

Museo efímero del olvido

María Soledad García Maidana¹

Cristina Lleras Figueroa²

Resumen

Le memoria tiene su garante en la historia; el olvido tiene su garante en el presente. Para hablar de olvido, es necesario echar un ojo al abismo del recuerdo, de lo perdido, de lo que en un instante ha perdido toda forma y todo nombre. El olvido es así una insistencia, una punzada, que nos ancla a un tiempo continuo y aún sin relatar. El museo efímero del olvido, proyecto curatorial para el XV Salón Regional de Artistas (Colombia), indaga sobre las formas del olvido como estrategias de construcción y narración del tiempo. El museo efímero del olvido, con sus 47 proyectos de artistas colombianos, propone volver a mirar nuestra relación con el pasado, sabiendo que el pasado no lo podemos recuperar como fue; consientes 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. Proponemos un recorrido, uno posible entre tantos otros, por este museo y sus proyectos.

¹ María Soledad García Maidana (1979, La Plata - Argentina) Estudio Historia de las artes visuales en la Universidad Nacional de La Plata; es magister en Historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad por la Universidad Nacional de Colombia y recientemente Doctora en Filosofía por la Universidad de París 8 Vincennes-Saint Denis. Actualmente es profesora en la facultad de artes de la Universidad Nacional de Colombia.

² Cristina Lleras Figueroa: Doctorado en museología en la Universidad de Leicester (2011), es licenciada en Artes de la Universidad de Georgetown. Obtuvo la Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Publicó su tesis en la revista Textos bajo el título Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética. Colombia 1940-1952. En el año 2000 ingresó al Museo Nacional de Colombia como asistente de la Curaduría; entre 2004 y 2012 ocupó el cargo de Curadora de arte e historia. Sus investigaciones se concentran en los museos nacionales y el trabajo entre museos y comunidades. Entre marzo de 2012 y diciembre de 2013 se desempeñó como Gerente de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes (Idartes) de Bogotá. Ha sido docente en áreas de museología y curaduría en la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Los Andes.

Museo efímero del olvido³

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, conscientes de que el presente modifica esa mirada; 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 el pasado no lo podemos recuperar 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.

¿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,

³ Este texto es el resultado de una Beca de investigación curatorial para los 15 Salones Regionales de Artistas del Ministerio de Cultura en 2014.

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, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Salvador Dalí, Joseph Beuys, Le Corbusier, Andy Warhol y Fernand Léger fueron puestas nuevamente ante la mirada curiosa de nuevos espectadores. El Museo Precario Albinet se 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).

Sin duda podríamos encontrar muchos otros ejemplos de museos reales o imaginarios gestados por artistas; quizá el origen en 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. En 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

Por principio, todo aquello que se incluye en la colección de un museo 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 contar 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). 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 configura.

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. Como se había mencionado, el museo efímero del olvido se ancla en el presente y, en este sentido, la validez de sus afirmaciones y de sus preguntas concluye con el día; mañana otras preguntas darán forma a otro museo. 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.

Descripción del territorio

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.

Promesas de desarrollo

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.

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.

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 Mnemosine. 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.

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 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.

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

Residuos del futuro

¿Que nos queda de las utopías del siglo pasado? En algunos casos, ruinas, fragmentos de modernidad, estructuras vacías. *La Siberia* de Gerrit Stollbrock e Iván Sierra dibuja distintos perfiles de la ruina en su mirada sobre la vida y muerte de la planta de cemento que en algún momento conoció el esplendor. Nuevamente la ruina puntúa el relato que describe el contrapunto de 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 el documental se captan los intentos de los sobrevivientes de la planta por darle sentido al pasado, a través de la ruina, la edificación y la memoria continúan su proceso de erosión. 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 y su fragilidad. En el material editado que quedó por fuera del documental que lleva el nombre de la planta encuentran no solo historias y mitos en torno al lugar sino también buscan 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. 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.

El entusiasmo por las marcas del tiempo ha sobrevivido en la cultura anticuaria hasta nuestros días. Pero 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. Como vestigio del pasado la ruina 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, la ruina 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.

Nuestro tiempo ha producido otro tipo de ruinas, no ya patrimoniales, turísticas o culturales; son las ruinas que va dejando a su paso el desarrollo y la tecnología. Es sobre este nuevo paisaje aun 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 inaugura 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 dialogan a través de la televisión y luego el Papa Paulo VI se dirige al pueblo colombiano desde el Vaticano. No se trata tan sólo 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* marca el momento en que el país entra a la era satelital y enuncia también las promesas de grandes avances tecnológicos que efectivamente, conectaron al país con el resto del mundo, dejando tras de sí 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.

Testimonio

El testimonio, como el archivo, parecería ser lo contrario al olvido. Sin embargo, no lo es; hemos identificado el testimonio a un carácter confesional, una especie de símbolo de la memoria. Tal es así que hoy en día el testimonio abre la vía para el esclarecimiento de acontecimientos atroces. Los testimonios son 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 los 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 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 relata. Así, el testimonio nunca se separa de un cuerpo, de una voz, de una singularidad tejida en las palabras. El tiempo del testimonio es una temporalidad pausada, suspendida y activada desde el silencio del trauma para reconstruir y volver a construir una subjetividad. Es en esas pausas y silencios, donde el testimonio aún no es posible, no 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 palabras.

Los documentos, los testimonios, 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. El paso del tiempo cambia también 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, como verdades impresas o dichas y almacenadas, creemos en las reliquias porque nos parecen un trozo del pasado veraz. Atraen la predilección por aquello extraordinario, por lo precioso, aunque solo los artefactos más imponentes serán resguardados.

Sobre esa relación entre testimonio, evento traumático y fidelidad de lo recordado, se erige el proyecto *La reliquia* de Adriana Marmorek. La serie de objetos, de 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?

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 personas exóticas. El objetivo de estas exhibiciones era hacer visible el poderío de una nación, de un proyecto civilizatorio, que autorizaba la exhibición de personas, como una estrategia para justificar la formación de imperios (Bennett 2010). Las características físicas de las personas exhibidas eran usadas como evidencia para separar las historias de las naciones occidentales civilizadas de las “otras”. En una línea de continuidad y orden, los pueblos primitivos no cabían, ocupando un lugar incierto entre naturaleza y cultura. Los objetos, personas y testimonios de estos pueblos atrasados eran evidencia del pasado del cual las civilizaciones occidentales ya habían escapado hacía varios siglos.

La exhibición del otro subsiste de diferentes formas a lo largo de la historia. Franz Kafka comienza su relato de *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 auto castigo) se encerraban en celdas y ayunaban hasta el día de su muerte. Los “olvidaderos”, como eran conocidas estas celas, 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 desajustado, una pequeña orquesta, un grupo de personas y un fotógrafo daban la bienvenida a la vida.

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. *El artista del hambre* 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 acto de exhibición y de 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?

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 quizá deberíamos decir, 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.

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. La historia del movimiento sindical no ha ingresado plenamente en los relatos de la historia de Colombia; es quizá este carácter de un presente incómodo lo que impide su clausura en el discurso histórico. Así, un puñado de cartas incompletas describe situaciones, personas y entornos de una escena que nos es extrañamente cercana. Sin embargo, una cosa es acercarse a los eventos y otra distinta es 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. No estamos preparados para olvidar estos archivos. Ni para destruirlos. Apenas nos estamos alistando para escucharlos.

La historia como ficción

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. 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 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 ¿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 específico, sin embargo, hay un anuncio de un futuro que no llega: una visita de Lenin a Colombia. 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 socialismo en algunos países de la región. Quizá es una promesa que viene vencida. *Lenin viene* renueva la promesa, como un nuevo mesías económico, que salve el futuro y nos lance hacia otro

pasado; las imágenes de Lenin distorsionan la temporalidad y nos engaña: la caída del capitalismo camina sobre las huellas del pasado.

En esta línea está el proyecto *Dos más dos es igual a cinco* de Mónica Páez que recuerda aquella famosa distopía de George Orwell: *1984*. Cuando las mentiras se repiten, se convierten en verdades. El papel moneda robado al Banco de la República en Valledupar en 1994 pierde su valor al salir forzosamente de circulación. La “nueva” impresión de Páez que corresponden a más de mil millones de la época, no cuesta eso; tiene apenas un valor de producción y a su entrada al campo del arte adquiere el valor de obra de arte. El papel moneda (y la obra de arte) adquiere el valor que le asignamos. Las ficciones adquieren el valor que les damos.

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 creó, en respuesta a la manipulación de la interpretación de la guerra civil en el Líbano, su propia interpretación en la constitución de archivos, cruzando la delgada línea entre un proyecto de documentación y una práctica artística.

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 añade a esta infidelidad de la memoria cómo su hermano incluso narraba historias de eventos no ocurridos que su madre la había transmitido como si se tratara de recuerdos propios adquiridos por la experiencia.

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 “borrar”. No obstante, los trazos quedan impresos sobre la capa inferior, es decir que se conservan y no desaparecen del todo. 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, alteración a la idea original, los trazos de algo que se estaba haciendo y se corrigió. Mejía configura su propia colección de imágenes de los medios masivos de comunicación que circulan irónicamente para ser olvidadas y las exhibe temporalmente en las pizarras borrables. El dibujo está inevitablemente condenado a ser borrado, aunque una huella quedará. Es esta la capa protectora de la superficie receptora. Los dibujos inevitablemente desaparecerán por su tinta deletable, pero quedarán inscritas algunas imágenes que podremos recordar u olvidar. Antes de ser olvidados o borrados los dibujos, las imágenes que recogen han sido desposeídas de su contexto (la página de un periódico) y de texto que les llene de significado (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.

El instante

Para 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 ojo 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 al que podríamos llamar 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 presente.

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, 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; así, los deseos que dibujan nuevas constelaciones están abiertos a discusión, configurando la heterogeneidad de presentes y de futuros proyectados. El pensamiento de Emmanuel Lévinas ha nutrido, según la artista, 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 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. En la utopía los deseos permanecen inalcanzables, mientras que para Rueda son promesas que pueden movilizar realidades.

Historias de jardín de Luz Ángela Lizarazo plantea la realización de un dibujo *in situ*, al aire libre, a partir de los diseños de rejjas que la artista ha coleccionado 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. Si estos dispositivos del miedo, las rejas entre otros tantos, nos resguardan del peligro que nos acecha, Luz Ángela Lizarazo desactiva a través del gesto y con los materiales, la solidez de la seguridad. El material de estas *Historias de jardín*, es una variedad de semillas para pájaros. Así, las rejas, antiguos baluartes de la seguridad, se transforman en objetos obsoletos, frágiles y efímeros.

Parece que el presente se deslizara 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 boyacense, 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 significación en el niño. El dedo recorre lento la sintaxis de la palabra mientras que el ojo anuda correspondencias con lo visto antes y la imagen de la cartilla. Son frases (muchas) en desuso, pero el *Refranero boyacense* nos invita a volver a aprender a relación entre la palabra y la expresión.

Bibliografía

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.

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

Hartog, Francois (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_0_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.