunas de las operaciones por las cuales el testimonio ingresa sin reparos al pasado y se ha convertido en un pasado incuestionable. El relato testimonial es, en la mayoría de los casos, en primera persona; esta cercanía de lo observado –en tanto testigo presencial– y víctima de lo sucedido, sumergen al que escucha en una ficción de fiabilidad. En ese sentido, las imágenes tienen un estatus similar al del testimonio. A pesar de que el encuadre y la modificación según la intención de quién toma o divulga la imagen es tan vieja como la fotografía misma (y 20 años de photoshop serían suficientes para convencernos), ésta siempre ha sido tenida por verdad y como antídoto del olvido. Sin embargo, otorgándole el estatuto de verdad, de testimonio o incluso de documento, ignoramos la potencia que tiene la imagen para discutir con el pasado y con el presente. La imagen fotográfica, entre otras formas de la imagen, es una representación del pasado que

no reemplaza ni sustituye el acontecimiento capturado. Solo a condición de mutilar la imagen, podemos utilizarla como testimonio. Si esto es así, podríamos preguntarnos qué le ocurre al presente si tergiversamos esa representación del pasado, o, si seguimos en este juego, ¿qué le ocurre al pasado si cambiamos el presente?

Lenin viene, de Andrés Caycedo, trabaja una ficción sobre otra ficción a partir de un álbum heredado de postales de Vladimir Lenin realizadas con motivo de los 50 años de la muerte del líder. En las imágenes no se recuerda nada en puntual, sin embargo, hay un anuncio de un futuro que nunca llegará: una visita de Lenin a Colombia en 2015. La obra puede sugerir una posibilidad para repensar, casi 20 años después del texto de Fals Borda, una esperanza socialista para América Latina, incluso en el marco de la degeneración del sistema en algunos países de la región. Aunque es una promesa que viene vencida, *Lenin viene* parece renovarla, como una suerte de nuevo Mesías económico que salve el futuro y nos lance hacia otro pasado; las imágenes de Lenin distorsionan la temporalidad y nos logra engañar: la caída del capitalismo camina sobre las huellas del pasado. Incluimos acá el enlace para un complemento de esta postal: *Oración para que no muera Lenin*, de Luis Tejada.²

Una referencia cercana al caso analizado es *Un tigre de papel*, el documental ficticio de Luis Ospina (2007) que puede leerse como una puesta en escena de sueños utópicos así como una fina crítica, cargada de humor, al capitalismo. Pedro Manrique Figueroa encarna al idealista –con todas sus contradicciones– que, según sus biógrafos, espera una revolución que nunca llega. Diríamos que es el salvador de Luis Tejada que esperamos. Incluso participa, en cierto momento, en un experimento para corromper la moneda y destruir así el sistema capitalista. Su misión: La caída del imperialismo a través de la deslegitimación de su principal herramienta que es el dinero, haciendo que pierda su valor.

²http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/poemas_tejada/oracion_para_que_no_muera_lenin.html, revisado el 30 de marzo de 2015.

En esta línea conceptual está el proyecto *Dos más dos es igual a cinco* de Mónica Páez que recuerda aquella famosa distopía de George Orwell: *1984*. Su tesis pareciera ser que cuando las mentiras se repiten, de tanto hacerlo, se convierten en verdades. De esta forma, la artista retoma un caso de la vida colombiana en donde el papel moneda robado al Banco de la República en Valledupar en 1994 perdió su valor al salir forzosamente de circulación. La “nueva” impresión que hace Páez de estos billetes, que corresponden a más de mil millones de la época, no cuestan eso; tienen tan solo un valor de producción, aunque, con su entrada en el campo del arte adquieren el valor de obra de arte. Así, el papel moneda (y la obra de arte) adquieren el valor que le asignamos. Las ficciones adquieren el valor que les damos.

En *1984* la acción toma lugar en un país de carácter colectivista llamado Oceanía que representa un régimen totalitario como los que conocimos en el siglo XX o algunos que todavía no conocemos del siglo XXI. Winston, su protagonista, trata de escapar del sistema pero es traicionado. Tanto en la película como en el libro, una de las escenas más importantes de la historia recae en el momento donde se discute la mirada sobre la historia, el pasado, el futuro y la verdad: la escena de la tortura de Winston. O’Brien es un representante de El Partido que conversa con Winston mientras lo adoctrina, o mejor, hace que Winston se adoctrine a sí mismo. Le pregunta: ¿Dónde existe el pasado? Tanto en la memoria como en los documentos, reflexiona el protagonista, a lo que le responde su interlocutor: Y El Partido controla ambas fuentes. Luego le pregunta si cree que la realidad es algo objetivo, externo, o que existe en sí misma, contestándole que ni es externa, ni es individual, sino que reposa en El Partido. La realidad se ve solo a través de Sus ojos. La realidad tiene el valor que le otorga El Partido.

El eslogan de El Partido es un resumen clave sobre el control del tiempo: “Quien controla el pasado, controla el futuro, quien controla el presente controla el pasado”. Un recuerdo falso que se cree firmemente puede volverse un hecho. Si bien *1984* es una novela, el acercamiento a la historia por lo general –si no estamos en el ámbito académico–, se produce fundamentalmente a través de la ficción. Es

mayor el número de personas que ve series televisivas, cine, o lee novelas históricas que quienes se acercan a la historia por la vía de artículos, libros y conferencias.

Ya en el siglo XIX parecía que la novela la ganaba la batalla a la historia por hacer del pasado algo más intenso: “La novela critica la historia mientras la canibaliza; la historia desprecia las reclamaciones de la novela mientras adopta intuiciones y técnicas novelescas” (Lowenthal 1998: 331). No pretendemos acá decir que ficción e historia son lo mismo. Ambos son relatos, pero con intenciones y mecanismos distintos, no obstante, estrechamente relacionados. Así, por ejemplo, el proyecto *El Sietecolores*, de Diego Celemín y Ana María Espejo, construye y reconstruye el archivo de un personaje real, Efraín González, bandolero conservador apodado ‘El Sietecolores’. A partir de esa verdad que está llena de leyendas, recogida en el territorio donde aún se le recuerda y a partir de los testimonios que existen sobre su figura, se elabora una ficción.

El trabajo pone en tensión la veracidad del archivo: los vestigios del pasado son tomados por auténticos, por lo que esta propuesta tiene que ver tanto con la producción de la ficción como con su recepción. A pesar de que se trata de contextos y fines bien distintos, resulta imposible no pensar en el trabajo de The Atlas Group que entre fines de la década de 1980 y principios del siglo XXI creó, en respuesta a una manipulación de la interpretación de la guerra civil en el Líbano, su propia versión en la constitución de archivos, cruzando la delgada línea entre un proyecto de documentación y una práctica artística. Estos ejercicios de reconstrucción de los acontecimientos dejan entrever la dificultad de separar el presente del pasado. La relación entre archivo y verdad no es transparente. Una imagen tomada de un archivo puede ser llevada a la ficción, o también puede ser reconfigurada. El archivo le puede dar una nueva lectura a la historia, pero no por sí mismo, requiere de un proceso de montaje con otras fuentes y otros archivos.

Del mismo modo, la historia examina un pasado que fue o que pudo haber sido. En la *Historia Nacional del Olvido* el Grupo Ntzech incrusta un pasado que se vuelve auténtico en la medida que circula y se legitima por los libros de historia ya existentes y de mayor circulación en bibliotecas locales. Mediante estrategias de

inserción, propone una “nueva historia”. Y nos hace dudar porque los silencios (es decir olvidos) en los procesos de la producción de la historia entran en cuatro momentos cruciales: cuando se crean las fuentes (hechos), cuando estos se recuperan (archivos), cuando se elaboran (narrativas) y en el momento de la construcción significativa (hacer la historia) (Trouillot 1995). Cada historia tiene sus silencios en distintos momentos, y en su apropiación.

En un sentido opuesto, en el proyecto *Biblioteca ilegible de libros fantasma*, de Catalina Jaramillo, el contenido legitima el contenedor. Su *Biblioteca* se constituye como una aparición real. Los libros fantasma aparecen dentro de la literatura, pero únicamente allí; son palabras a las que no podemos acceder. Pero a pesar de que no existen, sí tienen vida. Construir una biblioteca de libros que existen en la literatura es también dar cuenta de quién elabora esa colección. Se siembra la duda sobre su veracidad aunque sobre la palabra escrita todavía nos cuesta trabajo descreer. Esto, porque se supone que la escritura es aliada de la memoria. Cuando se inventa y difunde la imprenta, “los libros, que Borges llama ‘simulacros de memoria’, se vuelven accesibles para la generalidad. Desde entonces la memoria cultural está materialmente presente en muchas bibliotecas públicas y privadas, y si ahora hay muchas cosas que ya no es necesario aprender de memoria, se sabe, a cambio, dónde pueden ser encontradas fácilmente” (Weinrich 1999: 132). Pero si se trata de bibliotecas que no existen, ¿qué memoria cultural pueden albergar? Si no existen, ¿no tenemos nada qué recordar ni olvidar?

Traiciones de la memoria

El escritor británico Julian Barnes reflexiona sobre la muerte en su libro autobiográfico *Nada que temer*. Entre otras situaciones, alude a su infancia y a la de su hermano, haciendo énfasis en la diferencia de los recuerdos generados por la vivencia de un acontecimiento compartido. Frente a un mismo evento, el despescuezamiento de una gallina en la casa de los abuelos, los dos hermanos

tienen imágenes muy diferentes, unas más violentas que otras. Barnes le suma a esta infidelidad de la memoria cómo su hermano incluso narraba historias de eventos no ocurridos que su madre le había contado como si se trataran de recuerdos propios y memorias familiares adquiridos por la experiencia.

En esa línea de ideas, Renán Silva nos recuerda que la memoria es “una reconstrucción selectiva hecha en función de las urgencias del presente, y ninguna forma de memoria puede presentarse como pura o auténtica, ya que toda memoria se inscribe desde el principio en el campo mismo de la representación social, y por lo tanto en el campo de los intereses y de los afectos, de las formas sociales valoradas, deseadas, queridas, interesadas, propuestas siempre en función de coherencias” (Silva 2007: 293). Ese valor interesado de la memoria hace que sea tremendamente subjetiva. Adicionalmente, al recordar no solo traemos un hecho desde el pasado sino que también lo modificamos por la fragilidad de los mecanismos que la albergan. Así, estos proyectos interrogan el funcionamiento y los soportes de la memoria.

Freud en su texto “El block maravilloso” (1924 [1925]) critica las herramientas auxiliares inventadas para albergar nuestra memoria porque considera que tienen grandes deficiencias. Se refiere al block maravilloso (The Wonder Pad) como aquel que mejor emula nuestra capacidad de tener “una superficie receptora siempre pronta y huellas permanentes de las anotaciones hechas” (1981: 2809). El aparato consiste en una capa celulosa sobre la que se escribe o dibuja y una capa que retiene, hasta que la celulosa se desprende para hacer que la imagen desaparezca. No obstante, los trazos quedan impresos sobre la capa inferior, es decir que se conservan y no desaparecen del todo, como las marcas que quedan en las hojas blancas de un cuaderno cuando hemos escrito con fuerza. Freud quiere hacer una analogía sobre la manera como funciona el aparato psíquico receptor.

Cercano al funcionamiento de este block maravilloso está el soporte del proyecto de Juan Mejía: *Pentimento*. La palabra se refiere al arrepentimiento, a la alteración de la idea original, a los trazos de algo que se estaba haciendo y se corrigieron. Mejía configura su propia colección de imágenes de los medios masivos de comunicación

que circulan irónicamente para ser olvidadas y las exhibe temporalmente en pizarras borrables. El dibujo está inevitablemente condenado a ser borrado, aunque una huella tenue quedará inscrita por un tiempo. Es esta la capa protectora de la superficie receptora de la que habla Freud. Los dibujos inevitablemente desaparecerán por su tinta deletable, pero quedarán inscritos algunos rastros que podremos recordar u olvidar. Antes de ser olvidados o borrados los dibujos, las imágenes expuestas habrán sido descontextualizadas (ya no harán parte del periódico al que pertenecían, y perderán el pie de foto de la noticia). Ya vienen cargadas de olvido. Así, *Pentimento* se refiere no solo al pasar de las imágenes de consumo sino al funcionamiento mismo de la memoria.

La conmemoración es otra forma de recuerdo interesado, de memoria obligada y colectiva. Para el filósofo Tzvetan Todorov (2008) ésta adapta el pasado a las necesidades del presente pues siempre será más fácil mirar hacia atrás que lo que ahora está ocurriendo. Por lo general, este acto sucede en el espacio público y es acompañado de otros rituales (placas, desfiles, películas, monumentos). Así, en la medida que le asignamos valor al pasado a través de estas estrategias (la patrimonialización es otra de ellas), lo configuramos para nuestro uso, a nuestra medida. En esa lógica, ¿qué significa tener una placa cuyo texto no nos remite a ningún hecho específico, o que celebra un evento que se ha perdido, ha sido borrado o nunca existió? Esto nos puede remitir a la “condenación de la memoria” (Weinrich 1999: 68) que ocurría en la antigua Roma cuando un emperador u otro líder era considerado “enemigo del Estado” y por tanto se borraba su nombre de la Historia y se destruía su imagen, condenándolo al olvido. En *Imperfecto pretérito*, Juan David Laserna recompone la vacuidad de un ejercicio conmemorativo que escasamente parece haber protegido la memoria de cientos de lugares y personajes y que ahora consideramos ha fracasado en su capacidad de generar imitación de valores. El tiempo pretérito es pasado desvinculado al presente. Las placas se ponen para identificar las reliquias y los hechos, son marcas que hacen público el reconocimiento de ese pasado. Pero,

paradójicamente, una vez se elabora y embellece el monumento, se condena esa memoria a la petrificación del recuerdo (Koselleck 2011).

Los proyectos de Carolina Estarita y Camilo Sabogal aluden también a los mecanismos y soportes del recuerdo y el olvido. La fotografía es un acto de memoria y un recuerdo de nuestra temporalidad. Nos permite recordar o solamente saber que efectivamente unos acontecimientos tuvieron lugar. Y a la vez que es documento puede tratarse también de un monumento personal (Wigoger 1998).

A pesar de que un retrato fotográfico pareciera ser lo más cercano que tendremos a la presencia de la persona, éste no permitirá reconstruir la identidad del individuo representado, ni nos garantiza su reconocimiento. No obstante, una vez se pierde el valor personal, Kracauer propone que la fotografía se puede poner en relación con otras y, así, hacer visible nueva información, construir archivos y reconfigurar las imágenes. El investigador alemán señala la tensión entre la capacidad de la fotografía de negar la historia por estar inmersa en el presente y, a la vez, de dejar las huellas que permitirán nuevas formas de interpretar la realidad (en Wigoger 1998: 185). De esta forma, mientras la memoria se actualiza con el tiempo, la fotografía puede perderla entre su deterioro inevitable, la pérdida de información y la de sus referentes.

En los casos de Estarita y Sabogal, no es la identidad del ser amado y reconocible la que nos interesa. Sin embargo, apelan a un formato con el que nos podemos identificar, esos retratos de individuos y familias anónimas que todavía captan nuestra atención porque tienen una resonancia con medios que nos son propios. Lo que nos interesa es la alteración de las figuras, no su conservación. ¿Qué hace el tiempo con las imágenes? ¿Qué hace el tiempo con nuestra memoria? En *Recordar, olvidar ¿cuál es la diferencia?* Estarita propone una interacción entre el visitante a una página web y la alteración de la imagen, tal como ocurre cuando visitamos un recuerdo que se verá alterado por su recuperación. Por su parte, Sabogal en *Eram Quod Es, Eris Quod sum (Yo era lo que tú eres, tú serás lo que yo soy)* también hace evidente el olvido involuntario y su impacto sobre imágenes que

desaparecerán inevitablemente, en contravía a nuestra fe ciega en la inmutabilidad de la imagen.

Kracauer describe el trabajo del historiador como el viaje de Orfeo que debe descender al inframundo y ascender para traer los muertos hacia la vida. La historia es el momento en que el pasado se pierde y se congela en imagen. Y es una metáfora del proceso mismo del revelado fotográfico (en Wigoger 1998). Aquí varios de los proyectos están relacionados con este viaje al inframundo, pero en los casos que estamos abordando, las imágenes juegan con el olvido inevitable. En el caso de Estarita es el visitante, el espectador, quien acelera o detiene el cambio y la transformación de la imagen. Cuando recordamos, traemos de vuelta un evento, una persona, una circunstancia, pero siempre alterándola. En el caso de Sabogal, esta pérdida de referentes es acelerada voluntariamente. La luz no fija la imagen y por tanto la erosiona. La fotografía aquí ya ni siquiera nos puede remitir a la identidad ni al pasado. Es una nueva forma del recuerdo.

Rescribir el pasado

De regreso a la escena que se describía más arriba del libro de Orwell, *1984*, O'Brien, representante de El Partido, quema una fotografía. A continuación, Winston le exclama que la fotografía sí existe porque él la puede recordar. Sin embargo, el fanático lo contradice al decirle que él "no la recuerda". Parece, según Winston, que O'Brien en realidad la hubiese olvidado así como su negación de recordarla. Este olvido es aquel que Paul Ricoeur describe como borrar las huellas (echar al olvido). Un olvido muy propio de los regímenes totalitarios y de sus programas de propaganda. Un ejemplo histórico que rescata la ficción se encuentra al inicio de *El libro de la risa y el olvido* de Milan Kundera (1978).

En febrero de 1948, el líder comunista Klement Gottwald salió al balcón de un palacio barroco de Praga para dirigirse a los cientos de miles de ciudadanos que

llenaban la plaza de la Ciudad Vieja. Aquél fue un momento crucial en la historia de Bohemia. Un momento fatídico.

Gottwald estaba rodeado por sus camaradas y justo a su lado estaba Clementis. La nieve revoloteaba, hacía frío y Gottwald tenía la cabeza descubierta. Clementis, siempre tan atento, se quitó su gorro de pieles y se lo colocó en la cabeza a Gottwald.

El departamento de propaganda difundió en cientos de miles de ejemplares la fotografía del balcón desde el que Gottwald, con el gorro en la cabeza y los camaradas a su lado, habla al pueblo. En ese balcón comenzó la historia de la Bohemia comunista. Hasta el último niño conocía aquella fotografía por haberla visto en los carteles de propaganda, en los manuales escolares o en los museos.

Cuatro años más tarde a Clementis lo acusaron de traición y lo colgaron. El departamento de propaganda lo borró inmediatamente de la Historia y, por supuesto, de todas las fotografías. Desde entonces Gottwald está solo en el balcón. En el sitio en que estaba Clementis aparece solo la pared vacía del palacio. Lo único que quedó de Clementis fue el gorro en la cabeza de Gottwald.

Este olvido es intencional y destructor (Ricoeur); obra sobre la estela del pasado al no poder cambiar el acontecimiento o darle sepultura. A este olvido el filósofo francés le contrapone el olvido de reserva (caer en el olvido) que es un olvido constructor. Su contracara.

Los dos olvidos son percibidos como un atentado contra la fiabilidad de la memoria porque lo que arrasa es una huella que puede ser escrita, psíquica (impronta emocional) o cerebral. Lo vivimos como una amenaza, tratamos de mantenerlo a raya, pero “se deplora el olvido como se deplora el envejecimiento o la muerte” (Ricoeur 2004: 546). Este primer olvido (el que elimina) es el olvido definitivo, el segundo, el olvido de reserva, es reversible (conocer es reconocer, reencontrar, suponer un recuerdo disponible). Los dos olvidos rivalizan. Dice Ricoeur: “Por un lado el olvido nos da miedo. ¿No estamos condenados a olvidar todo? Por otro, saludamos como una pequeña fortuna el retorno de un resto de

pasado arrancado, según se dice, al olvido. Ambas lecturas proseguirán a lo largo de nuestra vida -icon permiso del cerebro!” (Ibid: 536)

De esta manera, si el olvido es inscrito en la condición de la vida, también éste inaugura la paradoja de lo real. Olvidar un acontecimiento no supone hacer acopio de toda la información disponible para clausurar su registro sino de un esfuerzo por que ese acontecimiento cese de existir. Es esa suspensión y posterior inexistencia la que inaugura la paradoja. Ese acontecimiento olvidado insiste, persiste como una punzada. Lo contrario de lo que existe es lo que insiste. De allí que el olvido nos asalte súbitamente, y permanezca agazapado en la insistencia. El gesto del olvido, acontecimiento insistente, repite y replica el pasado señalando la falla y lo inacabado.

Sobre el olvido de reserva, se trata del olvido que permite el reconocimiento, lo que insiste salir a flote. La imagen que vuelve. Por eso, para Ricoeur conocer es reconocer y muchas veces éste se apoya en un soporte material, “pues la representación comporta la identificación con la cosa descrita en su ausencia” (Ibid: 249). Es un olvido que sobrevive, que vuelve, que nos permite reconocer el pasado a través del encuentro con el presente. Varios de los proyectos están en esta línea del trabajo del recuerdo, del reencuentro.

El pasado está alterado por nosotros, sin embargo, tenemos la sensación de que el pasado es sagrado y no se debe tocar, aunque lo modifiquemos para ser parte de él o hacerlo nuestro. Esto porque el pasado que no ha sido ‘adulterado’ nos es muchas veces insuficiente. Por tanto sus imágenes sobreviven. En *Desmembramiento en masa* Camilo Parra propone una mutación directa de un registro del pasado “colonial” mediante la manipulación de una imagen religiosa, patrimonial. La alteración del pasado se produce durante la exposición y se hace explícita. No se trata de un acto de iconoclastia sino de redefinición de la lectura de una imagen propia de la Contrarreforma como instrumento de evangelización. Algo que aparece, desaparece (o cambia su intención original) y ahora reaparece en otro contexto, sujeto a la manipulación del artista. Es este proceso el que nos hace pensar sobre lo que la misma imagen ha ocultado, lo que puede estar debajo de

ella. Así como los españoles construyeron sus templos sobre lugares sagrados de los indígenas, aquí se superpone una nueva capa. Esta acción remite a una noción de tiempo que no es necesariamente lineal sino que se compone de láminas una sobre otra, a la manera de una milhoja, lo que produce una simultaneidad de tiempos y no una secuencia (Enzensberger 1999).

Esa sensación de extrañamiento frente a las representaciones del pasado también se hace evidente en la propuesta de Óscar Ayala, *Domesticando rinocerontes*, en el que retoma la reconocida imagen del techo de la Casa Museo del Escribano Juan de Vargas en Tunja para darle un nuevo uso. Una serie de capas de representación revelan la existencia de otras. La genealogía del rinoceronte se enriquece con sus usos contemporáneos. Así, Ayala crea un rinoceronte para vincularlo a las formas de apropiación contemporánea en el espacio público y de paso nos pone a pensar sobre el valor de lo patrimonial, su apropiación y reconocimiento.

En ambos casos, el sentido original de las imágenes se ha olvidado y el contexto de su uso ha cambiado drásticamente. Más que rescatarlo o reconstruirlo, los proyectos buscan el reconocimiento de nuevas condiciones de lectura que podrían, o no, llevar a identificar los sucesos originales. Algo del pasado está disponible a través de las imágenes y por ello se resiste a la destrucción de las huellas. Para Ricoeur es este olvido el que equivale a la supervivencia del recuerdo.

El olvido destructor y constructor están muy cerca el uno del otro, a veces de manera inseparable. En *Santander amenaza ruina*, Luis Carlos Tovar se obstina en recuperar el significado que tiene un colegio cuyo edificio está destinado a desaparecer, aparentemente de manera voluntaria. Se trata del Colegio General Santander, localizado en la Plaza de Usaquén, que abrió sus puertas en 1935 y funcionó allí hasta 2008. En contra de las lógicas comerciales y turísticas locales, Tovar insiste en recuperar no solo las memorias en torno al edificio sino el edificio mismo como una memoria arquitectónica. Actualmente el edificio está cerrado y a pesar de que el artista realizó unas pocas visitas, posteriormente le fue imposible acceder ya que la entrada al Colegio está regida por la Secretaría de Gobierno, a lo que se suma un litigio por la tenencia del predio. Esa latencia, el olvido que está

presente, se convirtió entonces en una oportunidad de elaborar un archivo de recuerdos y olvidos de quienes conocieron y habitaron el edificio y de quienes actualmente están vinculados al Colegio en otra sede. Tovar señala el espacio arquitectónico, así como la arquitectura a partir de la memoria de alumnos, maestros, directivos y padres de familia, en torno al espacio del colegio en su pasado y su presente. Pero su intención no es edificar una memoria inalterable sino encontrarse con el pasado para primero reconocerlo y, luego, posibilitar el olvido. De esta forma vincula patrimonio con las vicisitudes de la vida misma.

Gustavo Villa, por su parte, se interesa en *Archivo de un parque zoológico* por los vestigios del antiguo zoológico del Parque Nacional. Hay una memoria de la creación del Parque y unos usos en el presente. Este Parque fue inaugurado al final del período presidencial de Enrique Olaya Herrera (1930-1934) quien ordenó su construcción con fines educativos y de recreación. Según la investigadora Claudia Cendales Paredes, se planeó un jardín botánico y jardín zoológico con el objetivo de crear un museo natural de la nación. Lo que Villa recuerda son rudimentarias jaulas, de las cuales hoy en día apenas quedan fragmentos de muros de ladrillo que se convirtieron en jardineras dentro de un parque cuyo objetivo original se ha olvidado y transformado.

Tanto el Colegio Santander como el Parque Nacional Enrique Olaya Herrera fueron declarados Patrimonio Distrital y Nacional, respectivamente. Así, al patrimonio lo podemos entender como el uso del pasado para los intereses del presente. Y como la noción del presente cambia constantemente, esto hace que el patrimonio se deba actualizar con la misma velocidad. Hoy en día estos dos patrimonios resultan incómodos. El primero, por estar localizado en un área que se reafirma como eje comercial y turístico de la ciudad en donde claramente hay una incompatibilidad entre el rol educativo del edificio y su entorno. A pesar de que conserva su placa, su historia pasará a los anaqueles del pasado. El segundo, si bien continúa siendo un lugar privilegiado y utilizado del centro de la ciudad, aspectos como la inseguridad, reglas que desaniman su uso recreativo y la falta de mantenimiento hacen que su valor patrimonial se vea resquebrajando.

No es posible escapar el olvido, así como no se escapa de la muerte. Miguel Canal trabaja a partir del ciclo de vida y muerte (olvido) en *Esta es mi vereda*. Así propone una nueva mirada a la recuperación de un archivo fílmico, en parte sometándolo a procesos de restauración digital y también extrayendo las imágenes en proceso de deterioro que en éste se albergan. Se trata de las cintas cinematográficas de su abuelo: el tipógrafo, editor, escritor y cineasta Gonzalo Canal Ramírez autor de *Esta fue mi vereda* (1958). Este audiovisual es reconocido por ser la primera película relacionada con la época de La Violencia. Miguel Canal parte de las imágenes del pasado para hacer una apropiación que no implica un mero acto de reproducción. Pero también hace visible el proceso orgánico de nacimiento y muerte de la cinta, en paralelo con la vida y muerte de los seres humanos: “La muerte es el más poderoso agente del olvido. Pero no es omnipotente. Porque, desde siempre, contra el olvido, en la muerte los hombres han levantado las murallas del recuerdo, de tal modo que las huellas que permiten seguir la memoria de los muertos pasan por ser, entre prehistoriadores y arqueólogos, los signos más seguros de la existencia de una cultura humana” (Weinrich 1999: 55). Detrás de los hongos que significan la muerte de la imagen queda algo de la vida de un país.

El instante

¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño
de espadas que los tártaros soñaron,
dónde los fuertes muros que allanaron,
dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?

El presente está solo. La memoria

erige el tiempo. Sucesión y engaño
es la rutina del reloj. El año
no es menos vano que la vana historia.

Entre el alba y la noche hay un abismo
de agonías, de luces, de cuidados;
el rostro que se mira en los gastados

espejos de la noche no es el mismo.
El hoy fugaz es tenue y es eterno;
otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.

Jorge Luis Borges

Para ensayista argentina Beatriz Sarlo, el pasado parece contraponerse al instante. Sin embargo, el funcionamiento de uno y otro depende de lógicas similares. Mientras el presente corto se expande y la obsolescencia parece llegar con mayor velocidad, el pasado también hace presencia con renovada fuerza en los museos, las novelas y las series de televisión históricas, y todo aquello que responda al afán de preservar (Sarlo 2012: 11). Sin embargo, el presente no nos ofrece una puerta de acceso al pasado; aquí, en este presente aún sin narrar, el pasado no tiene lugar ni forma. La memoria tiene su garante en la historia; el olvido tiene su precario garante en el presente. Para hablar de olvido, es necesario echar un vistazo al abismo del recuerdo, de lo perdido, de lo que en un instante ha perdido toda forma y todo nombre. El instante es una oportunidad para establecer una relación con el presente y desde allí tejer una relación que apuntando al pasado, recupere la

experiencia significativa. Lo hemos mencionado con anterioridad, no se trata de recordar el pasado sino de experimentar su significado a través de construcciones narrativas. El aquí y ahora del instante abre la puerta de lo posible al tiempo que actualiza, como en un destello, la experiencia del pasado que aún exige ser vivida. En otras palabras, solo en el instante presente el pasado se configura con toda su carga de futuro y de promesa que aún espera ser cumplida.

Un grupo significativo de propuestas se resisten a responder por algo ya acontecido y desarrollan como núcleo conceptual el carácter efímero de la práctica artística, instalada en el momento presente. En su conjunto, estas propuestas no realizan diagnósticos ni proyecciones; a través de gestos, acciones y movimiento pausados, intentan jalar la parte de pasado que se dibuja en el ahora.

El proyecto *Hoy* de Ana María Rueda no anuda su propuesta a hechos del pasado. A través de *Hoy* propone al público intervenir una imagen fotográfica compuesta por destellos de luz en el agua que forman constelaciones, a manera de deseos, en términos inmediatos y espontáneos. Sin embargo, no se trata del deseo individual; *Hoy* nos propone pensar en un bienestar colectivo, en la proyección de un deseo común. Ese deseo que se produce *ahora* refleja un anhelo de futuro, y así, se proyecta inevitablemente. Quizá no sea coincidencia que la etimología de la palabra *deseo* esté relacionada con el latín *desiderare* (anhelar, querer) cuya base es *sidus*, *sidera* (estrella, constelación).

Para proyectar un deseo común no es necesario un consenso; de esta forma, los deseos que dibujan nuevas constelaciones están abiertos a discusión, configurando la heterogeneidad de presentes y de futuros proyectados. Para la artista, el pensamiento de Emmanuel Lévinas nutre la conceptualización de este proyecto. Para el filósofo la relación con el Otro no surge de una voluntad que se impone sino que es constitutiva del sujeto. Puede que yo ignore al Otro, pero eso no me despoja de una responsabilidad frente a él. En esa línea, *Hoy* se acerca también a la utopía que, según Jameson es “un cumplimiento de deseos colectivos” (en Fortea y Gamarra 2006: 70). El inconveniente de este anhelo colectivo es que cada uno tiene su propia sociedad ideal. Pero aunque en la utopía los deseos permanecen

inalcanzables, para Rueda no lo son, convirtiéndose así en promesas que pueden movilizar realidades.

Por su parte, *Historias de jardín*, de Luz Ángela Lizarazo, plantea la realización de un dibujo *in situ*, al aire libre, a partir de los diseños de rejas ornamentadas que están echándose al olvido que la artista ha coleccionado por un buen tiempo en distintos lugares de Bogotá, Cundinamarca y Boyacá. El carácter *in situ* exige que el dibujo se adapte a las condiciones del lugar. Esta exigencia de adaptación hace que el dibujo se desprenda de su carácter representacional y se acerque al gesto, al desplazamiento del cuerpo y a la huella. *Historias de jardín* también hace referencia a los dispositivos del miedo con los cuales nos hemos habituado a convivir: las rejas que nos protegen del extraño pero que nos apartan de la comunidad. Y sin embargo, si estos dispositivos del miedo nos resguardan del peligro que nos acecha, Luz Ángela Lizarazo desactiva, a través del gesto y con los materiales que utiliza, la solidez de la seguridad. El material de estas *Historias de jardín* es una variedad de semillas para pájaros, que irán siendo consumidas por ellos. Así, las rejas, antiguos baluartes de la seguridad, se transforman en objetos obsoletos, frágiles, hermosos y efímeros.

Desde otra perspectiva, y haciendo uso de otra tecnología obsoleta, *Colectivo de dibujos, notas & correspondencia entre artistas/ transmisión en tiempo real*, del Colectivo FAXine, propone incluir el material efímero que hace parte del proceso artístico como elemento que nutre una obra colectiva. Así, un grupo germinal de artistas enviará diariamente, a través de la línea de un fax, apuntes, dibujos, canciones, residuos y otros materiales producidos a través de un intercambio virtual. Día a día se irán agregando nuevos usuarios, ubicados geográficamente en puntos distantes, a esta línea sin destino final. Las hojas de fax que a diario recibiremos, serán expuestas unas junto a otras como testigos débiles de un presente obsoleto.

En una dirección similar y enfocándose en estrategias de comunicación efímera, el proyecto *SPAM*, del Colectivo Martínez-Zea, propone el envío de diversos mensajes sobre el olvido que recorrerán las líneas telefónicas de Bogotá. Son mensajes

privados que no van dirigidos a un escucha específica; mediante el uso de líneas telefónicas, los mensajes llegan al espacio doméstico de quienes quieran participar en la propuesta. Son mensajes lanzados como en una botella que se transmiten y repiten a través de las señales de comunicación. En ese sentido, el carácter cambiante de la memoria está resuelto no solo por los contenidos de los mensajes, sino también por el medio.

Parece entonces, que el presente se deslizará por entre nuestras manos. El proyecto *Refranero boyacense*, de Wilman Zabala, trabaja en la recuperación y construcción de un archivo propio, oral, que solo tiene validez en el *ahora*, así ese presente acumule pasado. Su trabajo se centra en la conformación de este inventario de frases y expresiones boyacenses, constituido a partir de la memoria de su abuela pero en constante reconfiguración en los viajes por el territorio boyacense. Siguiendo la línea del trabajo de Zabala, esta oralidad se torna en imagen. La simultaneidad entre la expresión oral y la imagen, repite con rigurosidad las estrategias de lectura de la primera infancia. A una imagen le corresponde una palabra, incluso si esta última aún no tiene significado para el niño. El dedo recorre lento la sintaxis de la palabra mientras que el ojo anuda correspondencias con lo visto previamente y la imagen de la cartilla. Son frases (muchas) en desuso, pero el *Refranero boyacense* nos invita a volver a aprender la relación entre la palabra y la expresión.

Las lógicas de apropiación del pasado en la práctica artística pueden discrepar con el artefacto (museo, biblioteca, archivo) que pretende contenerlas. Por ello, el proyecto *Radio Recuerdos*, del Colectivo Radio Recuerdo, propone una serie de audios a manera de programas radiales que puedan relacionar no solo las reflexiones que proponen varios de los proyectos del museo efímero del olvido sino los territorios que estos recorren. Estas cápsulas de tiempo narradas en encuentros distantes, charlas amenas, historias y anécdotas olvidadas, intentan vincular la historia de la radio con los nuevos documentos y las narrativas sobre el pasado y el futuro.

Este es, al final, el objetivo de este museo efímero del olvido: intentar recordar desde el olvido y olvidar desde el recuerdo.

Referencias

AA.VV. (2012). *Boyacá. Informe sobre el estado de avance de los Objetivos de Desarrollo del Milenio de 2012*. Bogotá: Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

Augé, Marc (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

Bauzá, Àlex (2009). “Hannah Collins. Beshencevo. A Current History”, en Catálogo. *La memoria del otro*. Bogotá: Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia.

Bennett, Tony (2010). “El Complejo Expositivo [The Exhibitionary Complex].” *Microhistorias y macromundos*, editoras Magali Arriola y Magnolia de la Garza. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

Camacho, Juana (2013). "Una cocina exprés. Cómo se cocina una política pública de patrimonio culinario" en *El valor del patrimonio : Mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*, compiladores : Margarita Chaves, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

Careri, Francesco (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial G. Gili.

Castillejo, Alejandro (2009). *Los Archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y le recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Domínguez, Jorge I. (1997) Latin America's Crisis of Representation, *Foreign Affairs*, núm 1, vol 76, enero-febrero.

Eliade, Mircea (1983). *Herreros y alquimistas*. Madrid : Alianza.

Enwesor, Okwui (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York: Internacional Center for Photography.

Enzensberger, Hans Magnus (1999). *Zigzag*. Madrid: Anagrama.

Freud, Sigmund (1981 [1924]). "El block maravilloso", en *Obras completas de Sigmund Freud*, tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.

Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA.

Groys, Boris (2002). Sobre lo nuevo, #ArtNodes. Consultado en <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html>

Fals Borda, Orlando (1957). *El hombre y la tierra en Boyacá: bases sociológicas e históricas para una reforma agraria*. Bogotá: Antares-Ediciones Documentos Colombianos.

_____ (1993) Vigencia de utopías en América Latina, *Análisis Político*, núm 18, enero-abril.

Forteza, Irene y Gamarra, Garikoitz (2006). Arqueologías del futuro. Una charla de Fredric Jameson, *El Viejo Topo*, núm 219, abril.

Hartog, François (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.

Jameson, Frederic (2010) "Utopia as Method or The Uses of the Future" en *Utopia/dystopia: Conditions of Historical Possibility*, editores Prakash, Gyan, Tilley, Helen, Gordin Michael D. Princeton: Princeton University Press.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Colección Memorias de la Represión. Madrid: Siglo Veintiuno.

Koselleck, R. (2011) *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*, Madrid: Centro de Estudios políticos y constitucionales.

Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Lowenthal, David (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal Universitaria.

Mazzei, Marcela (2011). "Thomas Hirschhorn : "Para cambiar el mundo, primero debo estar de acuerdo con él"", *Ñ Revista de Cultura*, 4 de marzo de 2011, http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Entrevista_Thomas_Hirschhorn_o_437956454.html, revisado 1 de octubre de 2014.

Prakash, Gyan, Tilley, Helen, Gordin Michael D (2010). "Introduction. Utopia and Dystopia beyond Time and Space" en *Utopia/dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton University Press

Preziosi, Donald (2010) "Myths of nationality," en *National Museums. New Studies From Around the World*, eds. Simon Knell *et al.* New York, Oxon: Routledge.

Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sarmiento, José Antonio (s.f.). "Valcárcel Medina "La memoria propia es la mejor fuente de documentación"", en <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>, revisado el 1 de octubre de 2014.

Sarlo, Beatriz (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Silva, Renán (2006). *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia*. Medellín: La Carreta Histórica.

_____ (2007). “Comunidades de memoria y análisis histórico”, en *A la sombra de Clío. Diez ensayos sobre historia e historiografía*. Medellín : La Carreta.

Todorov, Tzvetan (2008) *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.

Trouillot, Michel-Rolph (1995). *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston, Beacon Press.

Weinrich, Harald (1999). *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid, Siruela.

Wierbioka, Annette (1998). *L'Ère du témoin*. Paris: Plon.

Wigoder, Meir Joel (1998). A Family Album: Photography versus Memory in Sigfried Kracauer's Writings on Photography, *Assaph*, Department of Art History, Tel Aviv University, núm 3.

