

**ARTE DE ARCHIVO EN COLOMBIA**

Texto participante del Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes.

Categoría1: texto largo.

**AUTOR: CIRSTIAN CAMILO BAUTISTA ESPITIA**

## Arte de Archivo en Colombia

### 1.1 El misterio de Magritte

Hace algunos años en la ciudad de Bogotá, en calidad de peatón desprevenido, pude presenciar por accidente la obra *Parlamentos* entre el cruce de la Avenida Jiménez con Carrera Séptima. A simple vista la calle, escenografía de los cientos de espectáculos callejeros sobre la Séptima, se convertía de repente en un pequeño y efímero espacio de discusión en torno al arte. La obra consistió en un artista parado en medio de la calle, sobre una silla desde la cual se dirigía al público. Allí, algunos de los transeúntes fueron interpelados por el artista durante 20 minutos con preguntas que buscaban desenmascarar la situación actual del arte. O más exactamente, poner en tela de juicio la idea que se viene acentuando cada vez más en éste siglo: la idea del fin del arte.



*Imagen 1* Jaime Iregui, *Parlamentos*, 2015. Performance.

¿A dónde se ha ido la belleza en el arte? ¿es el arte contemporáneo bello? y, si acaso lo es, ¿por qué entonces sentimos, con una ambigua seguridad, que ha dejado de serlo? Pregunta el artista. Entre las respuestas que ofrece el público, se distinguen razonamientos como que la belleza del siglo XXI ha optado por perseguir un orden económico (como si antes no lo hubiera hecho), y que en ese perseguir ha olvidado a su relativo estético. Sin embargo, más allá de las múltiples respuestas que puedan aliviar o no nuestras preocupaciones frente el tema, es la falta de certeza en la valoración estética de una obra de arte lo que debería ocupar

la cuestión central en nuestra pregunta. No se trata de encontrar la eventual respuesta a si el arte contemporáneo es bello o no, sino de enfrentarnos a la angustia que produce el desconocimiento de ese objeto que se forma ante nosotros bajo el techo de una galería o un museo, pues lo que vemos no nos produce un efecto comunicativo claro. Entonces, si la obra de arte no nos dice nada, no solamente nos sentimos excluidos del goce sensorial, sino también de espacios culturales abalados como sistemas de refinamiento y diferenciación social. Y decimos entonces que en ello —en el arte—, ciertamente no hay belleza. En otras



Imagen 2 René Magritte, *Droits de l'Homme*. 1945. Óleo sobre lienzo,

palabras, los problemas estéticos tienen un amplio frente en el campo de los procesos comunicativos y de interpretación. La ausencia de un armazón teórico en la apreciación estética, nos ha llevado a hipotecar la credibilidad del arte en el mercado de lo bello.

No obstante, esta falta de certeza en los criterios de calificación podría explicarse, quizás, por las condiciones de ambigüedad con que el intérprete debe descifrar la cosa que se quiere designar, o la realidad a la que se refiere la obra de arte en sí. Pensemos por ejemplo en la experiencia que tuvo René Magritte al escuchar la explicación de uno de sus cuadros. Se trata de la pintura *Droits de l'Homme*. Dice Magritte en una de sus cartas a André Bosmans:

Pareciera que el difunto que se ve en este cuadro, es Prometeo, pero también el símbolo de la guerra! El personaje que tiene la hoja en la mano representa la paz — esta hoja sería aquella de olivo!!! Así el cuadro, etc... Yo me detengo, ya que la imaginación de los aficionados a la pintura es infatigable, pero es muy banal, esos aficionados no tienen ninguna inspiración<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Nicole Everaert-Desmedt, “El objeto híbrido. Estudio de caso. La Cultura de las Ideas”. Disponible en: ([https://semiotica.ii.files.wordpress.com/2009/10/magritte\\_segunda-parte.pdf](https://semiotica.ii.files.wordpress.com/2009/10/magritte_segunda-parte.pdf)) (Consultado el 10 de Agosto de 2018).

Aunque Magritte siempre fue un pintor realista, al menos en lo que se refiere a su manera estandarizada y formalista de presentar imágenes reconocibles en la realidad, logra inscribir ese orden de lo habitual en un dominio desconocido y misterioso, de manera que objetos y situaciones que nos resultan tan familiares como lo son el ver las aves en el cielo o la claridad de un día soleado, son de repente transgredidas y nuevas funciones les son asignadas, subvirtiendo así el orden natural del que se espera hagan parte. Y es precisamente cuando vemos aves colosales incrustadas como roca en la montaña, o cielos diurnos incapaces de disipar la oscuridad, que esos objetos familiares dejan de pertenecer al mundo de lo habitual y nos arrastran a las fronteras de lo desconocido.

Tomo el ejemplo de Magritte porque los valores subversivos en sus cuadros provocan un fenómeno de liberación en los objetos. De pronto se desprenden de sus significaciones adquiridas, y se restituye en estos el misterio.

En ese sentido, el ejercicio de interpretación en Magritte debe contemplar el hecho de la subversión del símbolo en el sistema de significados establecidos por nuestros marcos culturales (el sol es luminoso, o las aves tienen plumas y vuelan) para crear nuevas posibilidades y un conocimiento nuevo. En otras palabras, el intérprete debe considerar el desprenderse del simbolismo preexistente, pues solamente acogiéndose a las fuerzas de un sistema simbólico nuevo, que nace de la reestructuración del anterior, se puede iluminar el rostro de lo real con una luz renovadora. Por este motivo Magritte se burlaba de los historiadores del arte que intentaban explicar sus cuadros a partir de asociaciones originadas en un simbolismo superado.

Desentrañar los pasos de esta transformación enunciativa es lo que nos permitirá, primero, precisar una interpretación más cercana a la idea que quiere comunicar el artista, y segundo, reajustar nuestro órgano de juicio estético a las dimensiones de esa elasticidad enunciativa. Volviendo al caso de Magritte, lo bello podría considerarse no en términos de un placer o un goce artístico producido por la experiencia visual al contemplar sus imágenes, sino quizás, mejor aún, en términos de la producción de un contenido nuevo que incita a la liberación del pensamiento.

Este tratamiento de lo bello podría aproximarse a la acepción de *kalos* dentro de la cultura clásica griega. Para los antiguos griegos el concepto de belleza, o en un sentido más estricto, de “lo admirable en sí”, no era solamente aquello que se consideraba bueno, o que irradiara bondad, la belleza también estaba ligada a la utilidad, es decir, en un sentido platónico, a todo aquello que acercara al hombre a la sabiduría, a todo aquello que contribuyera al desarrollo de la razón.

Contemplar la belleza que hay en las normas de conducta en las leyes [...] Después de las normas de conducta debe conducirlo a las ciencias para que vea así mismo la belleza que hay en estas [...] vuelto hacia el extenso mar de la belleza y contemplándolo, procee muchos, bellos y magníficos discursos y pensamientos en inagotable amor por la sabiduría<sup>2</sup>.

Y es aquí cuando cobra más sentido la idea de belleza en la obra de Magritte, pues el artista inicia la operación transformativa a través del reconocimiento de objetos banales y cotidianos, como una copa de vino, un sombrero, una pipa; para luego presentarlos como objetos nuevos, piezas decorativas en un universo virgen que diluyen su sentido según infinitas posibilidades. Por ejemplo, aparece una copa sobre una sombrilla abierta, o un sombrero con ingravidez. En este punto se pasa del reconocimiento a la sorpresa y con ella al misterio de los objetos, en suma, a la liberación del pensamiento, estado mental que buscaba comunicar Magritte desatando la purificación de la mirada.

De manera que lo bello en Magritte no tendría que ver con una lectura poética basada en figuras retóricas y cálculos simbólicos, pues los objetos operan bajo un nuevo sistema de significación. Lo cual, más que ser una frontera simbólica, es una invitación a contemplar nuevas realidades mentales, que delaten formas novedosas de ocupar el existir.



Imagen 3 René Magritte, *Las vacaciones de Hegel*, 1958. Óleo sobre lienzo.

<sup>2</sup> Patricio de Azcarate, ed. “El Banquete” en *Platón, Obras completas* .(Madrid:1871), 349. Disponible en: <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf05285.pdf> (Consultado el 2 de Agosto de 2018).

Tomando este ejemplo diremos entonces que en el arte contemporáneo, “el concepto de belleza es reemplazado por el concepto de función”<sup>3</sup>, y que, como en el *Kalos*, esta funcionalidad podría asociarse con lo bueno, o en otras palabras, con el establecimiento de la posibilidad ampliar la razón.

Basados en esa consideración, también podríamos afirmar que una obra que es incapaz de expresar un nuevo simbolismo, a partir del reordenamiento de uno preexistente, será indefectiblemente vista según los códigos del simbolismo anterior. Y eso, pese a todas las precauciones del artista, influirá en el juicio estético de su obra. En suma, podríamos proponer que lo que hace bello al arte contemporáneo, debería ir en dirección a la capacidad que tiene la obra para transformar un simbolismo preexistente, y generar con ello una serie de condiciones de apertura simbólica que inciten a la producción de conocimiento nuevo.

Me he servido del ejemplo de Magritte para señalar el hecho de la transformación enunciativa en la creación artística. Hemos visto como un objeto que se libera de sus atribuciones culturales y de las costumbres funcionales que lo inscriben y paralizan en la cotidianidad, puede ampliar su rango significativo en determinada realidad. Pero, ¿además de manipular el significado cultural, podría manipularse el material histórico diluido en él?

## ***1. 2 El arte en tanto archivo***

Durante los años sesenta del siglo XX el mundo del arte atestiguó el nacimiento de la obra de arte "en tanto que archivo" o "como archivo"<sup>4</sup>. Este enfoque coincidió con la gran “vuelta hacia el pasado”<sup>5</sup> o giro memorístico que caracterizó a las sociedades occidentales de posguerra, a finales de los años setenta del siglo XX. Este hecho transformó la práctica artística contemporánea al integrar la lógica del *archivo* con los intereses expresivos y temáticos de los contenidos, abriendo así, desde el régimen del arte, toda una serie de

---

<sup>3</sup> Jan Mukarovsky, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.,1977) 37.

<sup>4</sup> Ana Maria Guasch, “Los Lugares De La Memoria: El Arte De Archivar Y Recordar”, *Materia 5*, (2005):159.

<sup>5</sup> Así se refiere el profesor Andreas Huyssen al giro teórico y metodológico que ocurre a mediados del siglo XX en las ciencias sociales y que se activa con fuerza a partir de los años ochenta en el mundo europeo y norteamericano a propósito de la emergencia de las “memorias holocausticas”. Véase Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido .Cultura y memoria en tiempo de globalización* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002):17-18.

problematizaciones respecto a las formas en que se almacena el pasado en los sistemas de memoria dentro de la sociedad. Desde entonces, “gran parte del arte contemporáneo puede ser visto como un deliberado desarreglo de los archivos -institucionales, autoritarios, coloniales- que fueron considerados una garantía bajo el modernismo”<sup>6</sup>. La historiadora del arte Anna María Guasch agrega igualmente, dentro de las estrategias creativas del arte de archivo, “la recuperación del concepto de memoria e incluso del “arte de la memoria”, nociones de las que carece, por ejemplo, la tautología que define el arte conceptual”<sup>7</sup>. Esta tendencia entre los artistas contemporáneos, no solo de rescatar documentos cuyo valor histórico ha sido ignorado, o de manipular su información para crear nuevos contenidos, es lo que Ana María Guasch ha llamado, como paradigma del arte contemporáneo: “el giro de archivo”.

En el caso concreto colombiano, el arte de archivo ha sido quizá uno de los episodios menos estudiados tanto desde la crítica de arte, como desde la disciplina histórica. No obstante, en el año 2015 el arte de archivo presentó en La Universidad Nacional de Colombia una de sus exposiciones más sobresalientes en el marco de lo que fue el *XV Salón Regional de Artistas –Zona Centro–* celebrado en la ciudad de Bogotá. La propuesta curatorial ganadora llevó por nombre *El Museo Efímero del Olvido* y presentó una de las exposiciones más importantes relacionadas con el *arte de archivo* o el “arte en cuanto archivo” en el país.

En algunas obras de la exposición se pudo ver cómo los artistas manipulan un documento testimonial desencadenando en su materialidad original un proceso de transformación enunciativa, y cuyo resultado final es dado en términos de una nueva unidad comunicativa, que se expresa, además, por medio de la obra artística en cuanto objeto intermediario del mensaje. Este tipo de arte busca transformar ya no el significado y funcionalidad del objeto para liberar el pensamiento, como en Magritte, sino transformar los enunciados que componen su atributo histórico en un hecho físico y espacial, recuperando así, “un material histórico oculto, fragmentario o marginal”<sup>8</sup>. Mientras Magritte reubica objetos al borde de lo comunicable y lo incommunicable, el arte de archivo reubica historias, experiencias de vida,

---

<sup>6</sup> Andrés Maximiliano Tello, “El arte y la subversión del archivo”, *Aisthesis* no.58 (2015):126.

<sup>7</sup> Ana María Guasch, “Los Lugares De La Memoria”...158.

<sup>8</sup> Ana María Guasch, “Los Lugares de la Memoria” ... 157.

mentalidades de una época, sacudiendo así las nociones que teníamos sobre el pasado y el presente. Los proyectos que componen esta curaduría del *XV 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)<sup>9</sup>.

De cualquier manera, y sin importar la variedad en el recurso estético, muchos de los proyectos y artistas seleccionados se mueven directa o indirectamente en una línea de trabajo específicamente relacionada con el *arte de archivo*. Donde artistas operan en tanto que archivistas y la obra expuesta se convierte en una suerte de lienzo por el que discurre el documento-ícono.



Imagen 4 Jaime Iregui, *Ciudad Futura*, 2015. Performance. Museo Efímero del Olvido.

<sup>9</sup> María Soledad García y Cristina Lleras, “Texto curatorial museo efímero del olvido”. Disponible en: <http://efimero.org/wp-content/uploads/2014/06/Texto-curatorial-completo.pdf> (consultado el 25 de Abril de 2018)

*Ciudad Futura* fue el título de uno de los performances de Jaime Iregui, proyecto expuesto en el *Museo Efímero del Olvido*, del cual me serviré para mostrar cómo en el arte de archivo se parte de un simbolismo establecido, o en este caso, de una serie de valores históricos heredados según la lógica en los sistemas de memoria, para introducir en él una ruptura que permita captar la producción de un conocimiento nuevo sobre el pasado. Como se habló anteriormente, el arte de archivo busca transformar un material histórico perdido en un hecho físico y espacial. Para lo cual el material histórico debe de ser sometido a un proceso de cambio de identidad, a una fractura en el orden del sentido que le fue asignado por la cultura, cuyo órgano de criterio se extiende a lo largo del sistema de archivo nacional. O, como Foucault lo entiende, un archivo en tanto “sistema de enunciabilidad a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado”<sup>10</sup>.

De esta forma se debe buscar que la calificación histórica se infiltre en el sentido heredado. Cuando hay un rechazo constante de aceptar la realidad, de someterse a las tribulaciones del presente, aparece en el artista una sed de ficción, de advertir de la catástrofe en asecho, de volver la duda un acontecimiento. Todo esto, debe ser expresado por medio de un “hurgar en la Historia” para devolver a la narración el misterio que Magritte le dio a sus objetos.

Tras la infiltración y la subversión del sentido histórico original, los documentos que componen la obra están necesariamente abiertos a la posibilidad de un nuevo ordenamiento que los seleccione y los reconvine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado<sup>11</sup>.

De manera que se abre una nueva posibilidad en la forma en que el presente retorna al pasado, transformando la lógica en el sentido con que se conservan las cosas en la memoria de las sociedades, y en donde nuevos usos del pasado se dirigen hacia un presente anémico saturado de desilusiones.

---

<sup>10</sup> Michel Foucault, *La Arqueología del Saber* (México: Veintiuno editores, 1970), 220.

<sup>11</sup> Ana Maria Guasch, *Arte y Archivo. 1920-2010. genealogías, tipologías y continuidades* (Madrid: Ediciones Akal, 2011) 37.

En *Ciudad Futura* el artista recita algunos manifiestos de la Revista *Proa*. Revista de arquitectura que durante la primera mitad del siglo XX jugó un papel determinante para la circulación y espacialización de ideas del movimiento Moderno en Colombia. Uno de los manifiestos que Iregui expone a los transeúntes es el siguiente:

Bogotá puede ser una ciudad moderna (...) Bogotá es una ciudad hecha de tierra y de bareque y esta consideración no debe limitar nuestro entusiasmo cuando iniciemos su arrasamiento y demolición definitiva.

Bogotá no fue planificada, Bogotá resultó. Su crecimiento y desarrollo han sido anormales (...) Bogotá debe ser **planificada** para corregir defectos palpables.

Bogotá es un centro de reclusión (...) las causas de esta enfermedad colectiva se debe a que sus calles son demasiado estrechas. Las calles amplias son generosidad, previsión y descongestión de la circulación. La calle ancha es alegría y sano optimismo.

El fragmento anterior fue publicado en la edición de la revista *Proa* de 1948 tras los acontecimientos del 9 de abril. Con la destrucción parcial que había dejado el Bogotazo, los urbanistas de la Revista *Proa* vieron la oportunidad de promover un plan de reconstrucción para las zonas afectadas. Dicho plan contemplaba el arrasamiento de los últimos despojos de la Bogotá colonial, así como la superación de la arquitectura y lógicas republicanas, inspiradas en una visión utópica del capitalismo en Europa y Estados Unidos. En suma, querían dejar atrás aquella ciudad de adobe y de bahareque, “que coexistía con paseos y bulevares a la francesa, parques con lagos, puentecitos japoneses y retretas. Una espacialidad pensada para ritmos pausados de vida que no servían ya como espacios públicos de la vida moderna<sup>12</sup>.

Esta obra parte entonces de una idea de lo que significaba la modernidad para un sector de pensadores y académicos que logró tener un amplio grado de participación en las decisiones

---

<sup>12</sup> Silvia Arango, “La Arquitectura Republicana”. Disponible en: <http://www.ije.unal.edu.co/memorias/pdfsmemorias/pdfsvangohg/silviaarango.pdf> (Consultado el 10 de Agosto de 2018)

que transformarían la fisionomía de Bogotá durante los años 50's y 60's del siglo XX. Sus manifiestos reunieron, en un conjunto de códigos culturales, ideales de progreso y civilización. Que fueron representados mediante el uso del espacio y producidos desde el racionalismo arquitectónico. El subproducto de aquel sueño de modernidad inspiró algunos edificios que hoy en día se pueden ver sobre la carrera séptima y algunos tramos de la calle 13. Sin embargo, no deja de sentirse en ellos ese agotamiento de los ideales que los produjeron.

Siguiendo la método de lectura en Magritte, el proceso creativo comienza con la manipulación del simbolismo establecido. El artista toma iconos espaciales como lo son las avenidas, las calles, los edificios comerciales, las aceras y las esquinas construidas en esta época, visibles y en funcionamiento aún hoy, y somete a un juicio transformativo las normas y los sentidos sociales con los que se reconocen esos espacios desde el racionalismo que los produjo. La calle amplia, luminosa, limpia, libre para el caminar sin aglomeraciones, representa entonces la felicidad, el optimismo, el buen vivir, la sana comunión, en suma, valores que expresan un ideal de urbanidad. Esta manipulación será lo que dará paso a la ruptura del simbolismo.

Iregui produce una ruptura en el código que representa la calle amplia introduciendo una fractura temporal. Por medio del performance, trae al presente ideas que dieron forma a una realidad soñada, pero que, al ser confrontadas en la cotidianidad, se hace más evidente el desmoronamiento de su material simbólico original. Esta transformación del documento ocurre mientras es recitado, pues ya no es tomado como evidencia de la mentalidad de una época, sino que al extrapolarlo a un dominio espacial que en su fachada mantiene elementos reconocibles, pero en su funcionalidad ha sido totalmente cambiado por el tiempo, sirve entonces como prueba del fracaso de aquellos pensadores de la revista Proa y la acumulación de todas sus promesas incumplidas. La calle amplia se vuelve entonces una imagen de deseo ajena a la idea de felicidad y orden, “en donde aquellas personas encargadas de vender en el mercado central (de aspecto campesino y rasgos indígenas) que habían sido vistas desde jerarquías espaciales como símbolos de un pasado y una realidad sucia, desordenada y maloliente, que debía ser erradicada para dar paso a los eficientes e higiénicos mercados

modernos”<sup>13</sup>, no son otra cosa hoy en día que cientos de vendedores ambulantes sobre la Carrera Séptima.

Al modificar el sustento temporal del documento se traen hasta el presente aquellas ideas que dieron forma a esos espacios, pero que hoy en día, indiscutiblemente, nos resultan antagónicas según las nuevas formas en que nos hemos apropiado de los lugares. La incompatibilidad entre lo escrito y lo que se ve, arroja nuevas coordenadas de significación en el espacio. El proyecto de modernidad en los 50’s cobra entonces otro sentido, se vuelve una evidencia de logros incumplidos, de la catástrofe de la modernidad.

En esta fractura desatada por un nuevo flujo temporal se encuentra la desesperanza en el presente, la desilusión con las promesas de desarrollo, la salvación que la modernidad de los 50’s y 60’s no pudo cristalizar. De manera que se produce un conocimiento nuevo sobre el presente, como acumulación de catástrofes, y sobre lo que se espera de él.

Para resumir los pasos de la transformación enunciativa, primero la calle amplia es claramente representada e identificada como símbolo de felicidad (**etapa 1**). Luego, al extrapolar al presente la imagen de felicidad y ver que contra todo lo esperado, esa calle ya no significa aquello, se subvierte su sentido original (**etapa 2**). Haciendo que la construcción simbólica de calle amplia pierde su identidad, queda abierta a múltiples distinciones (**etapa 3**). Por ejemplo, la calle ahora es un mercado, es lugar de pleitos y donde ocurren robos, incluso sirve de tarima para artistas como Iregui.

Otro ejemplo ocurre en la pieza *Reliquia* de Adriana Marmorek Arango. En esta ocasión la artista reúne una serie de reliquias amorosas donadas por personas que alguna vez se amaron. Los objetos son exhibidos en una suerte de instalación que funciona como un archivo del amor (o el desamor). En donde los objetos son catalogados y almacenados junto a las historias que los convirtieron en un trozo atesorado del pasado.

---

<sup>13</sup> Jaime Iregui, “El Plan B: la Carrera Séptima como Manifiesto Moderno”. Disponible en: <https://jaimeiregui.wordpress.com/2006/06/10/el-plan-b-la-carrera-septima-como-manifiesto-moderno/> (Consultado el 10 de Agosto de 2018).



Imagen 5 Adriana Marmorek, *Reliquia*, 2015. Instalación. Museo Efímero del Olvido

Por un lado, la instalación asume algunos recursos metafóricos de carácter referencial hacia las prácticas archivísticas modernas. Utiliza sistemas de registro, almacenamiento y exhibición del material en custodia. Mientras que, por otro lado, aplica una ley que determina la inclusión/exclusión de signos u

objetos en la expansión de sus contenidos y lo que puede llegar a ser parte de su acervo documental. La figura encargada de manejar esa ley es un guardián, o en este caso, un editor, un curador, un artista-archivista.

En *Reliquias*, a cada objeto se le asigna una ficha numérica que lo inscribe en un orden y un lugar en el catálogo de la exposición o libro de registro. Allí el espectador puede rastrear la historia amorosa que acompaña a cada objeto y el significado que sostiene éste en la memoria del amante coleccionista, también hay allí algunos datos descriptivos que complementan el registro a manera de inventario del despacho.

En otro sentido, la pieza también pone en evidencia un caso de transformación enunciativa. Objetos cotidianos rompen su normatividad establecida al pasar por el velo del amor y se transforman en reliquias que guardan pasados y que expresan ya nuevos sentidos, siendo el paso del tiempo, o la reubicación temporal, lo que cambia la percepción hacia esos objetos. “Algo que no tenía valor puede ser ahora valorado, pero también puede pasar lo contrario”<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> María Soledad García y Cristina Lleras, “Texto curatorial museo efímero del olvido”. Disponible en: <http://efimero.org/wp-content/uploads/2014/06/Texto-curatorial-completo.pdf> (consultado el 11 de Agosto de 2018).

Por ejemplo, en la pieza número 12 de *Reliquias*, la ropa interior femenina se libera de su significación formal adquirida, en este caso dada por su valor de uso e incluso por sus cualidades estéticas. Y ahora representa el recuerdo de una conquista amorosa sin rostro, de un deseo sexual ya apaciguado. Nos permite saborear, en las cenizas de un romance ajeno, nuestras propias pasiones olvidadas, en otras palabras, nos invita a redescubrir el pasado con melancolía. Ya lo señalaba el filósofo rumano Emile Cioran, solamente somos hombres en la medida que utilizamos la tristeza como una vía de conocimiento.

<p>Nº 12 calzones hombre reliquia de: 18 años</p>	<p>Guardó los calzones de la primera mujer con la que tuvo sexo. Dejó de hacerlo cuando entró a la universidad.</p>
---	---

*Imagen 6* Adriana Marmorek, *Reliquia*, 2015. Instalación. Museo Efímero del Olvido

Pero es quizás la obra de Camilo Eduardo Aguirre Vaca: *Ciervos de bronce* donde mejor se muestra el potencial enunciativo del arte de archivo a partir del sometimiento de las técnicas de archivamiento a un proceso artístico y poético.

El montaje de *Ciervos de Bronce* consiste en una serie de cartas distribuidas sobre la pared en plotter de corte, construidas a partir de entrevistas en las que se narran experiencias alrededor de la lucha sindical, más específicamente la lucha de SINTRAPOPOPULAR (Sindicato de Trabajadores del Banco Popular). Estos acontecimientos tuvieron lugar en Cali y Bogotá durante los años ochentas y la década de los noventas. “Las cartas venían acompañadas por fotografías en papel adhesivo sobre la pared y contaban con copias para que la gente se las pudiera llevar”<sup>15</sup>.

En ambos montajes se puede ver que el punto central del ordenamiento y exhibición de los materiales, es la alteración de las figuras más no su conservación. Este planteamiento desafía

<sup>15</sup> Camilo Eduardo Aguirre Vaca, “Ciervos de bronce”. Disponible en: <http://efimero.org/project/camilo-eduardo-aguirre-vaca-ciervos-de-bronce/> (Consultado 12 de Agosto de 2018).

los condicionamientos temporales que rigen el universo del archivo tradicional y que somete a los objetos al dardo del tiempo apuntando siempre a la posteridad.

A manera de contraste, en el *Museo Efímero* los objetos se liberan de su obligación de ser pensados para durar, almacenados para soportar una “historia larga”. La función poética del arte en el archivo permite maniobrar mentalmente con lo que está ahí en lugar de narrarlo,



Imagen 7 Camilo Eduardo Aguirre Vaca, *Ciervos de bronce*. 2015 Instalación, Museo Efímero del Olvido.

liberando las historias de una larga cadena de referencias simbólicas petrificadas por la acción del tiempo. En el arte de archivo el tiempo-origen queda anulado como custodio de la procedencia del objeto. De manera que el archivo del amor que propone Marmorek así como el archivo de la lucha sindical de Camilo Aguirre son obras que no solamente se quedan en el recurso estético que proporcionan las técnicas de archivo: catalogación, repetición, almacenamiento. También se vuelven una metáfora espacial donde se visibiliza la subversión de una praxis política por medio de un conjunto de operaciones técnicas y selectivas que desorganizan y alteran el ordenamiento ideal de documentos que definen nuestra memoria, pues el significado dado al archivo en la era moderna corresponde a ser el medio a través del cual el conocimiento histórico y las formas de rememoración son acumulados, almacenados y recuperados. En ese sentido, la adopción de un modelo estético “administrativo” o de archivo interpola los criterios con que se designa el ingreso de un hecho a los sistemas de

memoria que rigen la historia de un país. Estas premisas nos obligan entonces a replantear la propia noción tradicional de archivo. Por ello, “no es de extrañar que las primeras vanguardias artísticas desafiaron directamente ese poder de consignación institucional de los signos, ya sea mediante la transgresión formal o la parodia de sus mecanismos”<sup>16</sup>, espacios donde, además, se determina el orden en que podemos utilizar los materiales históricos para producir una determinada imagen del pasado.

En razón de ello, la misma raíz creativa del archivo permite revertir algunos de los supuestos historiográficos tradicionales. Por ejemplo,

en el siglo XIX las ciencias del archivo prusianas formularon toda una teoría metafísica para defender el origen del documento y vincularlo con el espíritu de la historia que se había desarrollado en oposición a la fría racionalidad del orden mecanicista a través del contenido. Buscaron que su concepción de archivo favoreciera origen sobre significado<sup>17</sup>.

Así que el montaje, el tipo de orden en que se disponen los elementos es también una forma de lectura del material histórico en el arte de archivo.

En *Ciervos de Bronce* el público puede llevarse una copia de las cartas y fotografías que delatan la historia de resistencia de este sindicato, sin embargo, se trata de imágenes que son en su mayoría anónimas, son rostros desconocidos para muchos de nosotros, pero que están cargados de instantes reveladores para el presente. Aunque muchas precisiones históricas sigan desconocidas para quienes adquirieron las fotos, se diría que mediante este acto de flexibilidad en la apropiación del documento, el pasado cambia con el presente:

Rasgos no percibidos se revelan en los hechos antiguos; otras ideas, otros sentimientos son excitados por los mismos nombres, por los mismos relatos; y el hombre se percató con esto

---

<sup>16</sup> Andrés Maximiliano Tello, “El arte y la subversión del archivo”, *Aisthesis* no.58 (2015). disponible en: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812015000200007](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200007) (Consultado el 12 de Agosto de 2018).

<sup>17</sup> Wolfgang Ernst, “El arte del archivo”. Disponible en: <http://archivochurubusco.encrym.edu.mx/n1letras4.html> (consultado el 12 de Agosto de 2018).

de que, en el espacio infinito abierto a su conocimiento, todo permanece constantemente inagotable y nuevo para su inteligencia<sup>18</sup>.

Las imágenes y cartas que describen los entornos y algunas situaciones de la lucha sindical en los 80 pueden ser reinterpretadas y cuestionadas partiendo del hecho de que estos relatos aún no han ingresado plenamente en los relatos de la historia de Colombia. Una vez liberados, más que expuestos, permiten su reconfiguración para crear nuevos significados<sup>19</sup>.

Es quizá este carácter de orfandad de la lucha sindical en los archivos nacionales, lo que permite que se conviertan sus documentos en marcos de referencia móviles a la espera de encarnar nuevos significados, de representar nuevas luchas en el presente. En suma, para examinar el pasado como información se requiere de la manipulación por sobre la narración. Se trata, como lo demuestra el archivo del amor de Marmorek y el archivo de Camilo Aguirre, de que el significado preceda el origen y no al contrario. En el archivo del amor, por ejemplo, no hay ninguna historia discursiva, todo son impresiones (impresiones de lo que en su momento el amor representó) organizadas a partir de un sistema de encadenamiento de objetos que sufrieron en su superficie la fatalidad del paso fugaz del amor.

En cuanto al uso de la fotografía encontramos en el Museo Efímero del Olvido el proyecto virtual de Ana Carolina Estarita: *Recordar, olvidar ¿cuál es la diferencia?* En esta obra la artista diseñó un sitio web (que ya no está disponible) a manera de álbum fotográfico. En dicho sitio fueron subidas una serie de fotografías que, como condición para mantenerse en el archivo, debían ser visitas al menos una vez cada 24 horas. No obstante, eso tampoco garantizaba el carácter inmutable de la fotografía. A medida que las fotos eran vistas, la imagen iba cambiando, se iba transformando. De manera que una vez que la imagen desaparezca en el sitio web donde antes estaba la fotografía se leerá la leyenda *Recordar, olvidar – ¿cuál es la diferencia?*

---

<sup>18</sup> Josep Fontana, *La Historia de los Hombres* (Barcelona: Critica, 2001): 13.

<sup>19</sup> María Soledad García y Cristina Lleras. “Texto curatorial museo efímero del olvido”...40.

En este archivo virtual la artista parte de un código funcional y técnico establecido, la fotografía como mecanismo capaz de repetir lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: “La fotografía remite siempre el (..) particular absoluto, la contingencia soberana, mate y elemental, en resumidas cuentas, la ocasión, el encuentro, lo real en su expresión infatigable (...) Una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente”<sup>20</sup>.



Imagen 8 Ana Carolina Estarita Guerrero, *Recordar, olvidar – ¿cuál es la diferencia?*, 2015. Fotografía Museo Efímero del Olvido



Imagen 9 Ana Carolina Estarita Guerrero, *Recordar, olvidar – ¿cuál es la diferencia?* 2015. Fotografía Museo Efímero del Olvido



Imagen 10 Ana Carolina Estarita Guerrero, *Recordar, olvidar – ¿cuál es la diferencia?*, 2015. Fotografía Museo Efímero del Olvido

Según lo anterior, fue precisamente esa exactitud referencial de la fotografía lo que le permitió volverse una técnica de control, ya que podía mostrar la totalidad permanente de una persona. En ese contexto nace la fotografía policial practicada en 1898 en Estados Unidos como método para identificar criminales y de allí todo un estudio antropológico de las tipologías raciales.

Cuando la fotografía es adoptada por la sociedad científica, la posibilidad de retratar individuos va a dar lugar a reproducir las tipologías físicas y humanas, donde se comienza a definir lo normal y anormal, y así, a “establecer la línea de lo bueno y lo malo, de lo apto y

<sup>20</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1989): 29.

lo no apto socialmente, aplicando este sistema dentro de la fotografía policial, forense y judicial como uno de los grandes progresos de la ciencia”<sup>21</sup>.

En *Recordar, olvidar ¿cuál es la diferencia?* Ana Carolina Estarita crea una plataforma virtual que permite, por medio del fotomontaje, la alteración sustancial de ese atributo referencial a lo real en la fotografía, transformando radicalmente el sentido asociado a la fotografía desde lo social y lo científico. Al ir desvaneciendo la materialidad de la imagen capturada, también produjo una ruptura en el código establecido. De pronto el retrato es despojado de su significación antropológica y familiar. Y en vez de mostrar al sujeto físico en cuanto sus dimensiones tipológicas y sociales, lleva la imagen resultante a un campo ajeno al de la representación, la transforma en una alegoría a la memoria, una tipografía del recuerdo. La imagen pierde su valor rememorativo y se vuelve un hecho que reflexiona sobre lo mnemotécnico en sí mismo. La fotografía como práctica que lleva el instante a la posteridad es transgredida.

Por medio la obra de Estarita se posiciona al olvido como hecho fotográfico y existencial. Esas imágenes plantean la cuestión de la identidad, la ponen en tela de juicio. En las fracturas de la imagen se introduce algo movido, inestable, incierto y que hace vacilar la identidad. Con el desvanecimiento se pasa de un todo capturado e íntegro, a un todo diferente, que se desintegra, en suma, a un todo más real. La técnica fotográfica permite congelar un instante, se anula el paso del tiempo, más sin embargo es en la acción de mirar esa fotografía donde se hace más evidente, desde el presente, ese paso del tiempo.

En *Recordar, olvidar ¿cuál es la diferencia?* la imagen final es un papel en blanco. Solo en ese formato el instante logra ampliar su temporalidad, salir del cuerpo de lo inmediato, de lo inmutable, resultar en un vacío, ser un espacio nulo donde antes hubo algo. De manera que las fotos del sistema web muestran que el individuo, como ser finito, no está exento a sufrir transformaciones, pequeñas muertes con el paso del tiempo. En ese sentido la fotografía

---

<sup>21</sup> Teresa Montiel Alvarez, “La fotografía policial en el siglo XIX. El sistema Bertillon”, *ArthyHum*, 21 (2016): 148-159.

invierte su función social, la de llevar al terreno de la posteridad una lamina de instante, de ser vehículo de una voluntad de eternidad, al mostrar en la captura al individuo en un "devenir", en metamorfosis continua, atravesado por las distintas fuerzas del flujo temporal.

Por otro lado, esta pieza también cuestiona el principal rasgo que define los procesos dentro del archivo: la conservación. En este archivo web (que ya no existe) las piezas se liberan de su compromiso con el futuro, cuestionando el tipo de valores que una sociedad imprime a los objetos que desea conservar asegurando así su paso a la posteridad. Las fotografías solo pudieron ser visibles durante un par de meses. Estas alternativas en la revaluación de las practicas archivistas posibilitan expandir la constitución y usos al interior de los archivos.

El flujo temporal es lo que esta obra consigue captar, y cuyo epicentro es el telón de la memoria y la evidencia el olvido. La fotografía puede adquirir nuevos significados mediante un aparato simbólico establecido que fue modificado, subvertido.

Un trabajo que también resulta muy interesante y que se encuentra cercano a la línea de transformación enunciativa en Magritte, es la obra de Andrés Caycedo: *Lenin viene*. En este proyecto el artista recoge una colección de postales de Vladimir Lenin pertenecientes a su abuelo materno. Estas postales guardan historias de persecución y estigmatización política en Colombia. Este proyecto desempolva viejas fotografías realizadas en 1967 para conmemorar los 50 años de la muerte de Lenin y les da una nueva vida. En palabras del artista “esta propuesta presenta la imagen subvertida de un personaje histórico para hacer un homenaje a la memoria de mi abuelo creando una situación ficticia: la visita de Lenin a Colombia<sup>22</sup>.

Lo primero que habría que describir es lo que representan a primera vista las postales. Cada imagen es una referencia clara a lugares y espacios emblemáticos de la ciudad de Bogotá.

---

<sup>22</sup>Andrés Caycedo, “Lenin viene”. Disponible en: <http://efimero.org/project/andres-caycedo-lenin-viene/> (consultado el 12 de Agosto de 2018).



*Imagen 11* Andrés Caycedo, *Lenin viene*. 2015 Postal, Museo Efímero del Olvido.

Como la Catedral Primada o la Plaza de Bolívar. Espacios que además de consolidarse como referentes históricos y arquitectónicos en la ciudad, han sido también el epicentro de manifestaciones sociales y de reunión de distintas capas de la sociedad en torno al día a día.

Sin embargo, la aparición de un elemento extraño irrumpe el inventario de lo cotidiano y vuelve un lugar completamente familiar en un espacio desconocido, al borde de lo irreal. Por ejemplo, en una de las postales aparece el rostro de Lenin sobre el Palacio de Nariño mientras que una multitud atiborrada de carteles y querellas proclama la venida del ídolo comunista.

El artista se plantea el problema que conllevaría la rememoración de un personaje antagónico para la historia oficial de Colombia y la volatilidad de todas las fuerzas ideológicas que implican el uso de su imagen como celebración pública en el país. Estas celebraciones de carácter nacional buscan rescatar del olvido aspiraciones de una época o un tiempo onírico. En el caso de Colombia estas aspiraciones comunistas no solamente fueron perseguidas con violencia, sino que también fueron progresivamente asociadas como ejemplo de encrucijada histórica.

Esta construcción dantesca del comunismo que se fraguó en Colombia y en el mundo durante la guerra fría, estableció las pautas de aceptabilidad con que el paquete de valores comunista circularía en la sociedad. Y aunque durante todo el siglo XX en Colombia las reproducciones de imágenes e ideas comunistas fueron censuradas y castigadas violentamente, algunas lograron atrincherarse en el anonimato y en el secreto para sobrevivir. De manera que la obra de Caycedo plantea un escenario ficticio donde todas estas aspiraciones confluyen en un escenario utópico que agrupa la totalidad de unas promesas hacia un tiempo que nunca llegó.

La obra muestra los límites de una memoria colectiva censurada, negada, expulsada, que no reflexiona sobre el papel de los vencidos en la lucha, o la manera en que fueron silenciados por la oficialidad, sino que en la obra de Caycedo esta memoria se refiere a los sueños que tuvieron aquellos perseguidos y de cómo estas ensoñaciones se vuelven un material de potencial histórico para el presente.

En ese sentido, la imagen de Lenin ya no debe ser tomada en sus proporciones políticas y de propaganda. Pues dicha imagen no busca la transmisión de contenidos ideológicos ni propagandísticos relacionados al partido comunista. Los carteles de Lenin en lugares desde donde se ejerce el poder político en Colombia buscan producir experiencias sensibles en el presente, a partir de otras experiencias necesariamente distintas de las que se vivieron originalmente. Se juega entonces con la dimensión histórica del relato, se reposicionan sus valores, sus coordenadas. El uso de postales se refiere más al deseo de contar que a la veracidad de la narración en sí. De manera que los sueños y deseos adquieren un volumen y una voluptuosidad en la realidad, al ser, como en este caso, espacializados como hechos físicos en el archivo de la web.



Imagen 12 Andrés Caycedo, *Lenin viene*. 2015  
Postal, Museo Efímero del Olvido.

Por otro lado, no podemos pasar desapercibido el uso de la tarjeta postal y todas sus implicaciones históricas como signo comunicativo predominante durante la primera mitad del siglo XX. “Durante su época de oro, las imágenes en las tarjetas postales muchas veces estaban arregladas o conformadas con el objetivo de mostrar o esconder algún aspecto del país, dependiendo del momento sociocultural vigente”<sup>23</sup>, esto demuestra un ejercicio desde

<sup>23</sup> Cecilia Vilches Malagón, Martín Ramiro Sandoval Cortés, “La tarjeta postal como fuente de información para entender la historia de un país”. Disponible en: <http://www.girona.cat/sgdap/docs/a72sk0dc-vilches-text.pdf> (consultado el 12 de Agosto de 2018).

lo visual y la edición para la simbolización de una realidad social deseada. En razón de ello las postales contribuyeron en gran medida a la formación de la identidad nacional así como a la construir de imaginarios de nación en el extranjero.

El uso de la postal, al igual que la fotografía en su momento, amplía su rango operativo en cuanto a signo comunicativo. Ya no sirve en un sentido estrictamente relacionado a la captura de eventos memorables para la posteridad. Pues es por medio de la representación idealizada que, en estas postales, la realidad es liberada del hechizo de la verdad. La tradición historiográfica occidental siempre ha tendido a enfocar sus investigaciones a la premisa de que “lo que pasó es lo verdadero”, y lo soñado entonces, ¿qué lugar ocupa en esa realidad escrita?

Aquí el artista cambia la principal función práctica de la postal, y más que utilizarla como medio que comunica un evento de la realidad, la vuelve una superficie para ilustrar poéticamente la escritura de la historia como paradigma universal. También, haciendo uso de la imagen de Lenin, despojándola de su velo político permite inscribir en ella la voz de los vencidos dentro de las narrativas históricas, les da un lugar en la competencia por la identidad de la nación. Esta pieza se ubica entonces como alternativa simbólica a la propuesta del archivo tradicional. Si el archivo es la ley de lo que puede ser dicho, “la creación de contra archivos visuales involucra la investigación de aquello que no puede ser representado”<sup>24</sup>.

Por lo tanto, aquí la imagen postal, al igual que la fotografía en el archivo web de *Recordar, olvidar ¿cuál es la diferencia?*, son despojadas de su función original, pues captan para la posteridad, por medio de un evento que nunca ocurrió, una época de violencia y discriminación de la que en su mayoría se conservan imágenes y relatos de muerte y destrucción.

La última obra de la que hablaremos al interior del *Museo Efímero del Olvido* es la video instalación de Óscar Moreno Escárraga: *La casa de la frontera*. Como se ha planteado

---

<sup>24</sup> Andrea Guiunta, “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte en America Latina”, *Errata# 1 Arte y archivos* (Nov 10, 2010): 28.

anteriormente, la experiencia creativa y estética que desencadena los procesos de reconfiguración simbólica en el ordenamiento y producción final de una obra de arte, pueden dar cuenta de cómo en la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a través de un interrogatorio narrativo a la naturaleza de los recuerdos, “pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable”<sup>25</sup>. Este paralelo entre reconfiguración simbólica y narración flexible son maniobras que convergen coherentemente en el arte de archivo, y que permiten afianzar una nueva lectura sobre el sentido de las piezas expuestas. Pues no solo hay un ejercicio de transformación en el sentido del uso de los materiales físicos en cuanto a sus implicaciones culturales, sino que también les brinda nuevas oportunidades históricas. De esta manera, algo que antes solo podía contar una cosa, ahora puede contar multitud de historias y ampliar el rango de sus significaciones en el presente.

Bajo este marco procesual se ubica el trabajo de Oscar Moreno. En su video instalación, junto con algunos habitantes del barrio Bellavista Parte Alta de Soacha, construye una casa desmontable y portable a escala real (21 Metros cuadrados, aproximadamente: 3.25 metros de frente x 6.5 metros de largo x 2.25 metros de altura).

Esta casa incorpora algunas características espaciales y materiales de las viviendas de autoconstrucción progresiva que, en sus etapas iniciales, levantan la mayoría de las familias que arriban a las periferias de las ciudades (intermedias y principales) del país: madera, paroy (tela asfáltica) y teja de zinc, básicamente<sup>26</sup>.

El interior de esta casa se encuentra despojado de objetos domésticos y personajes que habiten y den un sentido de intimidad a dicho espacio. En cambio, el artista dispuso que en su interior se proyectaran una serie de registros audiovisuales de mediana duración consistentes en una recopilación de relatos orales que dan cuenta de la conformación de territorios asentados en la periferia de la ciudad de Bogotá.

---

<sup>25</sup> Ana Maria Guasch, “Los lugares de la memoria” ...160.

<sup>26</sup> Óscar Moreno Escárraga, “La casa de la frontera”. Disponible en: <http://efimero.org/project/oscar-moreno-escarraga-la-casa-de-la-frontera/> (consultado el 12 de Agosto de 2018).



Imagen 13 Óscar Moreno Escárraga, *La casa de la frontera*, 2015. Video-instalación. Museo Efímero del Olvido.

La obra presenta varios puntos a considerar, primero, la casa representa mucho más que un lugar de residencia o unas estructuras físicas. El hogar construido aquí ya no es un “espacio-objeto” cargado emocionalmente, que constituye, por una parte, un reducto de intimidad, de protección frente al “otro” amenazante y frente a lo social, y por otra, un símbolo de status, de prestigio, de aceptación social, de diferenciación etc.”<sup>27</sup>. En ese sentido, el hogar aquí deja de ser ese espacio de referencia, identidad y protección, y se transforma en un medio narrativo que amplía sus capacidades y usos comunicativos. De forma que vaciando el interior de la casa, despojándola de sus objetos, y por ende, de las funciones sociales y emocionales que se tejen alrededor de ellos usualmente, el artista libera el espacio para que la casa asuma nuevas funciones. Logra desprender el objeto-espacio “casa” del simbolismo preestablecido y

<sup>27</sup>Araceli Serrano Pascual, *El hogar y sus objetos: Un análisis semio-sociológico*, “Política y Sociedad” 16 (1994):225.231.

del conjunto de signos que operan cotidianamente dentro de dicho lugar. Produjo una ruptura en el código establecido.

En *La casa de la frontera* el hogar adquiere un carácter más de contra discurso donde se reúne una documentación oral que narra esa otra cara del poblamiento y desarrollo arquitectónico de la ciudad. Se vuelve una suerte de archivo filmico que expone las experiencias de desarraigo, violencia y resistencia que afrontaron muchas de las familias y comunidades que llegan a la periferia de la ciudad entre los años cincuenta y ochenta. Experiencias que por la violencia y el desplazamiento perdieron su continuidad y entretejido social. De tal forma que esta instalación le devuelve a la comunidad barrial su rol como agente histórico, haciéndola capaz de asumir la dirección y formas en que se cuenta su propia historia. Les da un espacio desde el cual narrar y ser escuchados. Y además permite coordenadas más precisas que den luces de los tipos de organización social y herencias familiares que se construyeron en la periferia de la ciudad.

Por otro lado, al igual que el archivo virtual de Andrés Caycedo, la propuesta busca subvertir el orden en que el archivo actúa como sistema que rige la aparición de los enunciados.

En ese sentido, este proceso de conocimiento permite repensar las estructuras de memoria de la sociedad o sociedades particulares que las han acogido, en referencia a lo que se ha de rememorar y lo que se ha de olvidar, y la forma de nombrar y ordenar estas acciones en el discurso. Así que cada relato de cada familia es una manera particular de reconstruir una vida a lo largo del tiempo, de forma longitudinal<sup>28</sup>.

Finalmente acá también podemos ver una intensión de revertir el sentido centro-periferia en que se suele contar la historia. Óscar Moreno Escárraga revierte esa dirección. Aclara primero el desenfoque que suele distorsionar lo que se cuenta sobre la periferia en Bogotá, pues los relatos son escasos, y en su mayoría están perdidos y fragmentados. Pone en un primer plano esa urgencia de reconstrucción del relato ya no desde un contexto ajeno y desconocido, sino

---

<sup>28</sup> Oscar Moreno E, “Mi Casa Mi Cuerpo. Migración Forzosa, Memoria y Creación”. Disponible en: <https://micasamicuerpo.wordpress.com/2013/02/16/los-relatos-de-la-piel/> (Consultado el 11 de Agosto de 2018).

que le brinda la oportunidad y el espacio a las mismas comunidades de contar su historia, por primera vez, en un sentido: periferia-centro.

### 1.3 Conclusiones

La construcción de la memoria siempre es un proceso conflictivo, en la medida que resulta desafiante poder amalgamar toda una constelación de historias sobre el pasado sin que en ello se produzca una pérdida de sentido, o un desplazamiento de los centros narrativos estatales (museos, bibliotecas, archivos, canales de televisión etc.) que ponga en desventaja la visibilidad que comunidades, grupos, pueblos, y etnias se disputan en esta geografía colombiana de la memoria.

En ese sentido, el arte de archivo funciona como vía alternativa, dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, que busca “cuestionar la autoridad física, histórica y ontológica de los mismos archivos”<sup>29</sup>. Con esto pretende, como lo demuestra el *Museo Efímero del Olvido*, soslayar el monopolio del pasado perteneciente al Estado y sus instituciones.

La deslocalización del pasado subalterno se hace aun más difícil de corregir en cuanto que es el mismo Estado quien posee los medios de conservación. Y es quien tiene el criterio de decidir cobijar con ellos determinadas narrativas, desamparando frente al paso del tiempo a otras historias en pugna.

El arte de archivo acoge esas historias, y aunque no promete la conservación de los materiales, al menos si señala la ausencia de una cobertura en todos aquellos pasados que se pierden día a día. Las cartas de amor, los álbumes familiares, los relatos orales etc. Objetos que quizá, en mil años, lamentemos no haber conservado.

---

<sup>29</sup> Andrea Guiunta, “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte en América Latina” *Errata# 1 Arte y archivos* (Nov 10, 2010): 23.

## Bibliografía

- Aguirre Vaca, Camilo Eduardo. “Ciervos de bronce”. <http://efimero.org/project/camilo-eduardo-aguirre-vaca-ciervos-de-bronce/> (Consultado 12 de Agosto de 2018).
- Barthes, Roland *La cámara lucida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Caycedo, Andrés “Lenin viene”. <http://efimero.org/project/andres-caycedo-lenin-viene/> (consultado el 12 de Agostos de 2018).
- De Azcarate, Patricio ed. “El Banquete” en *Platón, Obras completas*. Madrid:1871.
- Ernst, Wolfgang. “El arte del archivo” <http://archivochurubusco.encyr.edu.mx/n1letras4.html> (consultado el 12 de Agostos de 2018).
- Everaert-Desmedt, Nicole “El objeto híbrido. Estudio de caso. La Cultura de las Ideas”. ([https://semioticaii.files.wordpress.com/2009/10/magritte\\_segunda-parte.pdf](https://semioticaii.files.wordpress.com/2009/10/magritte_segunda-parte.pdf)) (Consultado el 25 de Abril de 2018).
- Fontana, Josep. *La Historia de los Hombres*. Barcelona: Critica, 2001.
- Foucault, Michel. *La Arqueología del Saber*. México: Veintiuno editores, 1970.
- García María Soledad y Lleras, Cristina “Texto curatorial museo efímero del olvido”. <http://efimero.org/wp-content/uploads/2014/06/Texto-curatorial-completo.pdf> (consultado el 10 de Agosto 2018).
- Guasch, Ana Maria *Arte y Archivo. 1920-2010. genealogías, tipologías y continuidades* Madrid: Ediciones Akal, 2011
- Guasch, Ana Maria “Los Lugares De La Memoria: El Arte De Archivar Y Recordar”, *Materia 5*, (2005):159.
- Guiunta, Andrea “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte en America Latina” *Errata# 1 Arte y archivos* (Nov 10, 2010): 23.
- Huyssen, Andreas *En busca del futuro perdido .Cultura y memoria en tiempo de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Iregui, Jaime “El Plan B: la Carrera Séptima como Manifiesto Moderno”. <https://jaimeiregui.wordpress.com/2006/06/10/el-plan-b-la-carrera-septima-como-manifiesto-moderno/> (Consultado el 10 de Agosto de 2018).
- Montiel Alvarez, Teresa “La fotografía policial en el siglo XIX. El sistema Bertillon”, *ArthyHum*, 21 (2016): 148-159.

Moreno E, Oscar “Mi Casa Mi Cuerpo. Migración Forzosa, Memoria y Creación”.  
<https://micasamicuerpo.wordpress.com/2013/02/16/los-relatos-de-la-piel/> (Consultado el 11 de Agosto 2018).

Moreno Escárraga, Óscar “La casa de la frontera”. Disponible en:  
<http://efimero.org/project/oscar-moreno-escarraga-la-casa-de-la-frontera/> (consultado el 12 de Agostos de 2018).

Mukarovsky, Jan *Escritos de Estetica y Semiotica del Arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.,1977

Pascual, Araceli Serrano *El hogar y sus objetos: Un análisis semio-sociológico*, “Política y Sociedad” 16 (1994):225.231.

Tello, Andrés “El arte y la subversión del archivo”, *Aisthesis* no.58 (2015):126.

Vilches Malagón, Cecilia, “La tarjeta postal como fuente de información para entender la historia de un país”. <http://www.girona.cat/sgdap/docs/a72sk0dc-vilches-text.pdf> (consultado el 12 de Agostos de 2018).