2015

Lúa Coderch: La memoria, bajo sospecha

Oriol Fontdevila
TERRASSA COMISSARIAT

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

Manifestaba Umberto Eco en una conferencia, en 1996, que el olvido es un fenómeno que no puede experimentarse a través de la imagen. Desde el punto de vista que le proporcionaba la semiótica, el teórico consideraba que todos los signos se basan en la constitución de presencias, mientras que es prácticamente un contrasentido la posibilidad de imaginar un signo que remita a una laguna de sentido y de significado como lo es el olvido. La imagen, según el escritor, solo puede prefigurar un arte de la memoria, mientras que la posibilidad de un arte para hacer presente el olvido quedaría, por tanto, en algo por *olvidar* en sí mismo –en sus palabras: "An *ars oblivionalis?* Forget it!". [(1)] La conferencia de Umberto Eco aparece citada en: Weinrich, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela; p. 34 i 35.

No obstante, la correlación entre la imagen y el olvido, así como entre la imagen y la memoria, es un fenómeno bastante más complejo de lo que considera la teoría semiótica. En este sentido, resulta pertinente apuntar que la asociación entre la imagen y la memoria se formula en la antigua Grecia y que, precisamente, la apreciación de Eco se revela muy próxima a la formulación de Sócrates recogida en uno de los escritos platónicos. En este caso, el filósofo comparó la memoria con un bloque de cera, donde los acontecimientos quedarían inscritos a modo de imagen. Lo que allí permanece grabado a lo largo del tiempo es lo que somos capaces de recordar, mientras que lo que olvidamos sería todo aquello que no ha pervivido como imagen.

Por su parte, Aristóteles no tardó en complicar esta relación entre imagen y memoria. Su razonamiento consistió en señalar que una imagen no es solo presencia, sino que al mismo tiempo integra la ausencia en su realidad. El cumplimiento de su función significante requiere siempre que esta remita a otra cosa que no está presente; y, así, la imagen, como la huella, el indicio o el signo, resultan ambivalentes como presencias, pues siempre requieren la invocación de una ausencia para activarse como tales. En correspondencia, el filósofo plantea que en la memoria no se encuentran imágenes que reproduzcan el pasado, sino solo sus indicios, unas huellas que remiten a unas aflicciones primigenias y que se reconocen como ausentes, las cuales, de forma muy sugerente, denomina *phantasma.*

Ya en nuestra era, es Agustín de Hipona quien da la vuelta de tuerca definitiva sobre esta cuestión, considerando que entre las imágenes de la memoria, el olvido debe poder percibirse en la misma medida que los recuerdos. Precisamente, "es posible recordar que se ha olvidado", afirma San Agustín. Y, en realidad, no solo es posible, sino que el recuerdo del olvido es imprescindible a la hora de reconocer los recuerdos como fenómenos que proceden del pasado. El olvido, en tanto que rastro de la ausencia, se activa de forma incesante con cada recuerdo, y necesariamente queda inscrito en cada una de las imágenes que fabrica la memoria con el propósito de que estas no se confundan con alucinaciones o con la percepción del presente. [(2)]

Ahora bien, ¿qué ocurre con las imágenes que, no ya desde el interior de la memoria, sino desde su exterioridad y en tanto que presencias materiales, también poseen la capacidad de remitirnos al pasado? ¿Podemos concebir que el olvido también hace acto de presencia en ellas, en la línea apuntada por San Agustín? ¿O bien, en este caso, la imagen y el signo se verían realmente impedidos a la hora de codificar una ausencia como es el olvido, tal y como siglos más tarde ha señalado Umberto Eco?

Ruinas

Los tres proyectos que Lúa Coderch agrupa en el EspaiDOS de la Sala Muncunill pueden explicarse como un conjunto de ensayos para insertar el olvido en diferentes soportes o medios de la memoria. Cada uno de los proyectos desarrolla distintas estrategias para vehicular y evidenciar este extraño fenómeno. Su invocación, asimismo, responde a diferentes intencionalidades, que procuraremos desgranar a lo largo de las siguientes líneas.

En primer lugar, *Recopilar las fotografías sin memoria del archivo familiar* es una colección de imágenes que atestiguan un olvido empírico. Se trata de treinta fotografías que el artista ha seleccionado de los álbumes familiares de su abuela materna en función de la incapacidad que han mostrado sus descendientes de asociar algún recuerdo a las mismas. Coderch muestra las imágenes como un conjunto de actos fallidos de rememoración, pero en especial como una serie de medios que, en cambio, poseen la capacidad de invocar el olvido en el ámbito doméstico. De esta forma, las imágenes se tornan considerablemente inquietantes en el contexto de lo que se considera *familiar,* y respecto a un artefacto como el álbum fotográfico.

En segundo lugar, los déficits de la memoria se conjugan como una alegoría en el caso de *Shelter.* Se trata de una composición geométrica en el suelo de la sala de exposiciones que está formada por una lápida y dos estantes. Entre los elementos se establece una tensión que quiere sugerir por igual el olvido y la ruina de los medios de la memoria: la lápida, un elemento para hacer pública la memoria, aparece situado boca abajo. Se oculta la cara de la lápida donde veríamos la inscripción, y en cambio se le muestra al espectador el lado que sirve de sepultura. Los estantes, dos elementos que pertenecen a la intimidad, remiten, en este contexto, a la posibilidad de colocar los álbumes fotográficos, al mismo tiempo que se refieren a Ikea y la uniformización que esta corporación multinacional habría propiciado de los entornos privados. Se pone en duda, de esta forma, la posibilidad de que la memoria del ámbito familiar pueda considerarse genuinamente particular y pueda desarrollarse al margen de unos estándares, sus auxiliares materiales.

Finalmente, el artista suma otra fotografía a esta colección de rastros de la memoria impedida: *(homenaje desviado) Para cuatro abuelos nacionales* muestra una imagen de su abuela materna, siendo joven y en compañía de cuatro amigas, vestidas todas ellas con el uniforme de Falange. La obstrucción de la memoria llega en este caso a través de la acción de la propia artista, que practica un doblez que cruza en diagonal la imagen y oculta una parte del rostro de los cinco personajes, a modo de corte que les parte la cara.

Shelter es una pieza que se decidió tardíamente mostrar en la exposición, y, según explica Coderch, la funcionalidad que se le atribuiría en este contexto es la de servir de transición entre los otros dos proyectos. El peso de la exposición reside, efectivamente, en las obras que muestran fotografías procedentes de los álbumes de familia, entre las que se entabla una serie de correspondencias a la hora de conjugar la memoria y el olvido: si en el primer caso, con el acopio de fotografías de la serie *Recopilar...,* se cuenta con imágenes que nadie del entorno del artista ha sido capaz de recordar, en el segundo, *(homenaje*

desviado)..., se cuenta con una de las fotografías que la propia familia no ha sido capaz de borrar del tiempo presente. A este segundo grupo pertenecen las imágenes que atestiguan la adscripción *nacional* de los cuatro abuelos del artista, que se instalarían en la actualidad de sus descendientes... como un fantasma, como un pensamiento obsesivo que no deja de repetirse.

Por una parte, se constata este fantasma; esta memoria que al fin y al cabo no requiere de auxiliares para retumbar en el presente –ni de imágenes ni de cualquier otro material– incrementa la sospecha hacia el olvido que se muestra con las primeras fotografías: ¿a qué se refieren las imágenes que la familia ha olvidado y se han retirado de la conciencia de su clan?, ¿qué guardan en común? ¿Su obliteración podría haber sido un acto intencionado? A pesar del aspecto anodino de las imágenes que se muestran en *Recopilar...,* su contraste con unas memorias que no se desincrustan del tiempo presente –con el "pasado que no pasa" de *(homenaje desviado)...*– sugiere, inevitablemente, la posibilidad de una memoria reprimida y, desde la perspectiva del psicoanálisis, que su olvido tenga relación directa con una situación traumática producida con anterioridad.

En contraposición, el *exceso* de olvido en la serie *Recopilar...* también da lugar a un excedente de la materia respecto a las imágenes. La dificultad de las fotografías para significar y para remitir a un recuerdo, conlleva que se ponga de manifiesto un conjunto de materia que, en cierto modo, se ha convertido en sobrante. Se invita al espectador, así, a imaginar esta experiencia de olvido a través de las imágenes y, así, a detenerse a escudriñar en la interioridad de sus signos en lugar de desplazarse hacia unos hipotéticos significados. Una vez desaparecido el recuerdo, se invita al espectador a contemplar la materia de la que están realizados los medios de la memoria.

La primera correspondencia entre los proyectos, la hemos trazado a partir de comparar el exceso de memoria de *(homenaje desviado)...* con el exceso de olvido de *Recopilar...,* para llegar a la conclusión de que la memoria, tras convertirse en obsesión, no requiere de un auxiliar como la imagen para hacerse presente, no precisa de la materia. En cambio, si nos fijamos en el reverso de esta consideración, y comparamos este rol accesorio que tendría la materia en imágenes como la de *(homenaje desviado)...* con el exceso de materia que resulta de *Recopilar...,* una segunda conclusión a la que se llega es que la imagen no se debe solo a las memorias y los significados que se le atribuyen, sino que en la materialidad de sus signos prolonga su existencia en tanto que portadora, asimismo, de olvido y ausencia.

En este sentido, respecto a *(homenaje desviado)...* podemos pensar que Coderch desafía la materia para invocar el olvido de una forma activa. Cuando el artista interviene en una de las imágenes en que se fundamentan los fantasmas familiares y oculta parte del rostro de su abuela y amigas, pone a prueba la materia para activarse como conductora del olvido. Y, en correspondencia, emerge una pregunta: ¿en qué medida, a través de la intervención de los auxiliares de la memoria, se puede incidir al cambiar los contenidos, en el curso de los acontecimientos del pasado, así como en la forma de imaginarlos y de rememorarlos en el futuro?

¿Qué pasado se tiene al tener una voz?[3]

El archivo de Lúa Coderch no es infalible. No es el archivo tal y como lo prefiguró Michael Foucault en *La arqueología del saber* (1969), el archivo que organizaba el *a priori* histórico, y donde tienen lugar todos los enunciados que históricamente habrían ocurrido, independientemente de que algún sujeto los llegara a pronunciar o a articular como discurso. El de Coderch, por el contrario, es un archivo que se encuentra medio sumergido y en ruinas; con documentos que permiten constatar algunos enunciados, pero de forma especial sus sombras, las lagunas de la memoria. Su archivo es testigo de la presencia que el olvido tiene en la historia.

Consiguientemente, se trata de un archivo que recupera la pregunta por el sujeto. Porque ya no se trata del sujeto *des-sujetivado,* vacío y reemplazable, que Foucault diluía en el lenguaje y en los enunciados del archivo. En tanto que con el archivo fotográfico de Coderch se constatan tanto los recuerdos como los olvidos, el sujeto que se invoca es aquel que deberá recorrer a la propia memoria, y no al archivo, para reconocerse o no en la historia.

Se trata del sujeto al que apela Paul Ricoeur. El filósofo, en una experiencia tan particular y subjetiva como lo que denomina "el pequeño milagro del reconocimiento", encuentra la única posibilidad para que el trabajo de rememoración del sujeto concluya con la obtención de unos recuerdos que identifique como propios –y que no confunda con imágenes de otras procedencias, como puede ser la ficción: "Es en el momento del reconocimiento, con el que concluye el esfuerzo de la rememoración, cuando se declara la exigencia de la verdad. Entonces sentimos y sabemos que algo sucedió, que tuvo lugar, que nos implicó como agentes, como pacientes, como testigos".[4]

Se trata también del sujeto al que apela Giorgio Agamben, y que, en efecto, considera como propiamente testigo. Según Agamben, el sujeto en calidad de testigo es aquel que se reconoce penetrado por el campo de fuerzas de la historia. Tal y como ocurría con el archivo de Foucault, también se trata de un testigo que deberá declarar sobre la *des-subjetivación* y la propia incapacidad de hablar; aunque, en este caso, y en la medida que adquiere la capacidad de palabra, gana también la capacidad para situar la memoria en su intimidad, donde reconoce unos recuerdos como propios. Es de esta forma como puede convertirse, también, en un sujeto ético, con consciencia del presente y de la historia.[5]

En la exposición, la fotografía de la abuela del artista vestida con el uniforme de Falange se acompaña de un reproductor de sonido. También forma parte de la instalación *(homenaje desviado)...* De sus auriculares surge la voz del propio Coderch, que pronuncia un relato que se inicia así: "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 continuación, entre otros pasajes hablados, el artista canta fragmentos de canciones de adscripción republicana que se popularizaron a lo largo de la Guerra Civil: *Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero. Tercera Brigada Mixta, primera línea de fuego,* entre otras.

Tal y como hemos comentado, las imágenes de la exposición forman prácticamente un paralelismo entre las dificultades para rememorar y las dificultades para olvidar. Pero cuando se activa el *track* de audio, se descubre que ambas líneas confluyen finalmente en un mismo drama, que es precisamente el de la dificultad para convertirse en un testigo. Tras constatarse el archivo como una ruina y los documentos son insuficientes para dar cuenta de la propia memoria, es cuando el artista se plantea la necesidad de adquirir una voz propia y articular una narración sobre su propio pasado.

Para dar cuenta de la dificultad que ello entraña, será útil considerar la diferencia que Henry Bergson estableció entre dos tipos de memoria: la memoria como hábito y la memoria como recuerdo. La primera se corresponde con las experiencias que, adquiridas en el pasado, permanecen incorporadas en el presente y contribuyen a formar el *habitus* de una persona o un grupo social determinado –el *habitus*, en el sentido que Pierre Bourdieu también formuló unos años más tarde, como el conjunto de pautas de pensamiento, sentimiento y acción que se asocian con una clase social determinada. La memoria como hábito no

consiste, por tanto, en una memoria que se recuerde, sino que se practica y está incorporada a la acción. La segunda, la memoria como recuerdo, se corresponde, en cambio, con las experiencias del pasado que ya se han desactivado como vivencia y que uno tiene la posibilidad de imaginar y pensar por medio del ejercicio de la rememoración.(6)

La odisea del testimonio puede explicarse, justamente, como el tránsito que va de la memoria que funciona como hábito a la memoria que se reconoce como recuerdo. Reconocer la memoria como recuerdo significa evidenciarla, diferenciarla de la acción. Y, por tanto, es un requerimiento que esta ya sea algo distinguible del presente desde el cual habla el propio sujeto. La dificultad de atestiguar radica, así, en el hecho de cortar con el pasado. Atestiguar es, en definitiva, la oportunidad de practicar un corte sobre lo que se ha heredado y el propio *habitus,* así como una oportunidad para cambiar el curso de la acción. Perpetrar este corte puede conllevar, asimismo, una cierta violencia, que en el caso de Coderch encontramos cuando, ante la fotografía de su abuela *nacional,* dispone el reproductor MP3 donde ella misma entona canciones del bando republicano. La situación es fruto de la dificultad, tal y como lo expresa ella misma en el audio, de defensar unos valores que son contrarios a los de su *formación.*

La dificultad de atestiguar, por tanto, no tiene que ver solo con la dificultad para rememorar y recuperar recuerdos del pasado. Sino que, una vez más, también tiene que ver con la dificultad por olvidar, en tanto que atestiguar es una acción que, al final y al cabo, se orienta hacia la expulsión de los fantasmas que habitan el presente. La posibilidad de adquirir una voz, la capacidad narrativa para transformar la acción en relato, se convierte en el poder del sujeto para cortar con este pasado que siente como una autoridad. ¿Qué sentido tendría, si no, que la atestiguación sea un acto público, una *narración* que, como tal, conlleva compartir y distribuir, articular socialmente, una serie de cuestiones que, en realidad, se desean olvidar?

En este sentido, la instalación que propone Coderch puede describirse como un escenario ritual. Las vivencias que se hacen públicas parecen destinadas al exorcismo, talmente como si se tratara de expulsar los malos espíritus de un cuerpo poseído. Las correspondencias entre el exceso de olvido y el exceso de memoria que se manifiestan entre las imágenes de los proyectos parecen destinadas a orientar el trabajo de un testigo que deberá aprender a olvidar el presente para transformar su pasado en un recuerdo y, así, hacer que se aleje definitivamente. Talmente como un rito iniciático, una ceremonia que tendría como objetivo generar un nuevo futuro a partir de desligar al artista de las acciones de su pasado. (7)

Lapsus

No obstante, el ritual no se consumó como acción. Debo admitir que este es un lapsus que cometo reiteradamente cuando pienso en la exposición. Siempre he imaginado que el ritual habría tenido lugar en el momento de su apertura y que proveería un encuentro en directo entre Coderch y su abuela *nacional.* En aquel momento el artista se habría enfrentado a la fotografía donde aparece la abuela con el rostro cortado y habría entonado las canciones del bando republicano. De haber sido así, el audio que el visitante hallaba al pie de la fotografía podría haber sido el registro, o un rastro de esta acción. Pero como tal, ni esta ni ninguna otra acción tuvo lugar, y el ritual de atestiguación funcionó desde el primer día como una especie de experiencia en diferido, entre un documento sonoro y otro visual, y en *performance* únicamente por medio del cuerpo del visitante.

En el mismo audio, hallamos un fragmento que puede servir para explicar que el ritual solo existe en potencia. El artista se refiere, en este caso, a la misma comunicación entre el emisor y el receptor, y sugiere la posibilidad de que esta esté basada en la desconfianza. La sospecha, según explica, podrá ser una condición inherente a la relación entre ambos. “Dicen que el pensamiento de quien habla no es más que la sospecha surgida, en quien escucha, de que quien habla no piensa en realidad lo que está diciendo. Es decir, que nada de su interior es como aparece en la superficie surgida de su hablar”. Por tanto, ante esta constatación, imaginar un momento de ritual catártico o de comunión entre el emisor y el receptor queda relegado a ser algo considerablemente ingenuo en este marco.

Tal y como hemos visto, esta invocación de la sospecha es algo generalizado en todos los dispositivos de la exposición. Y el olvido, en este sentido, es el *medio* que permite al artista generar diferentes situaciones para despertar la suspicacia, como por ejemplo la extrañeza que introduce en el entorno doméstico, en cuyo marco después hemos considerado el *habitus.* El olvido, por otra parte, también facilita conducir la imagen y el propio archivo hacia un estado de ruina, con la localización de formas para interrumpir su eficacia en tanto que medios de la memoria; la eficacia representativa, en el caso de la imagen, y la eficacia enunciativa, en el caso del archivo. El olvido habría servido, pues, como un recurso para incrementar de forma deliberada la relación de sospecha del receptor sobre la materialidad de los signos y los medios de la memoria.

Por otra parte, gracias a Giorgio Agamben hemos apuntado la posibilidad de que la voz del testigo se prefigure como una alternativa de estos medios deconstruidos. La palabra del testigo sería la voz de una verdad irreductible: “el testigo no garantiza la verdad factual del enunciado que se custodia en el archivo, sino la propia imposibilidad de que el enunciado sea *archivable”.* (8) La palabra del testigo es, antes que nada, algo que excede la materialidad y la convención; y, en este sentido, Agamben considera la atestiguación como un acto poético, como un acto propiamente “de autor”. Su interpretación se aproxima, de este modo, a otro concepto que Foucault recuperó de la cultura greco-romana, la *pharresia:* una voz indudablemente cierta, “aquella actividad verbal en que, quien habla, expresa su relación personal con la verdad, poniendo en riesgo su propia vida porque reconoce la confesión como un deber para mejorar la vida de las demás personas así como la de uno mismo”. (9)

De la declaración del testigo, la confesión del culpable y la solicitud de perdón, se esperaría una situación de sinceridad incondicional, de conexión inmediata entre el pensamiento y la palabra del emisor, y podría tener como resultado, pues, un cierto efecto catártico entre los propios agentes que participan en la acción. En este sentido, la atestiguación puede asimilarse a lo que Jacques Derrida describe como el acto de pedir perdón: “El perdón no es, ni debería serlo, ni normal ni normativo ni normalizador. Debería seguir siendo excepcional y extraordinario, a prueba de lo imposible: como si interrumpiera la corriente ordinaria de la temporalidad histórica”. (10)

Pero es precisamente la alianza entre el pensamiento del emisor y el del receptor lo que se pone en suspenso con las palabras de Coderch. Con su *speech,* el artista habría preferido retardar este efecto e invoca, en su lugar, la sospecha. En este caso, la suspicacia se despierta a través de la inyección en su testigo de una dosis considerable de reflexividad sobre el propio acto de comunicación, así como de aludir directamente a la distancia que precisamente la separa a ella del receptor. Con el acto del habla se admite que este debe ponerse bajo sospecha.

Sin embargo, en un momento más avanzado del audio, oímos que Coderch también se pregunta por la posibilidad de elidir la actitud de desconfianza. Es cuando reclama “un sonido malo, un sonido impropio. Algo que sea verdad, algo que parezca verdad”. En este caso, podemos remitir definitivamente sus palabras a la “fenomenología de la sinceridad mediática”, de Boris

Groys. El filósofo considera que es en las irregularidades, en el accidente y en lo que se revela claramente como no convencional, donde el receptor puede tener un efecto de sinceridad. En este sentido, Groys apunta que “en nuestra cultura, la sinceridad se presenta, no en contraposición a la mentira, sino al automatismo y la rutina”. Por tanto, en su estado de sospecha permanente hacia la sinceridad de los medios, “el espectador no espera nada más que una irregularidad involuntaria en el programa, un movimiento, un error, un desliz, o dicho de otra forma, un signo distintivo, extraño, inhabitual, entre la rutina... Solo lo extraño se muestra sincero”. (11)

La sinceridad resuena con mayor claridad en lo que se percibe ruinoso e inacabado que no en lo que, aun siendo verdadero, se presenta infalible. Y, en este sentido, todavía podemos plantear el olvido como una posibilidad, también, de prefigurarse como uno de estos “signos distintivos” de la sinceridad que plantea Groys. El olvido siempre comparece como un accidente respecto a la memoria y, por tanto, en paralelo a su capacidad para generar sospecha sobre el entorno de los medios, también debe considerarse ahora la posibilidad que el olvido introduce para escapar de la convención. El olvido vendría a ser una especie de estado de excepción, en que la regla de la memoria se vería interrumpida. Y, por tanto, a pesar de la acción deconstructiva que el olvido introduce en el medio y que lo condena a funcionar de forma relativa, debe considerarse también que es, a partir de contar con el olvido, que el acto de memoria puede percibirse finalmente como verdadero.

La voz del testigo, por tanto, no puede presentarse como una alternativa al archivo, tal y como habría prefigurado Agamben. Su voz está bajo sospecha, como un medio más y como algo sujeto a las convenciones. No se considera la posibilidad de una palabra infalible y que fusione al emisor y al receptor en una sola dirección; y, en este sentido, también se invalida la eficacia que podría tener un ritual de atestiguación basado en la catarsis. Constatar que la distancia entre emisor y receptor es irreductible podría explicar que la voz de Coderch solo comparezca como un sonido envasado y que no haya afrontado un ritual en directo tal y como inicialmente se hipotetizó. Pero aun así, tampoco podemos pensar que con el relato de Coderch, en diferido, se retorne a la posición inversa y se subsuma el testigo en la materialidad del archivo, para convertirse en un registro documental más, un enunciado del archivo o un discurso posible, en la terminología de Foucault.

La imagen, la palabra y el archivo se plantean por igual como actos fallidos, como medios de los que no puede esperarse ni el recuerdo absoluto ni la *inmediatez,* y, con la exposición, se les somete a su propia deconstrucción en tanto que medios de la memoria. Pero, sin embargo, no se pone en duda su capacidad para la atestiguación, ya que es en este mismo estado de ruina, de constatación de los propios límites, e, incluso, de impotencia enunciativa, donde se revela, finalmente, su credibilidad como medio.

El olvido, que sirve al artista para poner en crisis tanto el entorno familiar como la eficacia de los medios, se acaba revelando como el único *medio* de la memoria posible. Es con el olvido que se producirá la “memoria feliz” y la reconciliación con el pasado que busca el testigo. Pero no en la forma de un ritual, en que el emisor y el receptor se fusionan con el efecto catártico de una palabra infalible. Así como tampoco en tanto que el olvido remita al vacío de significado y de sentido, tal y como presuponía Umberto Eco. Sino porque, justamente, el olvido remite al déficit de significado que está implícito en cualquier enunciado. Y ello despierta suspicacias, pero al mismo tiempo garantiza la ruina. Y, como ruina, como enunciado declaradamente incompleto e irresuelto, es el único estado en que la verdad es creíble.

Notes:

1. La conferencia de Umberto Eco aparece citada en: Weinrich, Harald (1999): *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela; p. 34 i 35.
2. La síntesis del pensamiento de Sócrates, Artistóteles y Agustín de Hipona en torno a la relación entre la memoria y la imagen, la hemos formulado a partir de la interpretación de Paul Ricoeur en: Ricoeur, Paul (2010): *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; p. 23-40 i 128-135. Respecto al conocimiento del pensamiento de Agustín de Hipona, también ha sido significativa la aportación de Harald Weinrich. Weinrich, *Op. cit.*; p. 46-54.
3. La frase que se utiliza como titular procede del audio que incorpora la instalación de Lúa Coderch, *(homenaje desviado) Para cuatro abuelos nacionales*. A lo largo de este apartado y del siguiente se citan varios fragmentos que proceden del mismo trabajo.
4. Ricoeur, Paul (2010): *Op. cit.*; p. 79.
5. Agamben, Giorgio (2010): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. València: Pre-textos; p. 143-173.
6. La distinción entre la memoria como hábito y la memoria como recuerdo de Henry Bergson es uno de los principales ejes en que se fundamenta la fenomenología de la memoria de Paul Ricoeur, en: Ricoeur, *Op. cit.*; p. 40-65.
7. Marc Augé plantea la cuestión del ritual respecto al olvido. Plantea los ritos de posesión, el carnaval y los juegos de inversión de roles sociales, así como los ritos iniciáticos, como "tres figuras del olvido" asociadas a las formas rituales. En este sentido, plantea que "el olvido siempre se conjuga con el presente", y también que requiere hacerse público porque "el vínculo con el tiempo es concebido siempre en singular-plural. Circunstancia que significa que se han de ser al menos dos para olvidar, es decir, para administrar el tiempo". Augé, Marc (2004): *Oblivion*. Minneapolis: University of Minessota Press.
8. Agamben, *Op. cit.*; p. 165.
9. El concepto de *parrhesia* de Michael Foucault, lo ha popularizado recientemente en el ámbito artístico Irit Rogoff, a través de su artículo: Rogoff, Irit (2008): "Turning", en: *e-flux journal* #0. *Online:* http://www.e-flux.com/journal/turning/.
10. Citado por Paul Ricoeur. Ricoeur, *Op. cit.*; p. 558 i 559.
11. Groys, Boris (2008): *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Pre-textos; p. 88 i 89.