

# **EL OLVIDO FIGURADO**

**MÁS ALLÁ DE  
LA VANGUARDIA  
Y EL PRESENTISMO**

**ORIOI FONTDEVILA**

I

«La obra más excelente que se haya dado nunca en todo el cosmos». El 17 de septiembre de 2001 empezó el declive de Karlheinz Stockhausen, cuando el compositor alemán se refirió con estas palabras a los ataques al World Trade Center en una rueda de prensa<sup>1</sup>. El festival de cuatro días que Hamburgo dedicaba entonces a su obra se canceló inmediatamente; su hija Mariella, pianista, declaró que no volvería a tocar públicamente con el apellido de su padre; Anthony Tommasini, responsable de crítica musical en *The New York Times*, consideró a Stockhausen un psicópata y clamó abiertamente que se le confinara en una clínica psiquiátrica; mientras, el insigne músico de vanguardia, tras quedar huérfano de cómplices, vio su carrera hundirse para no volver a remontar jamás, hasta alcanzar su muerte en el año 2007<sup>2</sup>.

Damien Hirst también felicitó a los terroristas en el primer aniversario de los ataques, por haber conseguido «una auténtica obra de arte», impactante y «visualmente fulgurante». El afamado provocador de los Young British Artists, aunque no corrió la misma suerte que Stockhausen, se vio obligado a pedir disculpas pública-

1. Según explica W.J.T. Mitchell, Stockhausen se habría referido a los ataques como «la obra de arte más excelente de Lucifer», mientras que habría sido uno de los reporteros que atendió a la rueda de prensa, Johannes Schulz de la NDR, la radiotelevisión pública de Hamburgo, quien habría omitido el término 'Lucifer' de su retransmisión y provocó deliberadamente a la producción del fatal malentendido que se extendió rápidamente por el mundo entero. Cf. W.J.T. Mitchell, «Vital Signs | Cloning Terror», en: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2005, pp. 18 y 19.

2. Anthony Tommasini, «Music; The Devil Made Him Do It», en: *The New York Times*, Nueva York, 30/11/2001, <https://nyti.ms/2MHUVxr>.

mente en menos de una semana<sup>3</sup>. En todo caso, la reprimenda que siguió a ambas declaraciones no deja de hacer pensar en cuan lejos está la actualidad del clima que, más de un siglo antes, había inspirado el surgimiento del arte de vanguardia, cuando poetas y artistas se podían extasiar libremente con el placer visual de la destrucción y, asimismo, manifestar públicamente su gusto por la catástrofe.

Tan pronto como el año 1871 el carácter pintoresco del París en ruinas que resultó del asalto a la Comuna adquirió cierto renombre. El científico Sir William Erskine se desplazó del Reino Unido expresamente para admirarlo, exclamando a un amigo suyo: «La gente de la Comuna es terriblemente insolente... ¡pero qué grandes artistas son! ¡No son siquiera conscientes de sus obras!»<sup>4</sup>. Pocos años después, el escritor y crítico de arte Joris-Karl Huysmans aduló los vestigios del Palacio de Orsay, que le parecieron un Piranesi, y propuso embellecer París por medio de la acción destructora extendida a por lo menos media docena de edificios de la ciudad. Esperaba que, de este modo, el mundo se diera cuenta que «el fuego es un artista esencial de nuestro tiempo, y la arquitectura del siglo [XIX], tan lamentable cuando está cruda, se torna imponente, casi espléndida, cuando está cocida»<sup>5</sup>.

Friedrich Nietzsche se encargó de traducir el cuño romántico de estas visiones a los requerimientos del programa moderno. Con su *II Intempestiva* (1884), el filósofo alemán arremetió contra el impulso historicista y conservacionista de su tiempo e intercedió, en cambio, a favor del olvido en tanto que «fuerza plástica» necesaria para modelar el presente y evitar, asimismo, que el pasado se convierta en su sepulterero. El presente no tiene que venerar la historia, sino que ha de mantener la capacidad de *hacerla*, y eso requiere mante-

3. «Hirst apologises for calling 9/11 'a work of art'», *The Guardian*, Londres, 19/09/2002, <https://bit.ly/2wAyHDK>.

4. Daryl Lee, «The ambivalent picturesque of the Paris Commune ruins», *Nineteenth-Century Prose*, Vol. 29, nº 2, 2002, pp. 138-161, <https://bit.ly/2Q2DfuC>.

5. Dario Gamboni, «Arte moderno e iconoclastia», *La destrucción del arte. Iconoclastia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, 2014, p. 339.

ner activa una cierta acción destructora constante sobre el pasado. La iconoclastia, por tanto, para Nietzsche no supuso solamente una posibilidad para el goce estético, sino que devino un instrumento esencial para enfatizar la idea de progreso. Al respecto de este último, la memoria no solo se va a mostrar insuficiente para generarlo, sino que en realidad se figura como su mayor obstáculo.

«Un coche de carreras... es más bello que la *Victoria de Salmotracia*». Son conocidas palabras de Filippo Tomaso Marinetti en el primer manifiesto futurista de 1909, donde se acompañaban de una referencia aun más explícita a la aniquilación de la tradición, cuando a continuación proponía liberar a Italia de su «cáncer de profesores, arqueólogos, guías turísticos y anticuarios», así como demoler los museos y bibliotecas. Kazimir Malevich también consideró, en una carta del año 1919, que un piloto de avión ya no necesitaba «a Rubens, la pirámide de Keops, ni a la lasciva Venus en las cimas de nuestro nuevo conocimiento» y manifestó, en cambio, su deseo de que «ard[ieran] todas las épocas, como un cadáver»<sup>6</sup>.

Malevich sugirió la posibilidad de disponer el polvo que resultara de tal devastación de la historia en un «anaquel de medicamentos». Quizá se podría entender como una concesión del artista para los conservacionistas; en cualquier caso, ninguno de estos artistas, ni de todos los demás que se acogieron al impulso de la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, ha tenido que pedir disculpas públicamente por sus palabras. Al contrario, defender sus convicciones por medio de posiciones beligerantes estaba en consonancia con la concepción revolucionaria que estos tenían del progreso artístico, político y social; y, de igual modo, el sostenimiento de sus actitudes es algo que ha sido indisociable del valor que ha adquirido la obra respectiva de cada cual.

Sin embargo, al inicio del nuevo milenio Nueva York se encontraba prácticamente en el extremo opuesto. Rudolph Giuliani, el

6. *Ibid.*, pp. 342 y 343.

entonces alcalde de la ciudad, manifestó la necesidad de convertir la llamada «Zona Cero» en un monumento conmemorativo para las víctimas, y lo hizo cuando aún humeaban las ruinas del ataque. Encontrándose en medio de la devastación, el presente se replegó rápidamente sobre el pasado y la cuestión de «cómo conservar la memoria» emergió como uno de los primeros debates. No fue en balde que Hal Foster considerara que, con los ataques, el World Trade Center devino el *World Trauma Center*, así como Andreas Huyssen ha interpretado esta disposición apresada a la memoria como un síntoma exacerbado de la incapacidad que actualmente muestran las sociedades occidentales para imaginar futuros alternativos<sup>7</sup>.

Mientras que por un lado se condenó severamente la reverberación que un futurismo desmejorado encontró en Stockhausen, por el otro la cultura de la memoria se manifestó con una vitalidad plena, deviniendo el trauma del 11-S un recurso que Estados Unidos ha sabido explotar con maestría. Desde la perspectiva de la industria cultural, el alcalde subrayó que la construcción de un monumento conmemorativo podía compensar algunas de las pérdidas comerciales del World Trade Center, considerando la posibilidad de que acabara deviniendo un paraje turístico de visita obligatoria. Asimismo, la economista Diane Cardwell observó que nuevas oficinas podían levantarse en muchas otras ubicaciones, pero la construcción de un monumento en ese preciso lugar retornaría una actividad económica de primer orden<sup>8</sup>.

Por lo que respecta a política nacional, el trauma permitió activar una cultura del miedo y el control, así como reavivar el sentimiento nacionalista; mientras, en política internacional, los ataques sirvieron para justificar una cruzada contra el terrorismo prácticamente en todo Occidente y en una guerra frente a Afganistán primero, y frente a Irak al poco tiempo de la primera. En relación con el impacto

7. Andreas Huyssen, «La cultura de la memoria en punto muerto: los monumentos conmemorativos de Berlín y Nueva York», en *Modernismo después de la posmodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2011, pp. 213–224.

8. George Yúdice, «Una cultura de la memoria», en *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002, p. 410.

que los ataques tuvieron a escala planetaria, Enzo Traverso ha analizado cómo incluso la memoria del Holocausto ha devenido un arma que se puso al servicio de estas guerras: la conmemoración del sexagésimo aniversario de la liberación de Auschwitz, que tuvo lugar en enero de 2005, contó con la asistencia de 44 jefes de Estado de todo el mundo, entre los cuales, en la primera fila del acto, se contaban «los arquitectos» de la guerra contra Irak. En palabras de Traverso, esta presencia «desvelaba de manera grosera su intención apologética: el recuerdo de las víctimas [del Holocausto] —parecían decir— es lo que nos ha empujado a intervenir en Irak; la moral está de nuestro lado, nuestra guerra es legítima»<sup>9</sup>.

Como consecuencia de visiones como esta, Traverso explica que la memoria del Holocausto se ha convertido en una especie de «religión civil» de nuestros días. Asimismo, los discursos de la memoria han tomado un aspecto prácticamente teológico. Con la caída del Muro de Berlín en 1989, pero sobretudo con la caída de las Torres Gemelas en 2001, el cambio de siglo se ha producido bajo el signo de un cambio de paradigma: según el historiador, al «principio de esperanza» le habría sucedido el «principio de responsabilidad». El principio de esperanza, dice Traverso, es lo que «acompañó los combates y las revueltas del siglo pasado, de Petrogrado en 1917 a Managua en 1979, pasando por Barcelona en 1936 y París en 1968. También aparece en los momentos más oscuros de este siglo de guerras y genocidios, inspirando, por ejemplo, los movimientos de resistencia en la Europa ocupada por el nazismo». El principio de responsabilidad se ha impuesto, en cambio, «cuando el futuro ha empezado a darnos miedo, cuando descubrimos que las revoluciones podían engendrar poderes totalitarios. [...] El futuro ha dejado de ser portador de una esperanza susceptible de trascender el presente, el cual se ha dilatado hasta englobar una temporalidad diferente». Esta situación es la

9. Enzo Traverso, *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo xx*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2012, p. 304.

que ha llevado a un eclipse de las utopías y «un mundo sin utopías», prosigue el historiador, «es un mundo que inevitablemente vuelve su mirada hacia el pasado»<sup>10</sup>.

Traverso califica como «presentista» este momento en que la expectativa desaparece y el presente se dilata por quedar prácticamente colonizado por el pasado. Con este concepto, con que el historiador invoca a François Hartog, se intenta explicar «la tendencia a la historización inmediata del presente, que [reconocemos] como un rasgo de la época<sup>11</sup> y que, en efecto, con el caso del 11-S ha llegado a su apogeo. En palabras de Hartog, «El 11 de septiembre llevó al límite la lógica del acontecimiento contemporáneo que, al dejarse ver en su propia constitución, se historiza en seguida y es ya, en sí mismo, su propia conmemoración [...]. En este sentido es absolutamente presentista»<sup>12</sup>.

Así pues, en contraste con aquel arte de vanguardia que se decidía por olvidar el pasado a favor de intensificar sus vínculos con el futuro, se puede establecer que con el presentismo ha emergido ahora una formación cultural que discurre de modo totalmente opuesto: focalizado únicamente en la memoria, el presentismo también conlleva un tipo específico de olvido, que se vuelca en este caso sobre el futuro. El presentismo satura el presente de pasado en la medida que desconecta este de la posibilidad de prefigurar horizontes alternativos. Y así, si el olvido de vanguardia era el pasado, vamos a plantear que, en simetría, lo que hace el presentismo no es acabar con este, sino redireccionarlo para proyectarlo sobre todo lo que concierne al futuro.

Al lado de estos dos olvidos, el «olvido de vanguardia» y el «olvido presentista», Huyssen aún detecta una tercera forma de olvido, que además considera específica de nuestro tiempo. Se trata del olvido que surge al agotarse el discurso memorialista omnipresente y que

10. Enzo Traverso, *Op. cit.*, pp. 287-296. Los conceptos «principio de esperanza» y «principio de responsabilidad», tal y como los plantea Traverso, remiten a Jonas Hans. Cf. Jonas Hans, *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994.

11. François Hartog, *Régimes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, México DF, 2007, p. 225.

12. *Ibid.*, p. 130.

descubre su arraigo en la manipulación e instrumentalización que se realiza desde los poderes públicos con fines políticos y económicos concretos. Se trata de una forma de olvido que precisamente surge al calor del presentismo y del malestar que genera que este se olvide del futuro; si bien se trata de un olvido que, a la vez, se da cuando una reprobación generalizada como la que sufrió Stockhausen demuestra que el retorno a un olvido como el que plantearon en su día las vanguardias artísticas ya no es posible hoy en día. Se trata, por lo tanto, de un «olvido por desafección», un «*vouloir-ne-pas-savoir*» en relación a las instituciones y la cultura memorial contemporánea<sup>13</sup>.

Ahora bien, llegados a este punto, ¿significa esto que ya no es posible un arte capaz de imaginar futuros alternativos; un arte que, sin insistir en las posiciones desacreditadas de la vanguardia de antaño, pero sin tampoco sucumbir a la parálisis de la cultura memorial contemporánea, sea capaz de mostrar horizontes alternativos y futuros todavía posibles? ¿O acaso lo único a lo que puede aspirar el arte es a ese no-querer-saber y a la desafección hacia el presentismo?

## II

En una conferencia pronunciada en el año 1966, Umberto Eco apuntaba que el olvido es un fenómeno que no se puede experimentar por medio de la imagen. Desde el punto de vista que le proporcionaba la semiótica, el escritor italiano estimó que todos los signos se basan en la constitución de presencias, mientras que, a su parecer, viene a ser un contrasentido la posibilidad de figurarse un signo que remita a una ausencia, a una laguna de sentido y de significado tal y como es el olvido. La imagen siempre acarrea un contenido, por lo que Eco va a considerar todo fenómeno semiótico como una mnemotécnica, una técnica de la memoria, un *ars memoriae*. Mientras que, por lo con-

13. Andreas Huyssen, *Op. cit.*, p. 146.

trario, la posibilidad de dar con una imagen que sea capaz de hacer presente el olvido, e incluso producirlo de manera deliberada, un arte que permita experimentar la amnesia en cuanto tal, queda a su parecer en algo «a olvidar en sí mismo». En palabras del escritor: «*An ars oblivionalis? Forget it!*»<sup>14</sup>.

No obstante, aquí vamos a convenir que la relación entre el arte y la memoria es un fenómeno algo más complejo de lo que Eco haya podido sugerir. Actualmente, es ciertamente difícil que un *ars oblivionalis* que se desarrolle como reverso del tradicional *ars memoriae* despierte simpatía, ello por cuestiones que conciernen más a la ética que a la estética. Pero, a fin de cuentas, pensar que el arte y la imagen son fieles conductores de presencias absolutas y que el arte lo es en cuanto que *arte de la memoria* —así como que la imagen es imagen en tanto que mnemotécnica—, es algo que, ciertamente, resulta insustancial si atenemos a otras perspectivas analíticas más allá de la semiótica.

En todo caso, es pertinente apuntar que el estrecho lazo entre la memoria y la imagen no fue una innovación que hiciera Eco. En realidad, hay una larga cola de menciones, ubicándose una primera formulación de la imagen en tanto que memoria en la Antigua Grecia. La apreciación se dilucida por primera vez en los escritos platónicos y se atribuye a Sócrates: quien se considera el padre de la filosofía Occidental, parece que ya comparó la memoria con una tablilla de cera que todo el mundo dispone en su interior, en donde los acontecimientos que uno sufre a lo largo de la vida van quedando ahí inscritos; y, obviamente, lo hacen en cuanto que imagen: lo que permanece grabado en la tablilla va a ser lo que, según Sócrates, puede ser recordado, mientras que lo que allí no pervive es lo que se dirime irremediamente en tanto que olvido. Imagen y memoria pasan así a identificarse partes de un mismo fenómeno. Por lo que, para

14. La conferencia de Umberto Eco aparece mencionada en: Harald Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Siruela, Madrid, 1999, p. 34 y 35. En 1988, Eco publicó su conferencia en inglés: «An 'Ars oblivionalis?' Forget it!», en *Publications of the Modern Language Association*, nº 103, pp. 254-261, <https://bit.ly/2CfZdYj>.

Sócrates no hay memoria sin imagen; por lo que, tal y como ha añadido Eco al cabo de más dos milenios, el olvido solo se puede identificar en tanto que ausencia de imagen.

Sin embargo, en la misma Grecia Antigua, Aristóteles no tardó en complicar esta relación. Con una mayor sensibilidad fenoménica que la de su predecesores, el razonamiento que esgrimió el estagirita consistió en señalar que una imagen no es meramente una presencia, sino que toda imagen integra por igual la ausencia como parte de su realidad: en efecto, para que algo funcione en tanto que imagen, siempre se va a requerir que esta remita a otra cosa que no está presente. Por lo que la imagen —así como sucede con la huella, el indicio o el signo— resulta ambivalente en tanto que presencia, ya que evoca una realidad al mismo tiempo que la presenta a la experiencia en tanto que ausente. En consecuencia, Aristóteles planteó que la memoria no puede funcionar como la tablilla que adujo Sócrates, en donde se supone que el pasado pervive enteramente. Según Aristóteles, lo que se va a almacenar en la memoria son solo las huellas, los indicios que remiten a unos afectos primigenios y que el entendimiento va a ser capaz de reconocer en tanto que ausentes en todo momento. De un modo considerablemente sugestivo, Aristóteles se refiere a estas huellas que llegan del pasado como *phantasma*.

Agustín de Hipona es quien dio la vuelta de tuerca definitiva a la cuestión, cuando estimó que, en la memoria, el olvido debe poder percibirse con la misma intensidad que lo hacen los recuerdos. Precisamente, «es posible recordar que se ha olvidado», afirmó San Agustín. Y, en realidad, no solo es posible, sino que el recuerdo del olvido se hace necesario a la hora de identificar los recuerdos en tanto que fenómenos que proceden del pasado. El olvido, en cuanto que rastro de la ausencia, se activa de forma incesante con cada uno de nuestros recuerdos, y necesariamente queda inscrito en cada una de las imágenes que fabrica la memoria, a riesgo de que, en caso contra-

rio, las imágenes y los recuerdos se confundan con la percepción del presente y se experimenten como alucinaciones<sup>15</sup>.

Lúa Coderch (Iquitos, 1982) presentó en el año 2012 la serie *Recopilar las fotografías sin memoria del archivo familiar*. Se trataba de una colección de imágenes con que la artista trató de atestiguar el fenómeno del olvido. La artista compuso la serie con treinta fotografías que fue seleccionando de los álbumes familiares de su abuela materna en función de la incapacidad que mostraba el conjunto de sus descendientes por asociar recuerdo alguno a las personas y situaciones que ahí aparecían registradas. Coderch pudo mostrar, así, dichas imágenes como un conjunto de actos fallidos de rememoración, las cuales, si algo permitieron recordar a los miembros de su clan, es que las imágenes no son irreductibles vehículos para la memoria. El conjunto de imágenes que se obtuvieron, toda vez que quedaban desligadas de cualquier cadena de rememoración, pasaban a funcionar en el seno de su familia como una colección de *significantes flotantes*, de signos que, sumidos definitivamente en el olvido, quedaban liberados también de la asociación inmediata a un significado.

Ahora bien, ¿a qué se podían referir las imágenes que la familia de Coderch había olvidado? A pesar de que las imágenes seleccionadas procedían de distintos álbumes y distintas épocas, ¿hay algo que estas guardaban en común? ¿Podría su obliteración deberse a un acto intencionado por parte de su familia?

La primera presentación del proyecto *Recopilar las fotografías sin memoria del archivo familiar* tuvo lugar en el EspaiDos de la Sala Muncunill de Terrassa. La serie se encontraba ahí expuesta al lado de otro trabajo nuevo de la artista: (*homenaje desviado*) *Para cuatro abuelos*

15. La interpretación del pensamiento de Sócrates, Aristóteles y Agustín de Hipona sobre la relación entre la memoria y la imagen, se ha formulado a partir de la síntesis que ofrece Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010, pp. 23-40 y 128-135. Respecto al pensamiento de Agustín de Hipona, también ha sido significativa la aportación que hace Harald Weinrich en: Harald Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, *Op. cit.*, pp. 46-54.

nacionales. En este caso, el proyecto se componía de una sola fotografía, que procedía igualmente de los álbumes familiares de la artista. Coderch había ampliado e intervenido sutilmente la imagen. En esta se veía a su abuela materna de joven y en compañía de cuatro amigas, todas ellas vestidas con el uniforme de la Falange Española. La intervención de Coderch consistió en practicar ahí un pliegue que cruza en diagonal todo el ancho de la imagen y que consigue ocultar una parte del rostro de los cinco personajes. Parecía que se hubiera practicado un corte sutil que partía en dos la cara de las protagonistas de la imagen y que, asimismo, dificultaba que se las pueda reconocer.

El aspecto anodino de las imágenes que se reúnen en *Recopilar las fotografías sin memoria del archivo familiar* adquiere tintes dramáticos en el momento en que se confronta con *homenaje desviado) Para cuatro abuelos nacionales*. La memoria impedida que se presencia con el primer proyecto pasa a examinarse a la luz de otra memoria que permanece incrustada en el legado familiar de la artista. Con la conjunción de los dos trabajos, Coderch abre la puerta a especular sobre la posibilidad de que alrededor del olvido aparentemente casual que se constata con la primera serie fotográfica planea una memoria reprimida, un olvido que se haya forjado en el inconsciente familiar a costa de otro pasado que no quiere pasar<sup>16</sup>.

Unos meses después de la exposición de Coderch tuvo lugar en el mismo EspaiDos otra exposición dentro del ciclo que comisariaba Alexandra Laudo, en este caso de Lola Lasurt (Barcelona, 1983). En esta se mostraba, por un lado, la serie pictórica *Amnesias*, con la que la artista tomaba como referente algunas imágenes que, de nuevo, procedían

16. Anteriormente he abordado en profundidad ambos proyectos de Coderch en: «Lúa Coderch: la memoria, bajo sospecha», en Alexandra Laudo (ed.), *Constel·lacions familiars. Terrassa Comissariat 2012*, Ajuntament de Terrassa, 2015. Por lo que respecta al proyecto (*homenaje desviado) Para cuatro abuelos nacionales* nos detenemos en el análisis de la imagen que integra el proyecto y que nos permite trazar un conjunto de relaciones con las imágenes de *Recopilar las fotografías sin memoria del archivo familiar*. Sin embargo, para un interpretación del proyecto en toda su complejidad es necesario tener en cuenta la pista de audio que acompaña la imagen en su instalación, disponible online en <https://bit.ly/2Q1SXpH>.

del álbum familiar. En este caso se trataba de fotografías que habían sido realizadas en la década de 1970 y que procedían de la juventud de sus progenitores, una época que la artista solamente había podido conocer visualmente a partir de la documentación gráfica.

El padre de la artista, en el momento de insertar las fotografías en los álbumes, habría tenido por costumbre recortarlas, repasando la silueta de la figuras principales que quedaban retratadas y dando a la imagen un acabado redondeado. Bajo el pretexto de aprovechar mejor el espacio que disponía en el álbum, el hombre seleccionaba aquello que le interesaba de las imágenes —los miembros del círculo familiar— y, en cambio, tendía a desechar los aspectos contextuales, a los que atribuía un valor secundario. Sin embargo, prácticamente tres décadas después, cuando la artista volvió a estos álbumes, le pareció ver en dicho tratamiento que su progenitor proporcionó a la imagen un síntoma del olvido intencionado que se atribuye a la clase media que prosperó en Cataluña durante los años del tardofranquismo, la cual se volcó en el trabajo y en el bienestar familiar, viviendo al margen de las luchas políticas del momento a la vez que dejando atrás el agrio recuerdo de la Guerra Civil.

Así, Lasurt no procede a recuperar la memoria histórica tanto como indaga en la manera en que su familia consiguió practicar un cierto olvido por medio de la imagen. Por lo que, con su trabajo pictórico, la artista no sale al encuentro de un tiempo perdido, sino que, tal y como ha señalado al respecto Víctor Molina, Lasurt va «à la recherche du temps trouvé», «en busca del tiempo tal y como se lo encuentra». De modo que lo que se ve en la serie *Amnesias* no son ni siquiera los retratos de sus progenitores, sino los retratos que la artista hace de unas fotografías y la forma genuina con que su padre trató de modelar la memoria familiar.

La serie *Amnesias* se expuso en el EspaiDos al lado a una proyección de vídeo. Esta llevaba por título *Lloreda de Cayon y Bàrcena Mayor, 1977* y se componía de extractos de vídeos domésticos que la

familia de Lasurt realizó durante los años en que esta se trasladó al norte de España por motivos laborales. Sin embargo, en este caso es la artista la que responde a su padre, cuando procedió a intervenir dicho material siguiendo una lógica diametralmente opuesta: pues, si en las fotografías el padre de la artista suprimió el contexto a favor de potenciar lo familiar, la edición de los rollos de Super-8 que hizo Lasurt se basó en aprovechar solamente los momentos en que aparece el entorno y las personas que quedaron ahí registradas por casualidad. Molina habla del trabajo videográfico que resulta de ahí como de un «contexto sin texto. Un tiempo capaz de coger toda narración posible». En todo caso, este tiempo liberado de referentes lleva, de nuevo, a la posibilidad de dar con un tiempo sin memoria, como el que Coderch también se entretuvo en localizar entre sus respectivos álbumes familiares.

Sendos trabajos de Coderch y Lasurt se pueden explicar en relación con el impulso archivístico que, en palabras de Hal Foster, ha atraído a artistas de todo el mundo desde medianos de la década de 1990. En efecto, la estética de archivo ha sido una recurrente en los últimos años a la hora de mostrar la memoria en tanto que fenómeno vulnerable: una vez se llevan a primer plano los soportes tecnológicos y mediales con que se vehicula socialmente la memoria, esta se descubre a la vez como circunstancial y parcial, así como irremediabilmente incompleta. Sin embargo, en contraste con el trabajo de una buena parte de los artistas que han adoptado estrategias de archivo, un componente diferencial que comparten estos trabajos de Coderch y Lasurt es que ahí no se procede a mostrar solamente el recuerdo en tanto que fenómeno vulnerable, sino que el empeño de ambas artistas se dirige en hacer del olvido algo rastreable, incluso algo significativo en cuanto a tal; y, al mismo tiempo, sin que el dotar de sentido al olvido lo convierta inexorablemente en memoria.

*Intervista (Finding the words)* (1998) es un trabajo de Anri Sala (Tirana, 1974) ampliamente reconocido como influyente para las

últimas generaciones de artistas. Se apoya en un proceso similar al que se ha visto con Coderch y Lasurt: se trata de un trabajo videográfico basado en el hallazgo fortuito que Sala hizo durante una visita a su familia en 1998, cuando el artista se encontraba realizando sus estudios en París. Fue entonces cuando Sala tropezó con un rollo de metraje cinematográfico fechado en 1977, en donde aparece la madre del artista, Valdete Sala, entre los líderes del congreso de las juventudes del Sindicato del Trabajo de Albania. La mujer aparece en la grabación ataviada con un pañuelo de partisano, mientras posa al lado del dictador Enver Hoxa, Secretario general del Partido del Trabajo de Albania (PPSH). Acto seguido, un periodista de la televisión nacional albana procede a entrevistar a la mujer.

Cuando Sala confronta su madre al contenido del vídeo, esta declara apenas acordarse de todo aquello. Añade incertidumbre a la situación el hecho de que el film encontrado había perdido su banda sonora, por lo que las palabras que pronuncia la mujer durante la entrevista parecen asimismo irrecuperables. Esto lleva a Sala visitar a algunos antiguos líderes del partido comunista, entre los cuales se encuentra quien fuera director de la radio y la televisión nacional. Este previno al artista que, aun habiéndose perdido, las palabras que pronunciara su madre en aquel acto eran harto previsibles, en tanto que todas las entrevistas a los líderes del régimen estaban pactadas de antemano y obedecían a una misma consigna ideológica.

En su periplo, Sala localizó también al sonidista del noticiario en cuestión, que en aquel momento se encontraba trabajando como taxista. No obteniendo éxito alguno, el artista decidió dirigirse a una escuela de sordomudos. Fue allí donde, con ayuda de una lectora de labios, el artista finalmente consiguió descifrar las palabras que su madre pronunció en el congreso de 1977, si bien el discurso se descubrió, justo como se esperaba, insulso. «¡Esto es una perorata! ... ¡¿Cómo que yo hablaba así?! ... ¡Estas no son mis palabras!», declaró entonces la mujer, cuando, incrédula, visionó de nuevo el film, esta



vez con los subtítulos que le había añadido su hijo. «Mira, mamá», le respondió Anri, “he contado con sordo-mudos para decodificar esto. Ellos son los únicos que pueden hacerlo». Tras lo que su madre acabó por reconocer: «Esto es una ironía del destino... Efectivamente, vivíamos en un sistema sordomudo, en donde hablábamos con una única boca y una única voz»<sup>17</sup>.

El significativo mensaje de *Intervista* (*Finding the words*) no reside, pues, en las palabras porque hayan sido descifradas —esto es, la memoria restablecida—, sino en que lo que reverbera con mayor fuerza es el olvido en sí. En efecto, lo que emerge de la sinécdoque en la que concluye el proceso de recuperación de la memoria es el reconocimiento del olvido en tanto agente histórico: por más que el trabajo que Sala lleva a cabo junto a la escuela de sordomudos no permita al artista obtener datos relevantes que procedan directamente del pasado, sí le permite, en cambio, reconocer el sistema socialista como un *sistema sordomudo*. La operación que hace Sala es transferir una cualidad del método de análisis (la colaboración con la escuela de sordomudos) para explicar una inconsistencia del objeto analizado (la univocidad del sistema socialista).

17. Recientemente, Vincent W.J. van Gerven Oei ha publicado una crítica sobre este trabajo de Anri Sala en base al análisis de sus subtítulos en inglés y las alteraciones de significado que con estos el mismo artista habría introducido al respecto de las palabras originales que tanto su madre como él habrían pronunciado en albaniano. Según Van Gerven Oei, Sala habría practicado algunos sutiles desplazamientos que tendrían por finalidad hacer de su madre «un sujeto post-comunista “ideal”». De este modo, con los subtítulos se habría erradicado cualquier tipo de complicidad que su madre hubiese podido mostrar hacia el anterior sistema político, al mismo tiempo que se desmarcaba su familia de los privilegios que esta hubiera podido recibir por el hecho de haber pertenecido a la élite del país. Las traducciones alternativas que Van Gerven Oei aporta en su trabajo no afectan significativamente a la interpretación del trabajo de Sala que aquí se ofrece. Al respecto de las palabras que se han citado anteriormente, según el crítico, la madre de Sala habría dicho «Estas palabras no están ahí», en lugar de «¡Estas no son mis palabras!»; «la gran ironía», en lugar de «¡Esto es una ironía del destino!»; y «aquello era un sistema que era sordo y que hablaba con una boca, una voz», en lugar de «vivíamos en un sistema sordomudo, en donde hablábamos con una única boca y una única voz». Cf., Vincent W.J. van Gerven Oei, «Subtitling Communism: Beneath Anri Sala's *Intervista*», en: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, nº 45, primavera/verano, 2018, pp. 59–70.

De esta manera, si, inicialmente, los déficits del trabajo de Sala parecen ser la memoria de la madre y el estado de conservación del film, con la aparición de la escuela, la narración da un giro para descubrirse el déficit de memoria como algo que inherente al objeto de estudio: lo que se descubre es que la amnesia procede del mismo sistema socialista albaniano y no de su memoria, en tanto que es el socialismo lo que abocó a sus ciudadanos a un estado tal de alienación que les sustrajo su capacidad para el habla.

### III

Los modos con que Lúa Coderch, Lola Lasurt y Anri Sala hacen del olvido una realidad sensible permiten rebatir el llamamiento que antaño hiciera Umberto Eco —«*An ars oblivionalis? Forget it!*»—. Asimismo, la aproximación tullida y ruinosa que estos artistas realizan del pasado no rehúye la posibilidad de proyectar futuros alternativos. En efecto, el empeño que, desde el cambio de milenio, tantos artistas alrededor del mundo han puesto en figurar el olvido está motivado por una actitud crítica frente el inmovilismo que se ha fraguado a expensas del presentismo, lo cual deriva, al menos, en dos líneas de trabajo que, a nuestro parecer, han acostumbrado a tener un desarrollo complementario: por un lado, la crítica a los procesos conmemorativos y a la cultura memorial; y, por el otro, la revisión del viejo espíritu combativo del arte moderno y de vanguardia.

Por lo que respecta a la primera, invocar el olvido ha solido tener que ver con la posibilidad de elaborar relatos de cuño generalmente realista y analítico acerca del pasado, los cuales, asimismo, se han articulado al margen de la falaz aspiración de rememoración total en que se basa el imperativo moral memorialista. Se dan casos, así, de proyectos con los que ya no se hace memoria para erradicar el olvido, sino con los que el hacer memoria va a tener el objeto de comprender

tanto los recuerdos como las amnesias heredadas, y también las respectivas condiciones de posibilidad.

Hay trabajos en esta línea que a menudo han sido objeto de polémica, como *80064* (2004), la performance con la que Artur Zmijewski (Varsovia, 1966) negoció con un superviviente de Auschwitz-Birkenau la posibilidad de re-entintar el número con que los nazis marcaron su antebrazo, arguyendo el artista que esto le permitiría al abuelo vivificar su memoria; el videoensayo *Dades per a la navegació* (2011), con el que el colectivo Cooperativa General Humana —formado por Alba Mayol Curci (Barcelona, 1979) y Álvaro Ramírez (Barcelona, 1977)— se entrevistó con supervivientes de la llamada Leva del Biberón a fin de recabar aspectos de su vida posterior a los acontecimientos de la Guerra Civil española, en torno a los que se acostumbra a encorsetar su vivencia testimonial; o bien *El mundo de los vencedores* (2010-2014), el proyecto con que Ignasi Prat (Sant Esteve de Palautordera, 1981) documentó fotográficamente las residencias de los máximos responsables de la represión franquista. En este caso, la limitación que el artista se autoimpuso de no traspasar el umbral de la fachada de los diversos inmuebles hace de sus fotografías signos de la impunidad con que en el Estado español ha tratado el fascismo: si ninguno de los propietarios de las residencias ha llegado a sentarse en el banco de los acusados cuando aun existía la oportunidad, posteriormente se vuelve inerte el gesto de tratar de reconstruir los detalles de su historia<sup>18</sup>.

Todos estos casos llevan implícita una crítica a los imperativos y estándares de la cultura memorial que pasa por un intento de comprender el olvido en tanto que agente histórico. Vamos a ahondar en ello por medio del análisis de *Respite*, un videoensayo que Harun Farocki (Neutitschein, 1944 – Berlín, 2014) realizó en 2007: con *Respite* el cineasta se limitó a desplegar íntegramente el metraje de un

18. He tratado anteriormente este proyecto de Ignasi Prat con el texto «Eichmann en España», publicado en: Ignasi Prat, *El món dels vencedors. Saló de maig*, Institut de Cultura de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2014, <https://bit.ly/2NKHJ7u>.

rollo de film encontrado que incluye imágenes de la vida en el campo de concentración nazi de Westerbork, en el noroeste de Holanda, un campo donde se deportaba temporalmente a los judíos antes de transferirse y ser exterminados en Auschwitz. El rollo de película, que está a medio editar, cuenta con la singularidad de que fue rodado por los mismos reclusos: Albert Konrad Gemmeker, comandante del campo, ordenó la producción del film a un colaborador suyo, Heinz Todtmann, quien contó para su realización con el fotógrafo Rudolf Breslauer, prisionero de su confianza, y su asistente Karl Jordan.

La intervención que hace Farocki con *Respite* se limita poco más que a insertar pantallas con texto a lo largo del metraje. La hipótesis que el cineasta sostiene ahí es que la intención del comandante Gemmeker habría sido la de hacer una «película corporativa» con la que mostrar la eficiencia económica del campo, en un momento en que ya se habían deportado una buena parte de los judíos y su propio puesto podía correr peligro. Pero esta circunstancia también habría sido aprovechada por el mismo Breslauer y el resto de los reclusos, que se habrían esforzado por mostrar frente la cámara su capacidad de trabajo, de organizarse y de colaborar, en una vida en el campo que parece desarrollarse de manera apacible y serena en su cotidianidad. Según explica Farocki, la intencionalidad de los reclusos con su interpretación probablemente habría sido la de provocar el retraso e incluso suspensión de su deportación<sup>19</sup>.

La película muestra escenas de ocio de los reclusos, cuando visitan al dentista del campo o cuando hacen gimnasia. También aparecen desempeñando felizmente las tareas del campo en el aire libre, donde incluso se toman ratos de descanso y yacen juntos en armonía, «como si estuvieran desarrollando algo por ellos mismos, una nueva socie-

19. Además de la información que aparece inscrita en el texto de la película, las hipótesis de Farocki y las condiciones de producción del film se encuentran detalladas en Sylvie Lindeperg, «Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film *Respite*», en: Antje Ehmman & Kodwo Eshun (eds.), *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, pp. 28-34. Koeing Books–Raven Row, Londres, 2010.

dad tal vez», comenta Farocki con la inserción de textos. En efecto, la película está llena de «momentos de autoafirmación», en palabras del director. Incluso una escena de deportación, en la que se carga un convoy de judíos, se desarrolla con total serenidad, con pasajeros que miran e incluso sonríen a la cámara; «tal vez la presencia de una cámara diera esperanza a los deportados», puntualiza el director.

En todo caso, de los casi 80 minutos que dura el film, solo los 3 minutos de la secuencia de la deportación son los que han tenido difusión posterior, debido a que Alain Resnais los introdujo en su *Nuit et brouillard* el año 1955. Aunque las imágenes que tomó Breslauer parece que son las únicas en que se muestra un campo de concentración en plena actividad en su día a día, las demás secuencias del film han quedado absolutamente eclipsadas por las imágenes de los campos que tomaron los Aliados posteriormente a su liberación. «Estas imágenes se muestran muy raramente», admite Farocki, «probablemente por evitar dar una falsa impresión de los campos».

Sin embargo, este es el eje de la reflexión cuando el cineasta procede a desplegar por primera vez el rollo de film entero. Por un lado, Farocki invita con sus comentarios insertados a dudar de la fiabilidad de las tomas que hizo Breslauer. Pero, por el otro, una vez se constata el rechazo que sistemáticamente el film ha sufrido y su casi nula incidencia en relación a la construcción de la memoria del Holocausto, el director también invita a poner a un mismo nivel de sospecha todo el imaginario que se ha construido en torno a este suceso histórico.

Thomas Elsaesser, en su comentario sobre el film, comenta al respecto: «El problema de las películas sobre el Holocausto, ya sean de ficción o bien documentales, es el conocimiento predeterminado con que se modula nuestra respuesta y se pre-programa casi todo nuestro interés». Y sigue: «Esta clausura tiene un precio: no solo los judíos son representados como víctimas pasivas, desprovistas de agencia, sino que también la previsibilidad del resultado de las películas sobre el

Holocausto produce espectadores pasivos, de los que se desvía toda su atención hacia el “cómo” en lugar de incidirse en el “porqué”»<sup>20</sup>.

Sylvie Lindeperg también ha sugerido que los textos que añade Farocki en el film original no solo buscan proporcionar una perspectiva crítica frente a lo que ahí aparece, sino que con estas también se proveería «un espacio para las imágenes ausentes»<sup>21</sup>. En efecto, por medio de esos incisos, el director establece una distancia frente los lugares comunes que se han construido en torno a la memoria del Holocausto —el «conocimiento conocido» (*known knowns*)—, así como también busca una salida al respecto de lo que se ve en el rollo de Breslauer —el cual figura como un conocimiento reprimido, «no reconocido» (*unnkonwn knowns*)—. En cambio, lo que se abraza con los incisos en el film es la necesidad de introducir un «desconocimiento desconocido» (*unknown unknowns*) al respecto de la memoria del Holocausto.

Elsaesser sostiene al respecto que «los espacios vacíos que deja Farocki en el film, engendran un tipo de olvido que no aspira a ser rellenado con pruebas alternativas o la investigación forense», pues, según este teórico del cine, la propuesta de *Respite* es la de generar una epistemología del olvido en toda regla: «¿qué tipo de conocimiento se deriva del dejar de conocer aquello que creíamos que conocíamos?, y por extensión, ¿que significaría apropiarse ahora de la ignorancia de Breslauer en lugar de de su conocimiento?»<sup>22</sup>.

Si volvemos a la cuestión de la figuración del olvido, se ha apuntado antes que se ha recurrido a esta a fin de articular una crítica a los imperativos de la cultura memorial —tal y como ocurre con este trabajo de Farocki—. Asimismo, vamos a considerar a continuación otro impulso que también converge en dicha figuración, como es el empeño que los artistas han puesto para reconectar con el espíritu revolucionario del arte de moderno.

20. Thomas Elsaesser, “Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in *Respite*”, en: Antjete Ehmann & Kodwo Eshun (eds.), *Op. cit.*, pp. 57-67.

21. Sylvie Lindeperg, *Op. cit.*, p. 32.

22. Thomas Elsaesser, *Op. cit.*, p. 67.

Tal y como se ha apuntado a expensas de la desgraciada historia de Karlheinz Stockhausen, el presentismo contemporáneo puede recusar severamente la iconoclastia de la vanguardia. Por lo que también se puede argumentar que lo que los artistas encuentran en el hecho memorial ya no es tanto la necesidad de esgrimir una crítica al presentismo, sino ni más ni menos que una solución velada para proceder a la recuperación de aspectos del arte de vanguardia. En efecto, en lugar de arremeter abiertamente en contra del pasado como habrían hecho los anteriores vanguardistas, lo que se encuentra en el arte de los últimos años es el desarrollo de una paradójica *historización de la iconoclastia*. La figuración del olvido se va a significar en este caso como parte de un pacto tácito, con el cual, si bien se busca reconectar con el potencial de la vanguardia, a la vez se hace por medio de un tamiz arraigado en la cultura memorial.

Entre los ejercicios pioneros se cuentan, en este caso, las series de *li* con que Marie Hugonnier (París, 1969) ha procedido a ocultar imágenes de periódico actuales con recortes de formas geométricas y extensiones de colores primarios procedentes de un libro de referencia del arte moderno como lo fue *Line from Color*, de Ellsworth Kelly (1951). Ocurre lo mismo con el trabajo que David Maljkovic (Rijeka, 1973) ha dedicado a un monumento tardío de la utopía socialista como es el Petrova Gora, levantado el 1981 en Petrovac (Croacia). Con sus films *Scene for New Heritage* (2004-2006), Maljkovic especula con imágenes que, procedentes del futuro, muestran las ruinas de un monumento que se ha conseguido olvidar por completo, ganando así de nuevo la capacidad para introducir incertidumbre entre sus visitantes ocasionales.

Por lo que respecta al Estado español es importante mencionar el *Archivo F.X.* que Pedro G. Romero (Huelva, 1964) desarrolla desde principios de milenio, un proyecto complejo y lleno de ramificaciones, que toma como base un vasto archivo online con el que se trazan conexiones desconcertantes entre las imágenes de la iconoclastia polí-

tica y anti-sacramental en España y ciertos aspectos del pensamiento relacionados con el arte moderno y la cultura contemporánea<sup>23</sup>. La iconoclastia también ocupa un lugar protagonista en la serie fotográfica de Oriol Vilanova (Manresa, 1981) *A pesar de todo* (2014), con la que el artista revisó la tensión que se produjo en el escenario de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 entre la construcción del pabellón alemán de Mies van der Rohe —encarnación exponencial de los valores de la modernidad— y el Pueblo Español —símbolo de la expresión folklórica—. Por medio de un registro fotográfico de ambos edificios en plena noche y con ausencia total de luz, Vilanova procedió a adormecer el teatro de la modernidad con un gesto que, a su vez, recuperaba la estrategia suprematista con toda su virulencia<sup>24</sup>.

El trabajo de Domènec (Mataró, 1962) *Monumento derribado* (2014) parece basarse también en una cuestión que concierne a la memoria en tanto que pacto tácito para recuperar la iconoclastia: *Monumento derribado* consiste en una maqueta que el artista construyó como «propuesta de restauración del derribo del monumento al General Prim, que se encuentra en el Parque de la Ciudadela de Barcelona»<sup>25</sup>. El 1939, en pleno proceso revolucionario, las Juventudes Libertarias derribaron dicho monumento. Sin embargo, el monumento fue reconstruido por las autoridades franquistas en los años inmediatamente posteriores.

La propuesta de Domènec de «restaurar el derribo» implica, por un lado, derribar nuevamente la escultura ecuestre del general que se encuentra en el parque y dejar solamente en pie su pedestal, tal y como ocurrió con los hechos de 1939. Sin embargo, en tanto que se trata de una repetición, ya no cabe entender la acción como un acto directo de iconoclastia, pues el derribo se plantea ahora como un acto de memoria al respecto de un pasado revolucionario fallido. En este

23. Ver el sitio web del *Archivo F.X.*, en donde se despliega su tesoro: <https://bit.ly/2Ng13MN>.

24. La serie *A pesar de todo* formó parte de la exposición individual de Oriol Vilanova en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró, *Ella corrige las costumbres riendo*, 2014. Ver: <https://bit.ly/2oFPm4p>.

25. Ver: <https://bit.ly/2Cez1gu>. Anteriormente he abordado pormenorizadamente el proyecto de Domènec en la revista *Quadern*, nº 197, 2014, <https://bit.ly/2MOFMdN>.

sentido, figurar el olvido que tanto anheló la política revolucionaria de principios del siglo XX, va a suponer para artistas como Domènec la forma más adecuada de rendir tributo a un pasado que se quiso iconoclasta, a la vez que una forma sostenible por introducir de nuevo trazas de su rebeldía en la esfera pública contemporánea.

#### IV

El olvido figurado es un campo de experimentación que artistas de distintas procedencias y generaciones han abonado a lo largo de los últimos años. Esto les habría permitido desmarcar su trabajo tanto de lo que se ha convenido llamar aquí «olvido de vanguardia» así como «olvido presentista».

Por olvido de vanguardia nos hemos referido al olvido que el arte practicó a expensas del futurismo y el suprematismo, cuando se tachó el pasado como una carga carente de sentido frente a las urgencias del progreso. El olvido presentista es, en cambio, lo que ahora atrapa la cultura y hace que toda atención se vuelque sobre el pasado, para, por contra, postergar indefinidamente el futuro. De este modo, si el deseo de la vanguardia fue el de hacer *tabula rasa* con el pasado, lo que la cultura presentista reprime es la posibilidad de que emerja un futuro diferencial al respecto del presente instituido.

Sin embargo, vamos a convenir que tanto el olvido de vanguardia como el olvido presentista tienen un rasgo en común: ambos modos se basan en una concepción del olvido en tanto que laguna de sentido, la cual resulta a expensas de la represión de una narrativa del tiempo determinada, ya se refiera esta al pasado o al futuro. Ambas formas de olvido convergen, por lo tanto, en una concepción que es afín a la que se ha dilucidado con Umberto Eco: el olvido en tanto que ausencia absoluta de signo y significado. El olvido, pues, tanto desde

la perspectiva de la vanguardia como del presentismo, es lo que va a quedar fuera del espacio de la representación.

Contrariamente, los artistas en torno a los que aquí se ha ensayado investigan para encontrar soluciones que hábiles para mantener el olvido en tanto que materia sensible, hacerlo rastreable en cualquier circunstancia, evidenciarlo en tanto que fenómeno empírico e incluso dotarlo, así, de significación histórica. Para todos ellos, imaginar el olvido implica la posibilidad de adentrarse en el mismo aparato tecnológico con que se define la temporalidad y se articulan las narrativas históricas, y en donde la capacidad tanto de recordar como de olvidar cumple unas funciones específicas.

Lo que se obtiene de este empeño ya no va a ser, pues, la represión que puede ejercer una narrativa temporal sobre la otra. Contrariamente, figurar el olvido abre la puerta a mantener diferentes regímenes de historicidad en disputa, sin que la memoria de un tiempo específico pueda copar totalmente a otra y presentarse, así, como absoluta. Lo que aquí está en juego es una intensificación sin precedentes de la potencialidad especulativa que el arte tiene sobre el tiempo, al mismo tiempo que una amplificación de su capacidad de intervenir en tanto que agente disruptivo sobre su presente. Figurar el olvido viene a ser, al fin y al cabo, la posibilidad de incidir en la articulación de temporalidades disensuales desde la práctica del arte.

