

Ivonne Pini

mipinid@unal.edu.co

### Ens.hist.teor.arte

PINI, IVONNE, "Memoria y violencia: reformulando relatos", *Ensayos. Historia y teoría el arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 16, 8 fotos, pp. 43-63.

### RESUMEN

Apelar a la memoria para reinterpretarla es una preocupación que ha dado lugar a significativas investigaciones en la reciente producción artística colombiana. El arte utiliza la historia para convertirla en una creación subjetiva en la que el artista maneja dos relatos paralelos: el que le aporta la historia y el que él construye con su obra. Diversos artistas de América Latina no miran el pasado como un mero referente de lo que ha acontecido ni con una simple actitud recordatoria. Sus investigaciones proponen unas obras donde se busca comprender el funcionamiento de la sociedad en que viven y sensibilizar al público frente a él. Evocando, rescatando y recontextualizando la forma como los hechos se van filtrando en la memoria, reconstruyen una realidad compleja que permite múltiples lecturas.

### PALABRAS CLAVE

Ivonne Pini, historia de América Latina, violencia y arte.

### TITLE

*Memory and Violence: Reformulating Narratives*

### ABSTRACT

Art uses history in order to make it a subjective creation in which the artist manipulates two stories: the one told by history and the one he constructs with his work. Some Latin American artists do not look at the past as a mere reference of what has happened nor as a simple act of remembering. Their researches propose works whose goal is to understand the society in which they live and to sensitize their audience about it. By recalling, rescuing, and recontextualizing the way in which facts infiltrate memory, they reconstruct a complex reality that lends itself to multiple readings.

### KEY WORDS

Ivonne Pini, history of Latin America, violence and art.

### Afiliación institucional

Profesora

Instituto de Investigaciones Estéticas  
Universidad Nacional de Colombia,  
Sede Bogotá

Realizó sus estudios de Historia en Montevideo (Uruguay) y es Magister en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, donde es profesora titular y emérita. También es docente de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes. De su autoría son diversos ensayos sobre arte latinoamericano, y entre los títulos que ha publicado están: *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba México Uruguay y Colombia* y *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Es Editora Ejecutiva de la revista *Arte en Colombia - Art Nexus*.

Recibido Junio 2 de 2009

Aceptado Junio 20 de 2009

# Memoria y violencia: reformulando relatos

Ivonne Pini

*Historiadora*

Un debate significativo para el pensamiento contemporáneo gira en torno a la emergencia de la memoria. Mientras que el proceso de la modernidad se caracterizó por desprenderse del pasado y exaltar el futuro para poder acercarse al progreso e impulsarlo mostrando el valor de la novedad, en la actualidad hay un culto a la memoria. Este puede expresarse en la búsqueda de las raíces, de los orígenes, en el rescate del patrimonio, en la proliferación de biografías, o reinventando tradiciones<sup>1</sup>. Antropología, sociología y filosofía son algunas de las disciplinas que muestran interés por la memoria, y sin duda la historia se convierte en un campo propicio para esa indagación. Desde la década de los ochenta, diversos historiadores discuten la relación historia-memoria, nuevas fuentes primarias ganan espacio, el diálogo interdisciplinario se intensifica y la memoria, muchas veces excluida por su subjetividad, se vuelve un componente necesario del análisis. Se amplían los vestigios del pasado que se aceptan en la construcción del relato histórico<sup>2</sup>; de allí que la experiencia cotidiana, el testimonio, la tradición oral, pasando a formar parte de las fuentes históricas, abran un espacio que la historiografía tradicional descartaba por poco fiable. Que la relación historia-memoria

---

<sup>1</sup> Véase Joël Candau, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

<sup>2</sup> Peter Burke, "Obertura a la nueva historia, su pasado y su futuro", en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid: Alianza Universidad, 1994, pp. 14-19.

sea indudable no significa que memoria e historia sean lo mismo: “La historia busca revelar las formas del pasado; la memoria las modela un poco como lo hace la tradición”<sup>3</sup>.

¿Cómo opera ese pasado ligado a la memoria para la historia? Hobsbawm afirma:

Todas las sociedades susceptibles de convertirse en centro de interés del historiador tienen un pasado, ya que incluso los habitantes de las colonias más innovadoras proceden de sociedades con una larga historia a sus espaldas. [...] El pasado es, por tanto, una dimensión permanente de la conciencia humana, un componente obligado de las instituciones, valores y demás elementos constitutivos de la sociedad humana.<sup>4</sup>

El pasado es una selección de cosas que se recuerdan. Esto implica que no es simplemente un modelo para el presente —es decir que no puede verse como sinónimo de inmovilidad social<sup>5</sup>—, y los cambios de la forma en que se lo analiza, se lo interroga, generan diferentes relatos.

Los discursos en torno a la memoria vista según otras perspectivas se incrementaron después de los procesos de la descolonización, que se aceleraron en la década de los sesenta, acompañado todo ello por nuevas propuestas historiográficas, por el reconocimiento de otras tradiciones, por el concepto del “otro”. Fue el momento del “fin”: de la historia, del arte, de los metarrelatos<sup>6</sup>.

La proliferación de bibliografía sobre el tema resulta sorprendente. Significativos estudios analizan la preocupación existente, y el discurso teórico se enriquece con múltiples miradas. Si revisamos las líneas de pensamiento que se han producido en el debate contemporáneo entre historia y memoria, encontramos que sus posturas extremas van desde quienes pretenden que la historia se someta a la memoria hasta quienes no dudan en sostener la primacía de la construcción histórica frente a la memoria. Uno de los autores que ha trabajado el problema es Paul Ricoeur, quien sostiene que la historia debería partir de los testimonios de la memoria, no para que esta se arrogue la función indagatoria de aquella sino para “instruirla”, “ilustrarla” y desenmascarar de tal suerte los falsos testimonios. Es decir, se apuesta a conciliar memoria y construcción histórica en la búsqueda de lo que él llama una “memoria justa”<sup>7</sup>.

La construcción de esa “memoria justa” tiene, precisamente, otro aspecto que no puede evadirse: el manejo del olvido. Memoria y olvido son dos conceptos difíciles de separar, pues se acumulan juntos. Señala Joël Candau:

Hay consenso en reconocer que la memoria es menos una restitución fiel del pasado que una reconstrucción, una continua puesta al día del mismo: la memoria, junto con el olvido, es un

---

<sup>3</sup> Candau, *Antropología...*, p. 56.

<sup>4</sup> Eric Hobsbawm, *Sobre la historia*, Barcelona: Crítica – Grijalbo Mondadori, 1998, p. 23.

<sup>5</sup> P. 26.

<sup>6</sup> Andreas Huyssen, “Medios políticos y memoria”, *Puentes*, Buenos Aires, año 1, 2, 2000.

<sup>7</sup> Véase Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: FCE, 2004.

marco más que un contenido, una apuesta constante, un conjunto de estrategias cuyo valor se debe menos al contenido que a su utilización.<sup>8</sup>

Esa relación memoria-olvido, tan presente en textos literarios como, por ejemplo, los de Jorge Luis Borges<sup>9</sup>, resulta clave cuando se analizan la construcción de las diversas memorias sociales y su carácter histórico. ¿Por qué? Porque dicha construcción está sometida a cambios tanto políticos como culturales, ya que la memoria y el olvido están ligados a las cambiantes interpretaciones del pasado, pues no podemos perder de vista que su análisis depende de cómo los interrogamos desde el presente.

Ese indagar desde el presente el relato histórico y la recuperación de la memoria se vuelven especialmente significativos y complejos en aquellos países que han atravesado procesos de violencia, de genocidio. Frente a esa violencia vejatoria, la memoria toma conciencia de la barbarie vivida y de la manera en que afecta no solo el recuerdo individual sino también las identidades colectivas. Para estudiar tal situación, Ricoeur, partiendo de los procesos terapéuticos de Freud frente al trauma<sup>10</sup>, analiza cómo lo que se ha olvidado y no se convierte en recuerdo puede llevar a la repetición de lo mismo. Según Ricoeur<sup>11</sup>, el trabajo con el recuerdo debe asociarse a la idea del procesamiento del duelo freudiano, entendido en el sentido de que permite un trabajo con la memoria, con el no-olvido. A su juicio, frente a hechos como la violencia institucional debe manejarse el no-olvido.

Cabe formular la pregunta: ¿por qué ese amplio y diverso interés del presente por el pasado? Al ubicar esta pregunta en América Latina, la respuesta se complejiza dado que se trata de un espacio conflictuado, tanto por la existencia de redes globales que mundializan los referentes como por sus particularidades territoriales, que fragmentan la experiencia social, hecho que implica, por un lado, cierta permanencia de tradiciones sometidas, por otro, a una transformación constante<sup>12</sup>. Hay una pluralidad de historias locales atravesadas por dinámicas globales.

---

<sup>8</sup> Joël Candau, *Memoria e identidad*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2001, p. 38.

<sup>9</sup> Uno de los temas que Borges trabajó a lo largo de su producción literaria fue el de la memoria, concebida como la capacidad de recordar o de volver inolvidables los objetos; dos cuentos suyos sirven de ejemplo: “Funes el memorioso” (1944) y “El Zahir” (1949).

<sup>10</sup> Freud se ocupó, en diversos escritos, del traumatismo, interesado en las situaciones de violencia generadas en la Primera Guerra Mundial y con el surgimiento del nazismo.

<sup>11</sup> En su libro, ya citado, *La memoria, la historia, el olvido*, Ricoeur divide en tres partes el tratamiento de los problemas propuestos. En la primera examina la memoria en sus dimensiones tanto individual como colectiva para relacionar, por ejemplo, recuerdo e imagen. En la segunda se preocupa por la forma como la historiografía maneja los testimonios y los archivos y se interroga acerca de cómo se hace la escritura de la historia. En la última analiza el problema del perdón y el olvido.

<sup>12</sup> Gabriel Peluffo Linardi, “Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea”, en Gerardo Mosquera (coord.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Madrid: Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, 2001, pp. 47-48.

La noción de identidad nacional, tan defendida por la modernidad, ha sido muy cuestionada, y no se acepta una visión del pasado que pueda ser común a todos. De allí la revisión de las trayectorias socioculturales vividas y el afán por entender los cambios que se producen en el ámbito de la identidad. Identidad y memoria son dos referentes difíciles de separar, y, ante fenómenos como la globalización, la violencia institucional y el desplazamiento de poblaciones, con la consiguiente movilidad, se van desdibujando los elementos de pertenencia. Allí la memoria deja de verse según una identidad común, y comienza a pensarse en otras perspectivas.

Nicolás Casullo hace una interesante reflexión acerca de cómo la palabra *memoria* nos llama la atención desde disímiles y contrapuestos lugares:

Memoria publicitada como palabra mágica y que señala un nuevo sitio técnico de almacenamiento vendido como milagroso, el de la computadora. Memoria como industria cultural más o menos sofisticada de un mercado que nos satura de ofertas biográficas, de retrospectivas, de citas en museos, de homenajes y conmemoraciones. Memoria como palabra política de un debate intelectual que remite a las “malas historias”, a genocidios, a industrialización de la muerte, a complicidades sociales con los Estados verdugos. Memoria como la que estaría en extinción en términos de experiencia humana, a partir de un presente etéreo, massmediático [...] O por el contrario, problemáticas de la memoria que hoy parecieran despabilar antiguas formas del interrogar de la filosofía, revalorizar capacidades del arte, proceder a un nuevo diálogo con las dimensiones del “no olvido” y que nos indicaría que frente a la amenaza de una muerte cierta de la memoria [...] reaparece el valor profundo, inmemorial precisamente, de la memoria del hombre como la fuente irremplazable de donación de sentido a lo humano.<sup>13</sup>

El arte es, sin duda, uno de los espacios donde la memoria reaparece con su valor profundo, y los artistas, deseosos de impedir la amnesia, buscan provocar fracturas en las interpretaciones tradicionales. La memoria es uno de los diversos elementos que construyen la identidad y puede mirarse desde distintos puntos de vista: una memoria personal y subjetiva, referida a nuestros recuerdos, y otra, más ligada a lo racional, es decir la que nos proporciona información. Ambas memorias están presentes en cada uno de nosotros, ambas influyen en nuestro comportamiento, y son difíciles de separar pese a que la primera se mueve en la esfera de lo íntimo y la segunda en la de lo público. Esa memoria individual/colectiva permite conservar pero también revisar datos del pasado. Cumple con una función cognitiva y una función social; esta última, que es a la que acuden los artistas en sus obras, la aprendemos y transmitimos vía diversos mecanismos que marcan nuestro futuro. A tal punto que la memoria se vuelve nuestra representación ante los otros. Si se parte de esa afirmación, la memoria es un elemento clave para la construcción de la identidad colectiva<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Nicolás Casullo, “La memoria de los objetos”, en José Tono Martínez (coord.), *Observatorio siglo XXI. Reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*. Buenos Aires: Paidós, 2002, pp. 101-127.

<sup>14</sup> Gonzalo Sánchez, “Museo, memoria y nación”, en *Memoria, museo y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2000, p. 21.

En América Latina, el tema de la memoria y el olvido ha tenido, a nivel tanto político como cultural, una fuerte presencia en los debates contemporáneos. Por ejemplo, en los países del Cono Sur, durante la transición a gobiernos de elección libre después de largos años de regímenes dictatoriales, se enfrentaron posturas que iban desde la que sostenía la conveniencia del “borrón y cuenta nueva” hasta la de quienes reivindicaban la necesidad de conocer los hechos y castigar a los responsables. Se cuestionaban la neutralización y el ocultamiento de los horrores cometidos en aras de la “reconciliación nacional”, la cual operaba en realidad como impulsador del olvido. A la discusión era necesario agregarle entonces el ingrediente de las memorias manipuladas, pues preguntas como ¿qué tiene mayor peso: el olvido o la necesidad de construir memoria histórica?, ¿es posible la reconciliación? y ¿se vale fortalecer la desmemoria acerca de periodos de destrucción? pasaron a ser temas fundamentales en los países que, después de largas dictaduras, intentaban consolidar procesos democráticos. Hay una necesidad de reescribir la historia ante las historias oficiales que apelaban a la unidad y la homogeneidad, y en tal contexto el compromiso con la memoria y la oposición a las políticas del olvido se vuelven centrales.

De allí que diversos artistas busquen convertir al arte en un lenguaje que intenta ir más allá de la caparazón externa de lo visible para establecer comunicación a partir de las particularidades de su gente, de su cultura y, obviamente, de su historia. Esa cultura de la resistencia tiene como objetivo no olvidar, evitar que la amnesia impulsada por quienes dominan o por quienes temen deje perder la memoria de ciertos hechos. Las experiencias vividas deben capitalizarse, y, sin pretender convertirse en voces autoritarias, los artistas buscan revelar ciertos códigos de la sociedad en que están inmersos y mostrar que están lejos de realidades lineales y previsibles<sup>15</sup>.

¿Dónde buscar y qué mirar de ese pasado? Las respuestas han sido diversas y han ampliado el código de elementos significantes con que se puede trabajar más allá de los documentos seleccionados por el historiador o de los monumentos e imágenes que perviven. La exploración no es solo en cuanto al enfoque temático sino también con respecto al uso de los materiales, siendo frecuente la utilización de elementos extraídos de la cotidianidad, de la cultura material, de sus usos y costumbres. Y en la recuperación de recursos válidos para crear no hay representaciones inocentes del pasado sino la necesidad de escudriñarlos según perspectivas muy diversas. Es grande el número de artistas con una obra sobresaliente sobre esta problemática y, como nuestro objetivo no es inventariar nombres, nos limitaremos a señalar el trabajo de algunos de ellos.

---

<sup>15</sup> Ivonne Pini, *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Ediciones Uniandes, 2001, p. 126.



▲ EL MURO DE LOS EMBLEMAS. Luis Camnitzer, de la exposición *El libro de los muros*, 1993. Dimensiones variables.

Luis Camnitzer (Uruguay, 1937) trabaja insistentemente en torno a esta temática. Desde su serie sobre la tortura en los años ochenta hasta su instalación *El libro de los muros montevideanos* (1993)<sup>16</sup>, Camnitzer explora este acercamiento a un arte de contenido político a partir de lo que llama “argumento”, componente básico para desarrollar una narración subyacente que liga entre sí los elementos con que trabaja. Ese argumento es lo que le permite proporcionar unas reglas de juego para que sea el observador quien termine de construir la obra<sup>17</sup>. Al espectador se le exige; debe tomar posición frente a lo que se le muestra. En *El*

---

<sup>16</sup> Esta instalación fue preparada especialmente para el Salón Municipal de Exposiciones de Montevideo.

<sup>17</sup> Mari Carmen Ramírez, “Blueprints Circuits: Conceptual and Art Politics in Latin America”, en *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York: The Museum of Modern Art, 1993, p. 161.

*libro de los muros*, que opera con esa dinámica, se trata de miniinstalaciones con diversidad de elementos, que, juntas, forman parte de un todo coherente, y recorrerla permite reconstruir la historia uruguaya en las décadas del setenta y el ochenta. Una historia de represión, violencia, dictadura, en donde varios temas son fundamentales: la identidad, el olvido de las raíces, el temor al usar el lenguaje<sup>18</sup>, el sufrimiento, las limitaciones a la libertad<sup>19</sup>.

El artista debe ser, según Camnitzer, un ser ético y tener conciencia de los problemas que lo rodean; de allí que, lejos de tener cualquier intención narcisista como creador, él se proponga realizar una obra que sea, ella misma, un elemento cuestionador de los sistemas tradicionales, de la violencia institucional, del monopolio ejercido por los centros de poder<sup>20</sup>.

La experiencia histórica del gobierno militar chileno también marcó la actividad artística. Ante la imposibilidad de disentir o de sostener conceptos pluralistas se fueron resquebrajando las bases preexistentes, y los artistas que permanecieron en el país debieron trabajar en el mayor aislamiento, tanto nacional como internacional<sup>21</sup>. De allí que quienes asumieron la alternativa crítica como forma de representación tuvieran que metamorfosear los contenidos testimoniales o de denuncia. Fue necesario volver a pensar los recursos de lenguaje para poder elaborar una retórica que permitiera mantener la comunicación en un medio represivo. Los recursos utilizados fueron diversos, combinándose una multiplicidad de lenguajes. Se usaron dibujos, grabados y reproducción mecánica, ya fuera vía fotocopias, offset o fotografías.

Eugenio Dittborn (1943) se valió de metáforas para construir imágenes a partir de fotografías anónimas, coleccionadas de revistas, periódicos viejos, archivos policiales. Por allí desfilan prostitutas, criminales, indígenas, deportistas...: es una galería de personajes anónimos que pudieron ser vistos en un contexto diferente. Todos ellos forman parte de recuerdos perdidos, de una memoria que el artista saca del nebuloso pasado para traerlos abruptamente al presente.

Sus *Pinturas vía aérea*, hechas en fotoserigrafías a mediados de los ochenta, se asemejan a un inventario de identidades, similar al que el Estado hace para controlar a los individuos, poniéndolos bajo su vigilancia pero también pudiendo desaparecerlos. La huella de quien estuvo pero puede ya no estar alude a una sociedad autoritaria que regula, ordena y dispone a su arbitrio sobre el individuo. Dittborn manipula esas imágenes agregándoles textos, escrituras, dibujos infantiles, plumas, costuras y manchas, con lo que vuelve las fotografías anónimas un código de signos que terminan aludiendo a formas de aproximación diversas.

---

<sup>18</sup> Durante la dictadura uruguaya había una serie de palabras que estaba prohibido decir o escribir.

<sup>19</sup> Véase Alicia Haber, "Luis Camnitzer. El libro de los muros montevideanos", *Art Nexus*, Bogotá, 11, 1994, pp. 76-79.

<sup>20</sup> P. 78.

<sup>21</sup> Véase Milán Ivelic, "El arte en Chile", *Arte en Colombia*, Bogotá, 43, 1990.





▲ **LA XII HISTORIA DEL ROSTRO HUMANO.** Eugenio Dittborn, 1991. Pintura aerpostal No. 95. Pintura, hilo y fotoserigrafía, sobre seis paños de entretela 350 cm x 560 cm.

Estas pinturas, dobladas, puestas en sobres y selladas, niegan los criterios absolutos de representación<sup>22</sup> o de jerarquización, están marcadas por quien las puso a circular y parecen existir solo por el efecto de una técnica de transferencia y reprocesamiento. Son el mudo testimonio de los cientos de personas que con la dictadura pierden su identidad, desaparecen y se convierten en N. N.

Transcurrido el periodo de la dictadura, Dittborn cuestiona con sus trabajos la amnesia que ella intentó generar, así como la que se proyecta en los procesos posteriores, que buscan retornar a la normalidad institucional como si nada hubiera sucedido, como si lo anterior fuera historia de un remoto pasado, susceptible de ser involucrada en una narrativa que poco tiene que ver con el presente. Las rutas de circulación, incluido el arte, se trazan a partir de relaciones de poder; por eso Dittborn utiliza estrategias visuales y textuales a partir de sus

<sup>22</sup> Charles Merewether, "El arte de la violencia 1", *Art Nexus*, Bogotá, 2, 1991, pp. 94-95.

*Pinturas aeropostales* de los años noventa, que buscan manejar metáforas y alegorías entre arte y poder.

El argentino Óscar Bony (1941-2008), después de un largo periodo de exilio en Italia, retornó a Argentina a fines de los años ochenta. A su regreso comenzó a trabajar en torno a su propia memoria, en instalaciones como *De memoria*, donde se entremezclan fotografías y objetos. Las primeras reproducen escenas de fuerte contenido autobiográfico —su niñez, su adolescencia, sus relaciones familiares— y los segundos —camisas, un caballete, una pala— crean un discurso cuyos fragmentos de memoria aluden a situaciones que van más allá de lo personal para mezclarse con recuerdos colectivos que muchas veces se intenta olvidar<sup>23</sup>.

Su reflexión sobre las formas de representación de una época, basada en las utopías que sugiere el álbum familiar, pone a pensar en la idea de pérdida, de irrecuperabilidad. La fotografía es, para Bony, la posibilidad de recuperar no solo imágenes que quedan congeladas sino también memorias abandonadas.

Sus propuestas ponen a reflexionar acerca de esta afirmación de Susan Sontag: “Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, inmutabilidad de otra persona o cosa”<sup>24</sup>.

De allí que sus fotografías —por ejemplo, la serie de *Juicio Final y Suicidios*, 1993-1996— aparezcan atravesadas por balazos, mostrando la violencia, tan frecuente, del hombre actual. Los cristales de diferentes espesores y los metales perforados por balas de grueso calibre contrastan con la opulencia de los marcos dorados. Las marcas de los disparos y el vidrio resquebrajado son índices de esa violencia anterior que se proyecta y continúa en el presente, que no es historia para olvidar, para volverla recuerdo, ni tampoco pretende quedarse en la biografía del artista. Se trata de asociarla al hombre y a la comunidad de la que forma parte. Usar alegorías es, para Bony, una forma de encontrar identidades, memorias ocultas y una historia que no puede separarse de la ética. Su discurso sobre el poder, la violencia y la memoria de esos hechos cruza sus recuerdos personales con la memoria colectiva.

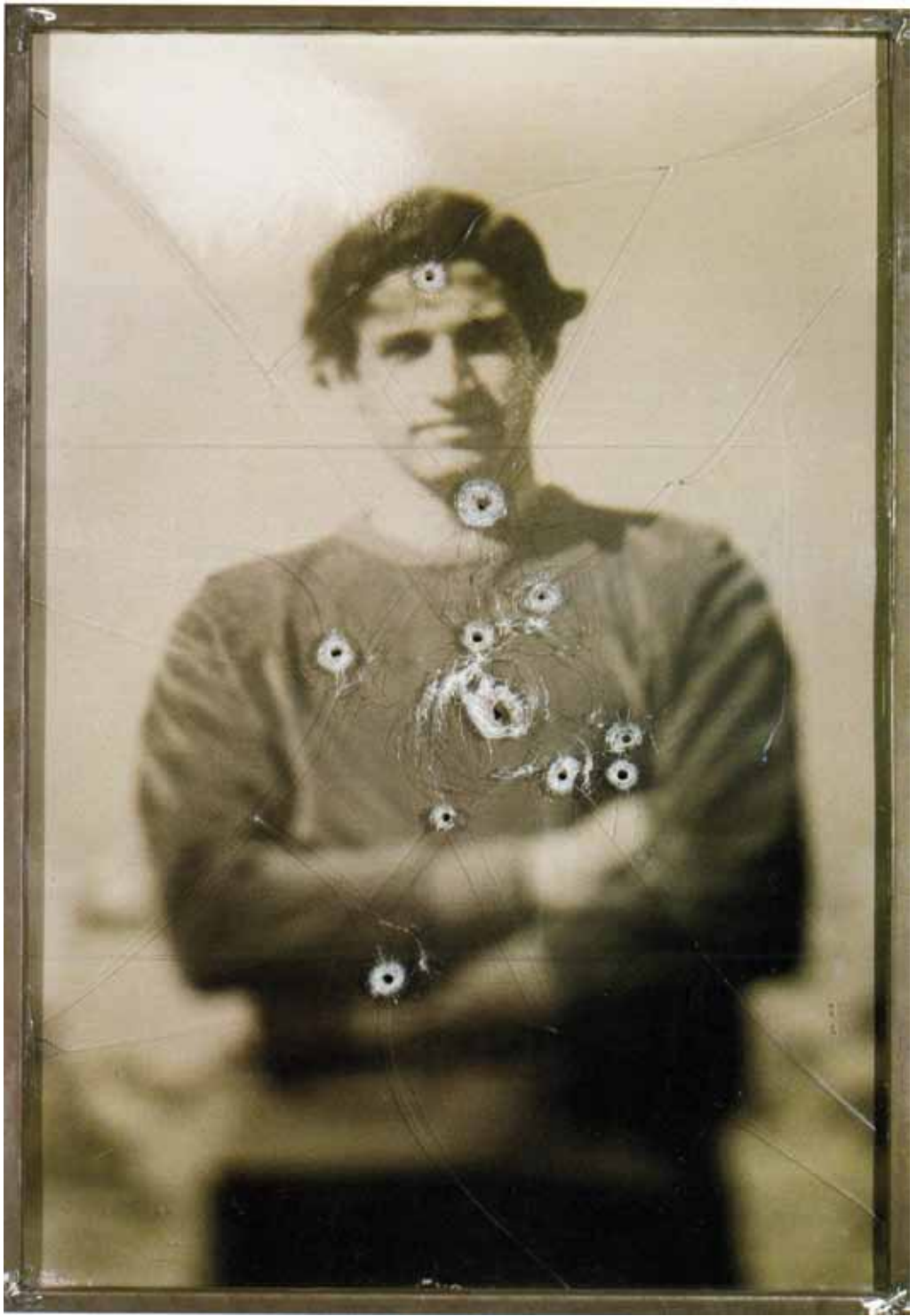
De allí que, en una época en que lo que predomina es el conformismo sobre el cuestionamiento, él haya afirmado: “Cada artista asume con su disciplina una responsabilidad: la de redefinir cada vez la naturaleza del arte teniendo en cuenta su tiempo”<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Marcelo Pacheco, “Luis F. Bedit y Óscar Bony”, *Atlántica*, Canarias: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, p. 44.

<sup>24</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires: Sudamericana, 1977, p. 25.

<sup>25</sup> Texto citado por Jorge López Anaya en *Historia del arte argentino*, Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 321.





▲ **CEMENTERIO**. Grupo Escombros, 1989. Diez cruces con inscripciones. Dimensiones variables.

◀ **EL JUICIO FINAL- SUICIDIO I**. Óscar Bony, 1993-1996. Fotografía sepia sobre papel y vidrio baleado en marco de metal. 123 cm x 98 cm x 4 cm.

También en Argentina, el grupo “Escombros. Artistas de lo que queda”, fundado en 1988<sup>26</sup>, trabaja en espacios alternativos, rechazando las limitaciones institucionales y buscando ampliar la participación del público en la obra. Sus denuncias se han orientado en diversas direcciones, una de las cuales tiene que ver con el tema que nos ocupa: la restitución de la memoria de los hechos de violencia. Tratan de mostrar la parte más siniestra del ser humano —el *homo hominis lupus*— refiriéndose al hombre torturado, acosado, eliminado por sus propios congéneres. Buscan despertar la conciencia colectiva acerca de los crímenes de lesa humanidad que sacudieron profundamente a la Argentina durante el periodo de la dictadura militar. Obras que trabajan en esa dirección son *Brotos* (1988) —*performance* donde del cemento emergen manos que los atrapan y les impiden moverse— y *Cementerio* (1989) —en un espacio en ruinas aparecen diez cruces de madera, cada una marcada con

---

<sup>26</sup> “Escombros” nace en 1988, en la ciudad de La Plata, muy cercana a Buenos Aires, como grupo de arte callejero. Entre 1989 y 2007 organiza acciones en que participan artistas de todas las disciplinas y el público en general, que se convierte en coautor. Se reconocen como un colectivo donde no se mencionan individualidades.

una palabra que se considera lesionada como resultado de la violencia y la injusticia<sup>27</sup>—. Manejando un lenguaje desgarrador y expresionista<sup>28</sup>, sus integrantes intentan hacer evidentes aspectos destructivos de la contemporaneidad, que, a su juicio, deben preservarse y rescatarse, en una clara alusión al no-olvido.

Desde su aparición como grupo, “Escombros” ha divulgado seis manifiestos, el primero de 1989 y el último de 2007. A este último lo llaman *La estética de la desobediencia* y en él siguen la misma línea de acción al sostener:

Escombros propone, en su sexto manifiesto, una ética de la desobediencia. Desobedecer, en este caso, es expulsar la resignación. Porque:

NO es cierto que las cosas son así y no pueden ser de otra manera.

NO es cierto que la corrupción es inevitable porque “todos roban”.

NO es cierto que la solución de todos los problemas es “el hombre fuerte”.

NO es cierto que para gobernar son indispensables los superpoderes, la emergencia económica y la reelección indefinida.

NO es cierto que la obsecuencia es la única manera de sobrevivir al autoritarismo del Poder.

En este tiempo, tan adverso a la libertad, el artista debe señalar, a través de sus obras, todas las circunstancias en las que la libertad de pensar y elegir estén en peligro. Es decir, debe crear conciencia. Y la manera de hacerlo es reemplazar la pérdida de la dignidad por la indignación.<sup>29</sup>

En el contexto de la discusión sobre memoria y violencia, Colombia resulta un caso muy particular, pues una sociedad agotada por más de medio siglo de violencia enfrenta el riesgo de que esta no aparezca como una patología que debe desterrarse sino como una norma con la que se convive. La relación historia-memoria-olvido corre aquí por otros carriles, y los artistas han desempeñado un papel clave en sus intentos de poner a reflexionar sobre el pasado y la construcción de la historia.

De allí que sea un rasgo característico del arte colombiano, desde comienzos de los noventa, la reflexión en torno a la violencia, y uno de los retos para los artistas ha sido trabajarla sin banalizarla, sin volverla espectáculo. El arte les permite desempeñarse como testigos e intérpretes de historias pasadas o enfrentar al observador a hechos que están aconteciendo y corren el riesgo de olvidarse y convertirse también en historia. Los objetos que crean pueden hablar del pasado como acontecimiento íntimo, pero también del subdesarrollo, de los desplazamientos, de la pérdida de los derechos humanos, del empobrecimiento, indagando la permanente intromisión de la esfera pública en la esfera privada.

---

<sup>27</sup> Las diez palabras son *solidaridad, libertad, verdad, trabajo, imaginación, futuro, voluntad, coraje, dignidad y justicia*.

<sup>28</sup> Nelly Perazzo, “Grupo Escombros. Artistas de lo que queda”, *Art Nexus*, Bogotá, 109, 2007, pp. 86-90.

<sup>29</sup> Texto citado en la página web del grupo “Escombros”: <[www.gruposcombros.com.ar](http://www.gruposcombros.com.ar)>.

Podría parecer que convivir cotidianamente con imágenes de violencia en prensa y televisión insensibilizaría al espectador frente al horror, como si se generase una tolerancia a las imágenes extremas. Afirma Susan Sontag:

De hecho, son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar —con distancia, por medio de la fotografía— el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, bombardeada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles.<sup>30</sup>

La distancia que se establece entre experiencia e imagen puede separar del hecho en sí mismo:

Dado que la fotografía de muerte nos presenta la prueba incontrovertible, la evidencia de un hecho consumado, las imágenes no nos motivan a actuar; por el contrario, lo único que nos queda es aceptar. La repetición de estas imágenes torna la violencia en algo mítico y por lo tanto inevitable, resultando en una actitud pasiva, de resignación. Estos dos factores juntos (el escalamiento de la tolerancia visual y el efecto de mediación) generan un distanciamiento respecto a la violencia misma, dándole un carácter de otredad: esto no me esta pasando a mí, esto sucede en otra parte.<sup>31</sup>

Reflexionar sobre su realidad les da a los artistas argumentos y alternativas para concebir el hecho artístico. Y, cada vez más, este se ve como un significativo recurso de comunicación en sociedades como las contemporáneas, que asumen la imagen como principio comunicador. Ya no se trata de describir el pasado sino de problematizarlo volviendo a pensar ciertos supuestos, reformulando códigos, usando la heterogeneidad como una estrategia recurrente. Y el arte utiliza la historia para volverla una creación subjetiva en la cual el artista maneja dos relatos paralelos: el que le aporta la historia y el que él construye con su obra<sup>32</sup>.

Igual que en el resto de Latinoamérica, son varios los artistas colombianos que trabajan en torno a la memoria, relacionando pasado y presente, y a la forma como se da la continuidad histórica en un proceso de transmisión cultural. Deseosos, muchos de ellos, de combatir la amnesia, buscan provocar fracturas en las interpretaciones tradicionales. Para hacerlo no solamente se valen de recursos que proceden de las herramientas que les proporciona su hacer sino que también investigan, buscando apoyo en otras disciplinas; por ejemplo, en la historia —a través de los documentos con que trabaja—, la antropología o la psicología.

Ellos también se preguntan: ¿cómo se representa la historia?, ¿quién lo hace y por qué?, con la idea de que es necesario cuestionar, buscarle nuevos sentidos, interrogarse acerca de determinadas formas de representación que pueden ser manifestaciones sutiles del poder.

---

<sup>30</sup> Susan Sontag, “Ante el dolor de los demás”, Bogotá: Alfaguara, 2003, p. 21.

<sup>31</sup> José Roca, “El panóptico observado”, en Juan Fernando Herrán, *Papaver Somniferum*, Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de Artes, 2004, pp. 92-93.

<sup>32</sup> Ivonne Pini, “El pasado como experiencia subjetiva”, *Art Nexus*, Bogotá, 23, 1997, pp. 51-57.



▲ PESCA MILAGROSA. Beatriz González, 1992. Óleo sobre lienzo, 75cm x 150 cm.

Desde sus primeras obras, Beatriz González (Bucaramanga, 1938) se dedicó a trabajar con intensidad sobre la historia del arte o, mejor, *desde* la historia del arte. Su ojo indagador, su interés por investigar, la llevaron a preguntarse acerca de la iconografía con que representamos nuestra cultura. La relación entre su obra y el ambiente que la genera se vuelve una apropiación vivencial que asume opciones diversas a lo largo de su carrera:

Yo tengo muchos gustos, muchas pasiones, la historia del arte, el cine, la fotografía, muchas cosas que lo conforman a uno, entonces por ese lado hay esa cantidad de acervo, esa cantidad de cosas que uno tiene guardadas. Lo que surgió en una época fue el gusto por el siglo XIX, el gusto por la inves-



tigación de la historia, por la lectura de libros de historia. Pero eso es distinto de lo que yo trabajo en pintura. A mí lo que me interesa en pintura, y lo que manifesté algún día, que sentía nostalgia porque se habían acabado los pintores de historia, yo me refería a los pintores de historia —guardadas las distancias— como Goya que trabajaba la historia contemporánea, que no estaba mirando el pasado como lo hizo David, ni como lo hicieron los pintores de género histórico que hacían los cuadros de la independencia que había sucedido antes y retomaban los elementos. A mí [...], más que el pintor de género histórico, me interesa es la actualidad que tiene la historia en los pintores.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Germán Rubiano y Marta Rodríguez, “Entrevista a Beatriz González”, en *Beatriz González. Una década (1980-1990)* (catálogo), Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional, 1990.



La manera como ella se ha acercado a la historia del arte implica incorporar a su propia iconografía imágenes conocidas, imágenes tomadas de periódicos, reproducciones de obras de arte que aparecen en los más diversos formatos. De esa forma incluye en sus obras figuras que les resultan familiares a los colombianos y, en ese sentido, apelan a su memoria, buscando y logrando producir inusitadas asociaciones con imaginarios con que el espectador está familiarizado. Es justamente el conocimiento que tiene de ellas lo que le permite interpretar las particularidades del espacio en que surgen. La siguiente aseveración del pintor Luis Caballero enfatiza la capacidad de González de “hacer ver”: “Usted nos ha enseñado a ver, dándole categoría estética a formas, a colores, a imágenes que en Colombia siempre tuvimos por cursis, por vulgares y antiartísticas. Usted supo apropiarse de todo ese mundo y supo mostrárnoslo y supo hacérselo ver y apreciar”<sup>34</sup>.

A partir de la década de los noventa, González analiza comportamientos que se generan ante determinadas circunstancias mediadas por hechos de violencia. Como la artista misma lo afirma,

creo que ya no estoy en el terreno del humor. Eso es un capítulo cerrado [...] lo que me interesa desde hace algún tiempo es el drama. [...] No puedo trabajar con colores alegres, porque pretendo plasmar el instante del drama. No sé qué tipo de drama sea, la muerte o cualquier otro, pero quisiera expresar esa intensidad. Esta realidad tan fuerte que estamos viviendo quisiera volverla metáfora. Deseo trabajar un lenguaje metafórico, pero no de manera intelectual sino muy sentida. Alcanzar una metáfora visual que sea sensual, pero que tenga la intensidad del drama.<sup>35</sup>

Obras como *Una golondrina no hace verano* (1992) y *La pesca milagrosa* (1992) demuestran la diversidad de escenarios, personajes y situaciones que la violencia genera en Colombia. Narcotráfico, paramilitarismo, guerrilla, secuestros y asesinatos indiscriminados no permiten lecturas lineales de la situación. Como buena historiadora que es, González cruza lo que pueden ser vivencias individuales con complejas situaciones históricas, y la imagen le permite crear personajes que surgen de esa realidad cotidiana pero que pueden operar como arquetipos que van más allá de las situaciones individuales. Es el caso de su serie de *Las madres de Las Delicias*. Los treinta óleos y dibujos que la componen surgen de la diversidad de imágenes publicadas en la prensa en torno a las actitudes asumidas por las madres de sesenta soldados secuestrados por la guerrilla de las Farc en la base militar de Las Delicias. González le da a esa situación específica y coyuntural la posibilidad de interrelacionarse con experiencias visuales de la historia del arte: la *Pietà* y el exótico mundo de Gauguin.

Las imágenes que aluden a situaciones conocidas tratan de desentrañar el sufrimiento que hay detrás, lo que no percibimos por culpa de nuestro “acostumbramiento” a la cotidianidad

---

<sup>34</sup> Luis Caballero, “Conversación”, en *Beatriz González. Retrospectiva* (catálogo), Caracas: Museo de Bellas Artes, 1988.

<sup>35</sup> Katherine Chacón, “Entrevista”, en *Beatriz González. Retrospectiva* (catálogo), Caracas: Museo de Bellas Artes, 1994.

de la violencia. Invitan al espectador a reflexionar frente a la indiferencia, la pasividad, el sufrimiento que hay detrás de todos esos hechos cotidianamente narrados; a no enterrarlos en el pasado, a no permitir que formen parte del olvido.

El aparente sentido decorativo de los trabajos que imitan el papel de colgadura<sup>36</sup> siguiendo el código de repetir una misma figura se contradice con la imagen que muestran; lo que busca la siniestra repetición es hacer evidente cuántas veces se repite, como si nada, una misma situación de violencia: “Se trata de una vida real muy descarnada, uno no sabe qué sigue. Ha pasado el tiempo, y cuando uno trabaja la historia, la empieza a encontrar muy repetitiva; siempre esta sucediendo lo mismo”<sup>37</sup>.

Otros artistas colombianos reflexionan sobre la significación de formar parte de una cultura donde predomina la amnesia, la tendencia al olvido. Tienen la necesidad de repensar el pasado para que deje de ser un mero referente de algo que ya sucedió. Su manera de insistir en la memoria de los hechos no tiene un simple afán recordatorio ni busca mitos fundacionales o verdades incuestionables del inconsciente colectivo. Se trata de comprender, hacer comprender y sensibilizar en torno a los códigos que estructuran la sociedad en que viven, y abordan el problema según perspectivas muy diversas.

José Alejandro Restrepo (1959) elige, como medio básico de su obra, la videoinstalación. Desde sus trabajos iniciales, de 1983, hay un tema recurrente en su investigación: el contacto con otras culturas permite conocer no solo otras formas de lenguaje sino también otros criterios de manejo espaciotemporal. Por otra parte, lo inquieta una narrativa que de alguna manera acomoda los hechos usando una perspectiva lineal que, lejos de problematizar, tranquiliza. Ese punto de vista lo lleva a preguntarse:

Si existe una relación entre la historia y el video convencional a nivel de narrativa, ¿no sería posible pensar que las nuevas narrativas propuestas por el videoarte nos liberarían del modelo metafísico y antropológico de la memoria para desplegar una contramemoria y liberar las fuerzas del azar creador, la simultaneidad y divergencias de temas, trayectos parciales y lábiles nuevas estructuras temporales y significativas mucho más cercanas al mito?<sup>38</sup>

Sus videoinstalaciones de los noventa *El paso del Quindío*, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* y *Musa Paradisiaca* lo llevaron a reformular la lectura de los libros de viaje, pensándolos desde el punto de vista contemporáneo<sup>39</sup>. A la inquietud inicial —¿cómo

---

<sup>36</sup> Obras como, por ejemplo, *Todos murieron carbonizados* (1999).

<sup>37</sup> Carmen María Jaramillo, “Entrevista a Beatriz González”, en *Otras miradas* (catálogo), Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, 2004.

<sup>38</sup> José Alejandro Restrepo, *Catálogo para la XXIII Bienal de São Paulo*, Bogotá: Colcultura, 1996.

<sup>39</sup> Por ejemplo, en *El paso del Quindío* juegan paralelamente cuatro descripciones de la región: la de Koch, que cuestiona las diversas versiones anteriores; la de Humboldt, que critica la representación de Koch; la de Max von Thielman, que cuestiona la de Humboldt, y la de Restrepo, que concluye que la descripción de Von Thielman está muy alejada de la realidad. Mientras



▲ **EL COCODRILO DE HUMBOLDT NO ES EL COCODRILO DE HEGEL.** José Alejandro Restrepo, 1994.  
A la izquierda, vista general; a la derecha, detalle. Videoinstalación en monitores de 15 y 21 pulgadas y texto.

representar?, ¿qué representar?, ¿cómo transmitir la magnificencia de la experiencia personal con la naturaleza?— subyace la idea de que toda representación termina convertida en una secuencia de momentos que reconstruyen la memoria. Las formas de representación, lo mismo que el conocimiento, son finalmente inventadas y controladas por quienes tienen el poder.

A lo largo de su producción hay un choque entre el manejo de las historias oficiales y las posibles relecturas que admiten, y aquí es donde el artista se sitúa para evidenciar que el relato histórico no es sinónimo de unicidad, de estabilidad. Involucrarse en ese espacio es recorrer un territorio de arenas movedizas siendo consciente de lo que puede hacerse con el uso de la imagen. La manera como utiliza las imágenes mueve las líneas del poder en otras direcciones, hacia otros espacios, y los grabados del siglo XIX o los noticieros contemporáneos permiten rescatar hechos pasados, releerlos, particularizarlos, ponerlos en escena, pues, convertidos en piezas de archivo, corren el riesgo de caer en el olvido.

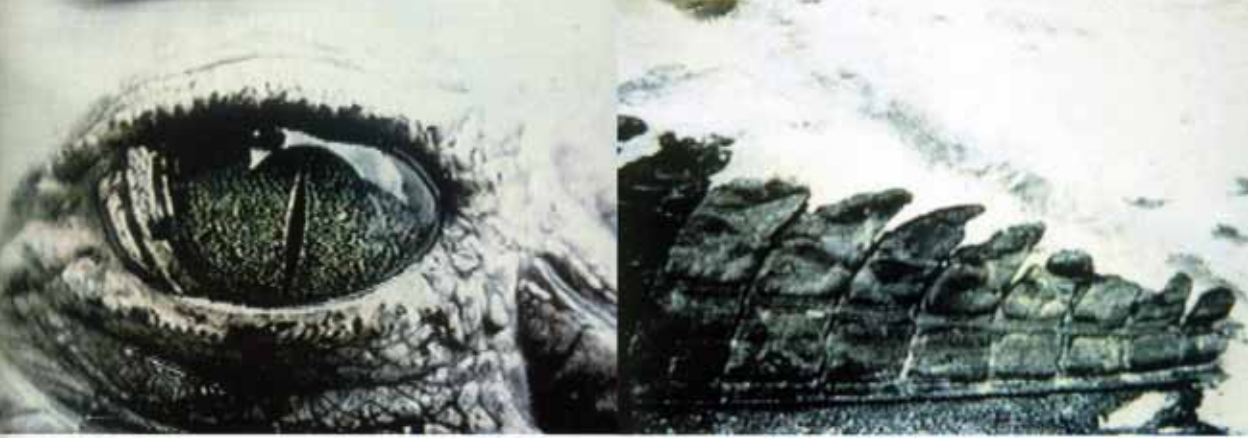
Para otros artistas colombianos, el tema del no-olvido lleva a la necesidad de promover una memoria activa, que mire hacia atrás, pero para que esa mirada se proyecte al presente; de recuperar una memoria que evidencie la cotidianidad de los hechos de violencia y las muertes que generan: los ataques a la población civil y el desplazamiento son situaciones que no pueden verse como pasado, pues reaparecen constantemente en el presente.

Cuando, en 1987, obtuvo uno de los premios del XXXI Salón de Artistas de Colombia, Doris Salcedo (Bogotá, 1958) perfilaba en sus esculturas una causa: impedir que la amnesia colectiva olvidara la violencia imperante en Colombia. Emprendió esa búsqueda con la clara conciencia de que no se limitaría a “mostrar la violencia” como situación inherente a la realidad colombiana y, por lo tanto, difícil de modificar. Su actitud va más allá de producir un impacto directo con la imagen: hace sugerencias para que el observador se reconozca, si no totalmente, por lo menos en algunos aspectos de su cotidianidad<sup>40</sup>.

---

los viajeros del siglo XIX dejaban consignadas sus imágenes en grabados, Restrepo registra su recorrido usando el video.

<sup>40</sup> Pini, *Fragmentos de memoria...*, pp. 130-131.



Su obra, de definido contenido político, busca una reflexión memoriosa sobre la violencia. Su caracterización del arte como experiencia condensada se carga de un sentido profundamente histórico. La historia individual de cada protagonista de un hecho de violencia se entremezcla con la de los demás integrantes de la comunidad en lugares donde el espacio público y el privado son difíciles de separar. Su proyecto estético se basa en la convicción de que, para desarrollar una conciencia ética, debe usarse la representación como tema político<sup>41</sup>. En *Casa Viuda*, los objetos que pueblan el espacio aluden al papel de abrigo, de refugio, que la casa tuvo y perdió. Sostiene Salcedo:

La *Casa Viuda* hace una utilización precaria del espacio, lo que Smithson denominó un no-lugar (*non-site*), es decir un lugar de paso, imposible de habitar. La reubicación de las esculturas en el espacio es una forma de trabajar la memoria. Es acercar la conciencia del espectador a la deseseración y el desplazamiento forzoso, enfatizando la ausencia con imágenes que se desvanecen.<sup>42</sup>

Salcedo crea imágenes que le permiten no solo apelar a la idea de sufrimiento, de muerte, en el espacio restringido donde se genera la investigación sino también proyectarlo a otras realidades que también han sufrido la pérdida y el dolor del desplazamiento, del duelo colectivo<sup>43</sup>. Por eso, sus objetos son sacados del mundo real y pueden ser de cualquiera de nosotros: sillas, cunas, catres, armarios, puertas despiertan la memoria del observador en un ejercicio doloroso. Las esculturas de Salcedo se vuelven una invitación riesgosa de exploración, y cada uno, en cualquier parte, se aproximará a ellas indagando en la propia memoria. Invitar a la evocación es una manera de romper el silencio con el que suele olvidarse a los muertos y desaparecidos que genera la violencia. Incitar a recordar es, para Salcedo, una manera de hacer hablar sobre el tema, de reconocer su existencia, de reconstruir la historia como una realidad presente<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Charles Merewether, "Doris Salcedo", en *Ante América* (catálogo), Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992, pp. 161-162.

<sup>42</sup> En Natalia Gutiérrez, "Conversación con Doris Salcedo", *Art Nexus*, Bogotá, 19, p. 49.

<sup>43</sup> Obras claves de la década del noventa fueron *Atrabiliarios* (1992-1997) y *Casa Viuda* (1992-1995).

<sup>44</sup> Pini, *Fragmentos de memoria...* p. 131.

Una de sus obras recientes es consecuente con esta relación que establece con la memoria, la historia y el ejercicio violento del poder; nos referimos a *Neither* (2004)<sup>45</sup>. Partiendo de la realidad colombiana, su punto de referencia central, conecta lo local con lo que sucede en otros espacios para poner en evidencia hechos como la existencia contemporánea de los campos de concentración. Estos son un aspecto de la vida con el que convivimos, acostumbrándonos a que sean parte de una cotidianidad contra la que no reaccionamos y, por lo tanto, permitimos que pase. Como es habitual en su trabajo, esta obra es el resultado de una profunda investigación alrededor de los mecanismos de poder, del uso que quien lo detenta hace de él.

Yeso y malla metálica son los dos materiales básicos con que se construyó *Neither*. Metros y metros de esta malla recubren las paredes, emergiendo de capas de yeso o mostrándose como cuando la vemos utilizada en lugares de reclusión, seguridad industrial, o para demarcar espacios privados. La idea de inclusión y exclusión que tal material sugiere produce una sensación de ambigüedad en un complejo juego adentro/afuera que Salcedo propone.

El campo de concentración fija a los individuos en lugares en los que son encerrados no por lo que hayan hecho sino por lo que son o por lo que piensan y se vuelve un útil mecanismo político para quien detenta el poder, ya que es un lugar donde la ley no opera. Se los recluye en un interior donde no hay interioridad, pues lo privado deja de serlo y la cotidianidad queda sometida a la mirada de quien vigila, doblegando con esos recursos al prisionero. La humillación, la frustración y la vergüenza de sobrevivir se vuelven parte de su angustia diaria.

*Neither* busca articular este horror volviéndose, para el espectador, una experiencia que no pasa por la observación de lo que acontece como si asistiera a un espectáculo, sino que ese espacio, aparentemente vacío, muestra la imposibilidad de salir. La ilusión de escape es solo eso: detrás de la malla hay otra malla, y luego pared. Nuevamente, el juego de la ambigüedad está en el manejo plástico: el material visible es blanco, pero cubre una malla oxidada. Pese a que el dispendioso trabajo manual carga de humanidad a la obra, la vivencia del espacio construido refiere a la represión.

Esa relación particular entre pasado y presente es un punto central de la obra de Salcedo, ya que, en tiempos de guerra, buena parte de la sociedad gira alrededor de momentos de pérdida que ligan distintas temporalidades. De allí que haya una relación constante entre arte e historia, y sus obras tratan de sacar a la superficie la necesidad de un proceso de resistencia psicológica frente a los hechos de horror que pasaron y siguen ocurriendo y que terminamos asumiendo como parte de nuestra cotidianidad.

Salcedo es consciente de que el artista no escoge los temas; estos se le imponen en cuanto su trabajo parte de una serie de testimonios reales a los que trata de serle fiel. Una

---

<sup>45</sup> Esta instalación se presentó inicialmente en la galería White Cube de Londres.



NEITHER. Doris Salcedo, 2004, detalle. Tabla de yeso  
y malla metálica de acero. 494 x 740 x 1500 cm

instalación como *Neither* hace pensar que Salcedo comparte la aseveración de Primo Levi: “Si comprender es imposible, conocer es necesario y recordar es un deber”.

Los artistas mencionados están lejos de las memorias imaginadas, dedicadas al consumo masivo, y por ende apartados de la memoria como vivencia real. La memoria que reflejan con sus obras es dolorosa, de sufrimiento; pero es justamente esa memoria —la que produce dolor— la que impide el olvido. La experiencia del pasado se reconfigura; no se trata de contar toda la historia sino de construir una trama donde se visualice el peligro de las exclusiones, de la consolidación de historias oficiales, de memorias que miran hacia el pasado.

Ellos necesitan repensar el pasado para que deje de ser un simple referente de algo que ya sucedió. Su manera de insistir en la memoria de los hechos no tiene un simple afán recordatorio ni persigue verdades incuestionables. No se trata simplemente de recordar; el punto es cómo se seleccionan los materiales de la experiencia teniendo en cuenta las necesidades actuales. Se trata de comprender, hacer comprender y sensibilizar en torno a los códigos que estructuran la sociedad en que viven.