2015

Lúa Coderch: La memòria, sota sospita

Oriol Fontdevila
TERRASSA COMISSARIAT

Text sobre *Recopilar les fotografies sense memòria de l'album familiar*, de Lúa Coderch, publicat a: Alexandra Laudo (ed.): *Constel·lacions Familiars. Terrasssa Comissariat 2012*. Ajuntament de Terrassa, 2015

Explicava Umberto Eco en una conferència, l'any 1966, que l'oblit és un fenomen que no es pot experimentar a través de la imatge. Des del punt de vista que li proporcionava la semiòtica, el teòric hi considerava que tots els signes es basen en el fet de constituir presències, mentre que és pràcticament un contrasentit la possibilitat d'imaginar un signe que remeti a una llacuna de sentit i de significat tal com ho és l'oblit. La imatge, segons l'escriptor, sols pot prefigurar un art de la memòria, mentre que la possibilitat d'un art per fer present l'oblit quedaria, per tant, en quelcom per *oblidar* en si mateix –en les seves paraules: "An *ars oblivionalis*? Forget it!".[(1)]

Tot i això, la correlació entre la imatge i l'oblit, així com entre la imatge i la memòria, és un fenomen força més complex del que considera la teoria semiòtica. En aquest sentit, és pertinent apuntar que l'associació entre la imatge i la memòria es formula a l'antiga Grècia i que, precisament, l'apreciació d'Eco es descobreix ben pròxima a la formulació de Sòcrates que recull un dels escrits platònics. En aquest cas, el filòsof va comparar la memòria amb un bloc de cera, en el qual els esdeveniments quedarien inscrits a la manera d'imatge. Allò que hi roman gravat al llarg del temps és allò que som capaços de recordar, mentre que allò que oblidem seria tot allò que no hi ha perviscut com a imatge.

D'altra banda, Aristòtil no va tardar a complicar aquesta relació entre la imatge i la memòria. El seu raonament va consistir a assenyalar que una imatge no és sols presència, sinó que al mateix temps integra l'absència en la seva realitat. L'acompliment de la seva funció significant requereix sempre que aquesta remeti a una altra cosa que no és present; i, així, la imatge, talment com la petja, l'indici o el signe, resulten ambivalents com a presències, perquè sempre requereixen invocar una absència per activar-se com a tals. En correspondència, el filòsof planteja que en la memòria no es troben imatges que reprodueixin el passat, sinó sols els seus indicis, unes petges que remeten a unes afliccions primigènies i que es reconeixen com a absents, les quals, ben suggeridorament, anomena *phantasma*.

Ja en la nostra era, és Agustí d'Hipona qui dóna el gir definitiu sobre aquesta qüestió quan considera que, entre les imatges de la memòria, l'oblit s'ha de poder percebre en la mateixa mesura que els records. Precisament, "és possible recordar que s'ha oblidat", diu sant Agustí. I, en realitat, no sols és possible, sinó que el record de l'oblit és imprescindible a l'hora de reconèixer els records com a fenòmens que procedeixen del passat. L'oblit, en tant que rastre de l'absència, s'activa incessantment amb cada record, i necessàriament queda inscrit en cada una de les imatges que fabrica la memòria a fi que aquestes no es confonguin amb al·lucinacions o amb la percepció del present.[(2)]

Ara bé, què passa amb les imatges que, ja no des de l'interior de la memòria, sinó des de la seva exterioritat i en tant que presències materials, també tenen la capacitat de remetre'ns al passat? ¿Podem concebre que l'oblit també hi fa acte de presència, en la línia que apunta sant Agustí? ¿O bé, en aquest cas, la imatge i el signe es veurien realment impedits a l'hora de codificar una absència com és l'oblit, tal com segles més tard ha assenyalat Umberto Eco?

Ruïnes

Els tres projectes que Lúa Coderch agrupa a l'EspaiDOS de la Sala Muncunill es poden explicar com un conjunt d'assajos per inserir l'oblit en diferents suports o mitjans de la memòria. Cada un dels projectes desplega diferents estratègies per vehicular i fer palès aquest estrany fenomen. La seva invocació, així mateix, també ve donada per diferents intencionalitats, que procurarem desgranar successivament en les línies següents.

En primer lloc, *Recopilar les fotografies sense memòria de l'arxiu familiar* és una col·lecció d'imatges que testimonien un oblit empíric. Es tracta de trenta fotografies que l'artista ha seleccionat dels àlbums familiars de la seva àvia materna en funció de la incapacitat que han mostrat els seus descendents per associar-hi cap record. Coderch mostra les imatges com un conjunt d'actes fallits de rememoració, però especialment com una sèrie de sistemes o mitjans que, en canvi, tenen la capacitat d'invocar l'oblit en l'àmbit domèstic. D'aquesta manera, les imatges esdevenen considerablement inquietants en el context d'allò que es considera *familiar*, i en relació amb un artefacte com és l'àlbum fotogràfic.

En segon lloc, els dèficits de la memòria es conjuguen com una al·legoria en el cas de *Shelter*. Es tracta d'una composició geomètrica al terra de la sala d'exposicions que està formada per una làpida i dues lleixes. Entre els elements s'estableix una tensió que vol suggerir igualment l'oblit i la ruïna dels mitjans de la memòria: la làpida, un element per fer pública la memòria, apareix situat de cap per avall. Se n'amaga la cara on hom trobaria la inscripció, i en canvi es mostra de cara a l'espectador la que serveix de sepultura. Les lleixes, dos elements que pertanyen a la intimitat, remeten, en aquest context, a la possibilitat de disposar-hi els àlbums fotogràfics, al mateix temps que es refereixen a Ikea i a la uniformització que aquesta corporació multinacional hauria propiciat dels entorns privats. Es posa en dubte, d'aquesta manera, la possibilitat que la memòria de l'àmbit familiar es pugui considerar genuïnament particular i pugui desenvolupar-se al marge d'uns estàndards, els seus auxiliars materials.

Finalment, l'artista suma una altra fotografia en aquesta col·lecció de traces de la memòria impedida: *(homenatge desviat) Per a quatre avis nacionals* mostra una imatge de la seva àvia materna, de jove i acompanyada de quatre amigues, vestides totes amb l'uniforme de la Falange. L'obstrucció de la memòria en aquest cas ve donada per l'acció de la mateixa artista, que ha aplicat un plec que creua en diagonal la imatge i amaga una part del rostre dels cinc personatges, talment com si els fes un tall que els parteix la cara.

Shelter és una peça que es va decidir tardanament de mostrar en l'exposició, i, segons que explica Coderch, la funcionalitat que se li hauria atribuït en aquest context és la de servir de transició entre els dos altres projectes. El pes de l'exposició recau, efectivament, en les obres que mostren fotografies procedents dels àlbums de família, entre les quals s'estableix un seguit de correspondències a l'hora de conjugar la memòria i l'oblit: si en el primer cas, amb l'arreplega de fotografies de la sèrie *Recopilar...*, s'hi troben imatges que ningú de l'entorn de l'artista no ha estat capaç de recordar, en el segon, *(homenatge desviat)...*, s'hi troba una de les fotografies que la mateixa família no ha estat capaç d'esborrar del temps present. A aquest segon grup pertanyen les imatges que testimonien l'adscripció *nacional* dels quatre avis de l'artista, que s'haurien instal·lat en

l'actualitat dels seus descendents... com un fantasma, com un pensament obsessiu que no deixa de repetir-se.

D'una banda, es constata aquest fantasma; aquesta memòria que al capdavall no requereix d'auxiliars per ressonar en el present –ni d'imatges ni de qualsevol altre material– incrementa la sospita envers l'oblit que es mostra amb les primeres fotografies: a què es refereixen les imatges que la família ha oblidat i s'han retirat de la consciència del seu clan?, què tenen en comú? ¿La seva obliteració podria haver estat un acte intencionat? Tot i l'aspecte anodí de les imatges que es mostren en *Recopilar...*, el seu contrast amb unes memòries que no es desincrusten del temps present –amb el "passat que no passa" d'*(homenatge desviat)...*– suggereix, inevitablement, la possibilitat d'una memòria reprimida i, des de la perspectiva de la psicoanàlisi, que el seu oblit tingui una relació directa amb una situació traumàtica produïda anteriorment.

En contraposició, l'*excés* d'oblit en la sèrie *Recopilar...* també dóna lloc a un excedent de la matèria en relació amb les imatges. La dificultat de les fotografies per significar i per remetre a un record, fa que es posi de manifest un conjunt de matèria que, en certa manera, ha esdevingut sobrant. Es convida l'espectador, així, a imaginar aquesta experiència d'oblit a través de les imatges i, així, a deturar-se a escodrinyar en la interioritat dels seus signes en comptes de desplaçar-se cap a uns significats hipotètics. Un cop desaparegut el record, es convida l'espectador a contemplar la matèria de què estan fets els mitjans de la memòria.

La primera correspondència entre els projectes, l'hem traçada a partir de comparar l'excés de memòria d'*(homenatge desviat)...* amb l'excés d'oblit de *Recopilar...*, per arribar a la conclusió que la memòria, un cop convertida en obsessió, no requereix d'un auxiliar com és la imatge per fer-se present, no necessita la matèria. En canvi, si ens fixem en el revers d'aquesta consideració, i comparem aquest rol accessori que tindria la matèria en imatges com la d'*(homenatge desviat)...* amb l'excés de matèria que resulta de *Recopilar...*, una segona conclusió a què s'arriba és que la imatge no es deu sols a les memòries i els significats que se li atribueixen, sinó que en la materialitat dels seus signes perllonga la seva existència en tant que portadora, també, d'oblit i d'absència.

En aquest sentit, en relació amb *(homenatge desviat)...* podem pensar que Coderch desafia la matèria per invocar l'oblit d'una manera activa. Quan l'artista intervé en una de les imatges en què es fonamenten els fantasmes familiars i amaga part del rostre de la seva àvia i les amigues, posa a prova la matèria per activar-se com a conductora de l'oblit. I, en correspondència, emergeix una pregunta: ¿en quina mesura, a través d'intervenir els auxiliars de la memòria, es pot incidir en canviar-ne els continguts, en el curs dels esdeveniments del passat, així com en la manera d'imaginar-los i de rememorar-los en el futur?

Quin passat es té quan es té una veu?[3]

L'arxiu de Lúa Coderch no és infal·lible. No és l'arxiu tal com el va prefigurar Michael Foucault en *L'arqueologia del saber* (1969), l'arxiu que organitzava l'*a priori* històric, i on tenien lloc tots els enunciats que històricament s'haurien esdevingut, independentment que algun subjecte els arribés a pronunciar o a articular com a discurs. El de Coderch, contràriament, és un arxiu que es troba mig submergit i en ruïnes; amb documents que permeten constatar alguns enunciats, però especialment les seves ombres, les llacunes de la memòria. El seu arxiu és testimoni de la presència que l'oblit té en la història.

Consegüentment, es tracta d'un arxiu que recupera la pregunta pel subjecte. Perquè ja no es tracta del subjecte *des-subjectivat*, buit i reemplaçable, que Foucault dissolia en el llenguatge i en els enunciats de l'arxiu. En tant que amb l'arxiu fotogràfic de Coderch es constaten tant els records com els oblits, el subjecte que s'invoca és aquell que haurà de recórrer a la mateixa memòria, i no a l'arxiu, per tal de reconèixer-se o no en la història.

Es tracta del subjecte al qual apel·la Paul Ricoeur. El filòsof, en una experiència tan particular i subjectiva com el que anomena "el petit miracle del reconeixement", hi troba l'única possibilitat perquè el treball de rememoració del subjecte conclogui amb l'obtenció d'uns records que identifiqui com a propis –i que no confongui amb imatges d'altres procedències, com pot ser la ficció: "És en el moment del reconeixement, amb què conclou l'esforç de la rememoració, quan es declara l'exigència de la veritat. Llavors sentim i sabem que alguna cosa va succeir, que va tenir lloc, que ens va implicar com a agents, com a pacients, com a testimonis".[4]

Es tracta, també, del subjecte a què apel·la Giorgio Agamben, i que, efectivament, considera com a testimoni pròpiament. Segons Agamben, el subjecte en qualitat de testimoni és aquell que es reconeix travessat pel camp de forces de la història. Tal com s'esdevenia amb l'arxiu de Foucault, també es tracta d'un testimoni que haurà de declarar sobre la *des-subjectivació* i la pròpia incapacitat de parlar; però que, en aquest cas, i en la mesura que adquireix la capacitat de paraula, guanya també la capacitat per situar la memòria en la seva intimitat, on reconeix uns records com a propis. És d'aquesta manera com pot esdevenir, també, un subjecte ètic, amb consciència del present i de la història.[5]

En l'exposició, la fotografia de l'àvia de l'artista vestida amb l'uniforme de la Falange s'acompanya d'un reproductor de so. També és part de la instal·lació *(homenatge desviat)...* Dels seus auriculars, en surt la veu del mateix Coderch, que pronuncia un relat que comença així: "La idea y la tarea de producir y defender relatos y valores frontalmente contrarios a aquellos que pertenecen a los de la clase a la que uno debe su formación y seguramente también su posición social, lo llamaremos mecenazgo-patronazgo ideológico, compromiso, identificación, masoquismo moral". A continuació, entre altres passatges parlats, l'artista canta fragments de cançons d'adscripció republicana que es van popularitzar durant la Guerra Civil: *Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero. Tercera Brigada Mixta, primera línea de fuego,* entre d'altres.

Tal com hem comentat, les imatges de l'exposició pràcticament formen un paral·lelisme entre les dificultats per rememorar i les dificultats per oblidar. Però quan s'activa el *track* d'àudio, es descobreix que ambdues línies conflueixen finalment en un mateix drama, que és precisament el de la dificultat per esdevenir un testimoni. Un cop l'arxiu es constata com una ruïna i els documents són insuficients per donar compte de la pròpia memòria, és quan l'artista es planteja la necessitat d'adquirir una veu pròpia i articular una narració sobre el seu propi passat.

Per donar compte de la dificultat que això suposa, serà útil de considerar la diferència que Henry Bergson va establir entre dos tipus de memòria: la memòria com a hàbit i la memòria com a record. La primera es correspon amb les experiències que, adquirides en el passat, romanen incorporades en el present i contribueixen a formar l'*habitus* d'una persona o un grup social determinat –l'*habitus*, en el sentit que Pierre Bourdieu també va formular uns anys més tard, com el conjunt de pautes de pensament, sentiment i acció que s'associen amb una classe social determinada. La memòria com a hàbit no consisteix, per tant, en una memòria que es recordi, sinó que es practica i està incorporada en l'acció. La segona, la memòria com a record, es correspon, en canvi, amb les experiències del passat que ja s'han desactivat com a vivència i que hom té la possibilitat d'imaginar i pensar per mitjà de l'exercici de la rememoració.[6]

L'odissea del testimoni es pot explicar, justament, com el trànsit que va de la memòria que funciona com a hàbit a la memòria que es reconeix com a record. Reconèixer la memòria com a record significa fer-la evident, diferenciar-la de l'acció. I, per tant, és un requeriment que aquesta ja sigui quelcom diferenciable del present des del qual parla el mateix subjecte. La dificultat de testimoniar radica, així, en el fet de tallar amb el passat. Testimoniar és, en definitiva, l'oportunitat de practicar un tall envers allò que s'ha heretat i el mateix *habitus*, així com una oportunitat per canviar el curs de l'acció. Perpetrar aquest tall pot comportar, així mateix, una certa violència, que en el cas de Coderch trobem quan, davant de la fotografia de la seva àvia *nacional,* disposa el reproductor MP3 on ella mateixa entona cançons del bàndol republicà. La situació és fruit de la dificultat, tal com ho expressa ella mateixa en l'àudio, de defensar uns valors que són contraris als de la seva *formació*.

La dificultat de testimoniar, per tant, no té a veure solament amb la dificultat per rememorar i per recuperar records del passat. Sinó que, una vegada més, també té a veure amb la dificultat per oblidar, en tant que testimoniar és una acció que, al capdavall, s'orienta cap a l'expulsió dels fantasmes que habiten el present. La possibilitat d'adquirir una veu, la capacitat narrativa per transformar l'acció en relat, esdevé el poder del subjecte per tallar amb aquest passat que sent com una autoritat. ¿Quin sentit tindria, si no, que el testimoniatge sigui un acte públic, una *narració* que, com a tal, implica compartir i distribuir, articular socialment, un seguit de qüestions que, en realitat, es volen oblidar?

En aquest sentit, la instal·lació que proposa Coderch es pot descriure com un escenari ritual. Les vivències que s'hi fan públiques semblen destinades a l'exorcisme, talment com si es tractés d'expulsar els mals esperits d'un cos posseït. Les correspondències entre l'excés d'oblit i l'excés de memòria que es donen entre les imatges dels projectes sembla que es destinin a orientar el treball d'un testimoni que haurà d'aprendre a oblidar el present per transformar el seu passat en un record i, així, fer que passi definitivament. Talment es tracta d'un ritu iniciàtic, una cerimònia que tindria com a objectiu generar un nou futur a partir de deslligar l'artista de les accions del seu passat. [7]

Lapsus

El ritual, però, no es va consumar com a acció. He d'admetre que aquest és un lapsus que cometo reiteradament quan penso en l'exposició. Sempre he imaginat que el ritual hauria tingut lloc en el moment de la seva obertura i que hauria proveït una trobada en directe entre Coderch i la seva àvia *nacional.* En aquell moment l'artista s'hauria encarat a la fotografia on apareix l'àvia amb el rostre tallat i hauria entonat les cançons del bàndol republicà. D'haver estat així, l'àudio que el visitant trobava al peu de la fotografia hauria pogut ser-ne el registre, o un rastre d'aquesta acció. Però, com a tal, ni aquesta ni cap altra acció no va tenir lloc, i el ritual de testimoniatge va funcionar des del primer dia com una espècie d'experiència en diferit, entre un document sonor i un altre de visual, i en *performance* únicament per mitjà del cos del visitant.

En el mateix àudio, hi trobem un fragment que pot servir per explicar que el ritual sols existeixi en potència. L'artista es refereix, en aquest cas, a la mateixa comunicació entre l'emissor i el receptor, i suggereix la possibilitat que aquesta estigui basada en la desconfiança. La sospita, segons que explica, podria ser una condició inherent en la relació entre ambdós: "Diuen que el pensament de qui parla no és més que la sospita sorgida, en qui l'escolta, que qui parla no pensa en realitat el que està dient. És a dir, que res al seu interior és com apareix en la superfície sorgida del seu parlar". Per tant, davant d'aquesta constatació, imaginar un moment de ritual catàrtic o de comunió entre l'emissor i el receptor queda relegat a ser quelcom considerablement ingenu en aquest marc.

Tal com hem vist, aquesta invocació de la sospita és quelcom generalitzat en tots els dispositius de l'exposició. I l'oblit, en aquest sentit, és el *mitjà* que permet a l'artista generar diferents situacions per despertar la suspicàcia, com ara l'estranyesa que introdueix a l'entorn domèstic en el marc del qual després hem considerat l'*habitus*. L'oblit, d'altra banda, també li facilita conduir la imatge i el mateix arxiu cap a un estat de ruïna, amb la localització de maneres per interrompre la seva eficàcia en tant que mitjans de la memòria; l'eficàcia representativa, en el cas de la imatge, i l'eficàcia enunciativa, en el cas de l'arxiu. L'oblit hauria servit, doncs, com un recurs per incrementar de manera deliberada la relació de sospita del receptor sobre la materialitat dels signes i els mitjans de la memòria.

D'altra banda, amb Giorgio Agamben hem apuntat la possibilitat que la veu del testimoni es prefiguri com una alternativa d'aquests mitjans desconstruïts. La paraula del testimoni seria la veu d'una veritat irreductible: "el testimoni no garanteix la veritat factual de l'enunciat que es custodia a l'arxiu, sinó la impossibilitat mateixa que l'enunciat sigui *arxivable*". [8] La paraula del testimoni és, abans de res, quelcom que excedeix la materialitat i la convenció; i, en aquest sentit, Agamben considera el testimoniatge com un acte poètic, com un acte pròpiament "d'autor". La seva interpretació s'aproxima, d'aquesta manera, a un altre concepte que Foucault va recuperar de la cultura grecoromana, la *pharresia:* una veu indubtablement certa, "aquella activitat verbal en què, qui parla, expressa la seva relació personal amb la veritat, posant en risc la seva pròpia vida perquè reconeix la confessió com un deure per millorar la vida de les altres persones i la d'un mateix". [9]El concepte de *parrhesia* de Michael Foucault, l'ha popularitzat recentment en l'àmbit artístic Irit Rogoff, per mitjà del seu article: Rogoff, Irit (2008): "Turning", en: *e-flux journal* #0. En línia: http://www.e-flux.com/journal/turning/

De la declaració del testimoni, la confessió del culpable i la sol·licitud de perdó, se n'esperaria una situació de sinceritat incondicional, de connexió immediata entre el pensament i la paraula de l'emissor, i podria tenir com a resultat, així, un cert efecte catàrtic entre els mateixos agents que participen de l'acció. En aquest sentit, el testimoniatge es pot assimilar a allò que Jacques Derrida descriu com l'acte de demanar perdó: "El perdó no és, ni hauria de ser, ni normal ni normatiu ni normalitzador. Hauria de seguir sent excepcional i extraordinari, a prova d'allò impossible: com si interrompés el corrent ordinari de la temporalitat històrica" . [10]Citat per Paul Ricoeur. Ricoeur, *Op. cit.*; pàg. 558 i 559.

Però és precisament l'aliança entre el pensament de l'emissor i el del receptor el que es posa en suspens amb les paraules de Coderch. Amb el seu *speech*, l'artista hauria preferit retardar aquest efecte i invoca, en el seu lloc, la sospita. En aquest cas, la suspicàcia es desperta per mitjà d'injectar en el seu testimoni una dosi considerable de reflexivitat sobre el mateix acte de comunicació, així com per mitjà d'al·ludir directament a la distància que precisament la separa a ella del receptor. Amb l'acte de parla s'admet que aquest mateix s'ha de posar sota sospita.

Tot i això, en un moment més avançat de l'àudio, sentim que Coderch també es pregunta per la possibilitat d'elidir l'actitud de desconfiança. És quan reclama "un sonido malo, un sonido impropio. Algo que sea verdad, algo que parezca verdad". En aquest cas, podem remetre definitivament les seves paraules a la "fenomenologia de la sinceritat mediàtica", de Boris Groys. El filòsof considera que és en les irregularitats, en l'accident i en allò que es revela clarament com a no convencional, que el receptor pot tenir un efecte de sinceritat. En aquest sentit, Groys apunta que "a la nostra cultura, la sinceritat es presenta, no en contraposició a la mentida, sinó a l'automatisme i la rutina". Per tant, en el seu estat de sospita permanent cap a la sinceritat dels mitjans, "l'espectador no espera una altra cosa que una irregularitat involuntària en el programa, un moviment, un error, una relliscada, o dit d'una altra manera, un signe distintiu, estrany, inhabitual, enmig de la rutina... Sols allò estrany es mostra

sincer ”.[11]

La sinceritat ressona amb més claredat en allò que es percep ruïnós i inacabat que no pas en allò que, encara que sigui vertader, es presenta infal·lible. I, en aquest sentit, encara podem plantejar l'oblit com una possibilitat, també, de prefigurar-se com un d'aquests "signes distintius" de la sinceritat que planteja Groys. L'oblit sempre compareix com un accident en relació amb la memòria i, per tant, en paral·lel a la seva capacitat per generar sospita a l'entorn dels mitjans, també s'ha de considerar ara la possibilitat que introdueix l'oblit per defugir la convenció. L'oblit vindria a ser una espècie d'estat d'excepció, en què la regla de la memòria s'hauria vist interrompuda. I, per tant, malgrat l'acció desconstructiva que l'oblit introdueix en el mitjà i que el condemna a funcionar de manera relativa, també s'ha de considerar que és, a partir de comptar amb l'oblit, que l'acte de memòria es pot percebre finalment com a veritable.

La veu del testimoni, per tant, no es pot presentar com una alternativa a l'arxiu, tal com hauria prefigurat Agamben. La seva veu està sota sospita, com un mitjà més i com quelcom subjecte a les convencions. No es considera la possibilitat d'una paraula infal·lible i que fusioni l'emissor i el receptor en una sola posició; i, en aquest sentit, també s'invalida l'eficàcia que podria tenir un ritual de testimoniatge basat en la catarsi. Constatar que la distància entre emissor i receptor és irreductible podria explicar que la veu de Coderch sols comparegui com un so enllaunat i que no hagi afrontat un ritual en directe tal com inicialment s'ha hipotetitzat. Però tot i això, tampoc no podem pensar que amb el relat de Coderch, en diferit, es retorni a la posició inversa i se subsumeixi el testimoni en la materialitat de l'arxiu, per esdevenir un registre documental més, un enunciat de l'arxiu o un discurs possible, en la terminologia de Foucault.

La imatge, la paraula i l'arxiu es plantegen per igual com a actes fallits, com a mitjans dels quals no es pot esperar ni el record absolut ni la *immediatesa*, i, amb l'exposició, se'ls sotmet a la seva pròpia desconstrucció en tant que mitjans de la memòria. Però, amb tot, no se'n posa en dubte la capacitat per al testimoniatge, ja que és en aquest mateix estat de ruïna, de constatació dels propis límits, i, fins i tot, d'impotència enunciativa, en els quals es revela, finalment, la seva credibilitat com a mitjà.

L'oblit, que serveix a l'artista per posar en crisi tant l'entorn familiar com l'eficàcia dels mitjans, s'acaba revelant com l'únic *mitjà* de la memòria possible. És amb l'oblit que es produirà la "memòria feliç" i la reconciliació amb el passat que busca el testimoni. Però no en la forma d'un ritual, en què l'emissor i el receptor es fusionen amb l'efecte catàrtic d'una paraula infal·lible. Així com tampoc en tant que l'oblit remeti al buit de significat i de sentit, tal com pressuposava Umberto Eco. Sinó perquè, justament, l'oblit remet al dèficit de significat que és implícit en qualsevol enunciat. I això desperta suspicàcies, però al mateix temps garanteix la ruïna. I, com a ruïna, com a enunciat declaradament incomplet i irresolt, és l'únic estat en què la veritat és creïble.

Notes:

1. La conferència d'Umberto Eco apareix citada a: Weinrich, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela; pàg. 34 i 35.
2. La síntesi del pensament de Sòcrates, Aristòtil i Agustí d'Hipona a l'entorn de la relació entre la memòria i la imatge, l'hem formulat a partir de la interpretació que en fa Paul Ricoeur a: Ricoeur, Paul (2010): *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; pàg. 23-40 i 128-135. Pel que fa al coneixement del pensament d'Agustí d'Hipona, també ha estat significativa l'aportació de Harald Weinrich. Weinrich, *Op. cit.*; pàg. 46-54.
3. La frase que es fa servir de titular procedeix de l'àudio que incorpora la instal·lació de Lúa Coderch, *(homenatge desviat) Per a quatre avis nacionals*. Al llarg d'aquest apartat i del següent se citen diversos fragments que procedeixen del mateix treball.
4. Ricoeur, Paul (2010): *Op. cit.*; pàg. 79.
5. Agamben, Giorgio (2010): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III.* València: Pre-textos; pàg. 143-173.
6. La distinció entre la memòria com a hàbit i la memòria com a record de Henry Bergson és un dels eixos principals en què es fonamenta la fenomenologia de la memòria de Paul Ricoeur, en: Ricoeur, *Op. cit.*; pàg. 40-65.
7. Marc Augé planteja la qüestió del ritual en relació amb l'oblit. Planteja els ritus de possessió, el carnaval i els jocs d'inversió de rols socials, i els ritus iniciàtics, com "tres figures de l'oblit" associades a les formes rituals. En aquest sentit, planteja que "l'oblit sempre es conjuga en present", així com que requereix de fer-se públic perquè "el vincle amb el temps és concebut sempre en singular-plural. Fet que significa que s'ha de ser dos almenys per oblidar, és a dir, per administrar el temps". Augé, Marc (2004): *Oblivion*. Minneapolis: University of Minessota Press.
8. Agamben, *Op. cit.*; pàg. 165.
9. El concepte de *parrhesia* de Michael Foucault, l'ha popularitzat recentment en l'àmbit artístic Irit Rogoff, per mitjà del seu article: Rogoff, Irit (2008): "Turning", en: *e-flux journal* #0. En línia: http://www.e-flux.com/journal/turning/
10. Citat per Paul Ricoeur. Ricoeur, *Op. cit.*; pàg. 558 i 559.
11. Groys, Boris (2008): *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Pre-textos; pàg. 88 i 89.