



## Más allá del testimonio. La memoria es un campo minado

*Este texto proviene de la conferencia del mismo nombre dictada en julio de 2008 en la Universidad de Costa Rica en el marco del IX Congreso Centroamericano de Historia, sección «Arte y memoria» y de un ensayo sobre la obra de Ernesto Salmerón titulado «La memoria es un campo minado», 2007. La presente versión se incluye en la antología “Del Estrecho Dudoso a un Caribe invisible: Apuntes sobre arte centroamericano”, editada por la Universidad de Valencia. Fue revisada y actualizada en 2010 por la autora junto con Manuel Picado.*

### Introducción

Al reflexionar sobre arte y memoria, ligados al estudio de la historia, viene a la mente la percepción de que los grandes eventos internacionales de arte contemporáneo de alguna forma entran en el terreno de lo educativo, de la formación, y por su gran presencia mediática se convierten en referentes para una visión particular y subjetiva de la historia reciente. El valor agregado del documento y la utilización multidisciplinaria del archivo se encuentran evidenciados en grandes muestras como la Documenta XI comisariada por Okwui Enwezor. Es sobre todo a partir de este evento del 2002 que se empezaron a materializar algunas reflexiones que dieron pie a este texto.

A partir del enfoque creciente alrededor de la problemática entre arte, política y sociedad, se han impuesto temas que evidencian la clara instauración del llamado “deber de memoria”, más allá del que se ha cargado y encargado el ámbito de la historia, y sobre todo más allá de las versiones oficiales. El lugar de los márgenes, el incremento del temor y la vigilancia, el ocultamiento deliberado y la manipulación de información, el silenciamiento de resistencias, los aspectos velados de los conflictos, incluyendo el olvido disfrazado de reconciliación, los procesos revolucionarios traicionados, los matices de la globalización, la violencia, pero también las utopías urbanas, la transterritorialidad, las identidades, así como la alteridad - o la otredad - desde diversas perspectivas (étnicas y raciales, sexuales, socio-económicas, religiosas) son algunos de estos temas. En consonancia con lo anterior, es preciso apuntar que actualmente, muchas obras de arte derivan hacia lo documental, con la connotación de “verdad” que eso acarrea. Más que en pintura, estas obras se materializan en fotografía, cine y sobre todo video; en algunos casos también en instalaciones que entrecruzan hilos que, idealmente, conforman un discurso complejo en relación con la historia cercana. Sin embargo, también pueden fallar conceptual o materialmente, o quedarse en la anécdota, y entonces únicamente convertir al espectador en un *voyeur*, en lugar de proveer las bases para una acción política concreta, como podría hacerlo la



historia, o preparar un verdadero activismo político desde el arte.

Los grandes eventos artísticos, con su proyección mediática y sus posibilidades de distribución, información e influencia a través de los medios globales de comunicación, de hecho invaden otros campos, como el de la educación. Por otro lado, las manifestaciones artísticas ligadas a lo documental con alguna frecuencia se presentan como una especie de material de archivo. Pareciera como si de pronto se tratara de paliar una formación cada vez más escuálida que peca de un desconocimiento generalizado de los procesos históricos, incluso muy próximos, y aún vigentes, y que el arte se encargara de presentar (y representar) la historia. Sin embargo, aquí se trata de una historia que pasa por el tamiz de una mirada individual, la del artista, y la cual se dirige inicialmente a su propio archivo personal, inserto en una memoria colectiva.

El presente, o un pasado muy reciente, se plasma en obras que transmiten información de forma que resulta más verosímil, más accesible; estas obras proyectan, de forma global, ciertas situaciones conflictivas a través del arte, gracias a lo que se podría denominar la especificidad de la memoria. Los rastros de muchas de estas situaciones aún no han sido integrados por los historiadores en un "conjunto explicativo", como diría Pierre Nora, pero en el contexto actual de desgaste de la educación, las visiones personales de experiencias directas de una historia aún por escribirse, son más inmediatas y alcanzan un mayor público.

¿Cómo se relacionan las obras artísticas con la "verdad histórica"? 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>1</sup>. Esto podría originarse en la aparición e inclusión del testigo como depositario de memoria. Dentro de este proceso, según Nora, el monopolio de la interpretación por los historiadores, en tanto que instrumentos de poder, ha ido cambiando en el siglo 20 al asumirse una actitud científica en investigación, y por otro lado, al intensificarse la vida mediática. Esta haría emerger una memoria colectiva ligada más bien al sentimiento de pertenencia al momento histórico por parte del hombre de la calle y a la memoria como un modo de representación en el arte. Y como el acceso al arte como entretenimiento es cada vez más amplio, el público adquiere conciencia de ciertos acontecimientos y procesos a través de estas visiones subjetivas, originadas en la memoria personal y sitio-específica, mucho más que a través de la consulta, estudio e interpretación de materiales documentales históricos.

---

<sup>1</sup> Ivonne Pini comenta sobre esto en *Fragmentos de Memoria*, Universidad de los Andes, Santafé de Bogotá, 2002.



### **Arte, historia, memoria**

El arte siempre ha estado ligado al registro de su contexto. Mucho de lo que ha prevalecido a través de los siglos, refleja las múltiples posturas desde las cuales el arte ha interrogado a su época, ya sea desde la perspectiva puramente artística o desde lo social y lo político. No obstante, el acceso a las manifestaciones del arte anteriormente era restringido a una pequeña parte de la sociedad, y no es sino hasta el siglo 20 cuando se amplían las posibilidades de difusión de las expresiones artísticas y así el acceso a otro tipo de visión o interpretación del mundo. Es también entonces cuando el documentalismo se desarrolla de manera acelerada gracias al advenimiento de la fotografía, inicialmente como mero testimonio de hechos, convertidos así en verdades irrefutables a través de la fe en la imagen tomada e impresa.

En tiempos recientes, la fotografía asume un papel protagónico en las artes visuales, tanto la imagen fija como la imagen en movimiento. Esta posibilidad es ahora accesible a cualquiera, pues nos hemos convertido todos en creadores de imágenes, cualesquiera que sean. De esta forma, emerge una forma de arte, un lenguaje, emanados de este documentalismo marcado por una percepción personal de la realidad, pero asumida de otra manera. Es decir, se produce una obra desde la óptica y la experiencia de cada artista frente a acontecimientos, conflictos y alteraciones de su entorno. Se trata de la memoria colectiva antes mencionada, pero desde la posición privilegiada del artista/testigo. Esto, de cierta forma, pareciera tomar el lugar, ante el gran público, tanto del enfoque histórico como del proceso científico. Contrariamente a estas disciplinas, que requieren de un período de tiempo para cumplirse, el arte reacciona con inmediatez ante ciertos eventos y logra provocar una reacción más directa que un estudio histórico. Esto es posible mediante otro tipo de mirada, que si bien puede sufrir las trampas de la memoria, *no es menos real* en relación a estos procesos de lectura. Esta inmediatez confiere entonces un espacio cada vez mayor a las historias personales frente a las versiones oficiales, o a las grandes narrativas, en términos de construcción o reconstitución de identidades y no solo como relatos de hechos. Las historias o narrativas que se generan luego en el arte, son formas de poner en imágenes esas marcas de la memoria, y permiten, por ejemplo, situar la tragedia dentro de un espacio poético que ofrece la oportunidad de interrogar o denunciar silenciosamente el presente. Si ese "deber de memoria" se ha insertado de alguna forma en la temática de producción artística más reciente, pareciera interesante analizar cómo esa memoria puede ir más allá del testimonio y así provocar reacciones o formar criterio en el espectador.



### **Fragmentos de memoria**

A partir de experiencias significativas con algunos artistas queda evidenciado un deseo de cuestionar el pasado reciente para vincularse con la construcción y preservación de una memoria que no siempre coincide con la que se maneja desde las estructuras del poder político o de los medios de comunicación. Una serie de obras trascienden el nuevo documentalismo hacia una propuesta estética que al mismo tiempo da cuenta de un pensamiento y de una posición en la sociedad. Esta relación entre la producción artística y el deseo de memoria se ve establecida de manera cada vez más frecuente.

Michael Pollak, en sus ensayos<sup>2</sup> sobre memoria, olvido y silencio, describe la forma como las identidades quedan fragmentadas por las situaciones extremas, diciendo que, al ser construcciones frágiles sostenidas precariamente, sin características fijas, en continua composición y descomposición, no logran escapar a las "patologías de la desintegración"<sup>3</sup>. Sin embargo, igualmente considera que también son capaces de reconfigurarse en las condiciones más inesperadas. La preservación del sentido de identidad puede lograrse, según Pollak, enfocando la reflexión desde la memoria o articulándola como testimonio. Siguiendo su pensamiento, el testimonio no solo plantearía asuntos de memoria individual, sino también una reflexión sobre sí mismo, anclada en las condiciones sociales que permiten comunicarla. Esto significa que además de la posibilidad de recordar y enunciar, se debe acceder a la posibilidad de *ser escuchado*.

A la luz de lo anterior cabe preguntarse dónde y de qué forma se establece el espacio simbólico del arte -el espacio para declarar- pero también cómo se crea el lugar para ser oído, en términos artísticos en primer lugar, y luego desde la perspectiva de lo social. El tema de la escucha estaba implícito en el título de la exposición "*Who is talking?*" (quién está hablando), en el Kunsthallen Brandts Klaedefabrik de Odense, Dinamarca, en el año 2002. Con ese título, los curadores daneses reunieron a varios artistas latinoamericanos en una muestra que intentaba proyectar lo que los organizadores consideraban como una mayor presencia latinoamericana en los circuitos mundiales. Se me pidió contribuir un corto ensayo, el cual titulé con una interpelación: "*Ellos han estado hablando - pero quién ha escuchado?*". El ensayo comentaba sobre la posibilidad, desde la periferia, de ser escuchado en los centros hegemónicos del arte, y planteaba justamente que buena parte de los artistas centroamericanos habían estado hablando entre ellos durante años, y que solo

---

<sup>2</sup>Pollak, Michael. *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Intr. Luzmila da Silva Catela. Ediciones Al Margen, La Plata, Buenos Aires, 2006.

<sup>3</sup>Idem.



raramente se escuchaban sus voces en espacios fuera de la región. Es decir, que de alguna forma el ruido de los centros de poder sumerge el sonido de los bordes. Sin embargo, también se trata de otro tipo de escucha, la que recibe en forma de obra de arte lo que la memoria articula. Entonces, esa incapacidad de escucha repercutía en la ignorancia de cuanto sucedía en esos márgenes, como Centroamérica. Esta situación ha ido cambiando paulatinamente y una serie de artistas han logrado quebrar el silencio, no solo alrededor de la práctica artística propiamente de la región, sino también en cuanto a acontecimientos de la historia reciente que han marcado a toda una generación de centroamericanos, y particularmente a los artistas contemporáneos.

La lectura individual del pasado, e incluso del presente en proceso, se transforma en arte mediante una cierta articulación visual, formal, conceptual y/o estética de lo experimentado, lo recordado, o incluso lo contado, lo transmitido oralmente. Aquí opera no solo el tamiz por el cual se transmite lo acontecido sino que también el filtro de la mirada artística hacia *otras* historias individuales que se insertan libremente, de manera más o menos caótica dentro del marco más amplio y visible de la Historia. Las obras de arte resultantes giran en torno a ciertos elementos emblemáticos y adoptan con frecuencia lenguajes específicos, como las performances y acciones, que luego se convierten en secuencias fotográficas o video. Esto acontece de igual forma dentro y fuera de Centroamérica.

## Ruinas

Se podría decir que el origen o la causa de las ruinas – el tiempo, los desastres naturales, cambios económicos e históricos, guerras, fanatismo o simple vandalismo – y el tipo de presencia que ejercen, podrían casi definir categorías de regiones en el mundo. La destrucción que trae aparejada un enfrentamiento armado, a menudo implica una desaparición de referentes materiales, de manera que las *ruinas* emergen como restos simbólicos del quebrantamiento de un sentimiento compartido de pertenencia y de integración a un entorno, de la fractura de una identidad. No puede mirarse de igual forma la reconstrucción o restauración de las ciudades europeas bombardeadas<sup>4</sup> durante la II Guerra Mundial y la actual “reconstrucción” de países invadidos, convertida en una empresa

---

<sup>4</sup> Nikos Papastergiadis ha escrito extensamente sobre el concepto y poética de la “ruina”, tanto desde la crítica de arte – en relación a obras como la de Lida Abdul, como desde el análisis sociológico, a partir de las ruinas de la revolución industrial en Gran Bretaña, y su recuperación como espacios culturales.



rentable para los invasores. Igualmente, confrontar los masivos restos arquitectónicos de la revolución industrial, difiere de vivir dentro de la ambigua realidad de estructuras coloniales que se desmoronan en ciudades y puertos del mundo del Sur. Y como se puede comprobar a partir de lo que acontece en regiones como la centroamericana, las consecuencias de los desastres naturales se experimentan según la latitud donde ocurran: ¿cómo se enfrenta el daño? ¿Cómo se recupera lo perdido? Con frecuencia, los efectos son agravados por la desidia o el oportunismo, y van de la mano con la falta de previsión.

Sin embargo, hay algo similar en cualquier lugar y tiempo cuando se procede a la destrucción intencional voluntaria de sitios simbólicos: se apunta contra ellos con el objetivo de fragmentar la memoria, como una estrategia terrorífica implementada paralelamente a los objetivos militares, que en cualquier caso resultan cada vez menos claros. La devastación de pueblos, de lugares tradicionales de encuentro, intercambio y mercado, de lugares de culto y de edificios históricos o emblemáticos que han definido identidades durante décadas o siglos, todo acarrea la misma perversidad. Es una borradura de referencias para romper el sentimiento de pertenencia compartido con una comunidad.

### **Escombros y recuerdos: Lida Abdul**

Lida Abdul, artista afgana, tuvo que abandonar Kabul durante su infancia, a raíz de la ocupación soviética. Ella trabaja desde los Estados Unidos, a partir del recuerdo de un país que apenas conoció de forma directa pero que permanecía en su memoria a través de diversos mecanismos. Hace algunos años regresó a trabajar en los escombros, como *artista/testigo* en el exilio, produciendo imágenes que emergen de la transmisión, a su memoria individual, de reminiscencias tanto lejanas como cercanas de un hogar-patria que se vio obligada a dejar. Sus obras, resultado de verdaderas *mises-en-scène* en los escenarios de guerra en Afganistán, van más allá del mero testimonio personal. El recuerdo se construye dentro de la evidencia física del conflicto y de las condiciones que su país ha experimentado a lo largo de más de dos décadas. Pero también integra las experiencias familiares (rituales, práctica de la lengua materna, noticieros locales, comidas tradicionales) que recrean, mantienen vivo o dejan imaginar parte de este hogar perdido, para hacer emerger esa ficción provocada por lo que ella denomina "la mente errante del artista".

Abdul ha producido una amplia obra en vídeo, en la cual se superpone una capacidad para poner en escena ciertos dramas de supervivencia a las tradiciones y costumbres afganas. Una de sus obras, expuesta en la Bienal de Venecia de 2005, lleva el ambiguo título de **Casa Blanca**. En este vídeo aparece la artista, en un escenario de escombros de edificios devastados, vestida con el tradicional chador negro, realizando el simple pero dramático



gesto de pintar las ruinas de blanco. La solitaria silueta de una mujer que acarrea un balde de pintura y una brocha, para tapar las ruinas y “blanquearlas” (el título de la obra no es inocente!) pareciera por un lado una búsqueda infructuosa de huellas de identidad: se trata de una identidad confundida, alterada y desestabilizada después de sucesivas ondas de agresión y destrucción y por *varios otros*. La blancura también hace una sutil referencia a la sede del poder mundial, mientras devela otro nivel de significado, parcialmente ligado a la práctica de encalado para prevenir las enfermedades o para desinfectar luego de una plaga. Marcar de blanco una misteriosa figura masculina, que aparece también entre las ruinas, pareciera un deseo de difuminar el elemento de dominación, de dirigir las inacabables secuelas negras hacia una esperanza de luz, aunque débil pero presente. Dice la artista:

*"Lenguaje, nociones de domesticidad y percepciones del otro se transforman radicalmente, al punto que los sobrevivientes / refugiados a menudo rehúsan hablar de lo que experimentaron. Todos hemos conocido la historia de este silencio. Estos artistas nómádicos dan voz al silencio entre nosotros con su trabajo (...) artistas que son las almas errantes del mundo que se mueven de un lugar a otro haciendo arte que testimonia, que desafía y que plantea otras preguntas..."*<sup>5</sup>

### **Objetos (encontrados) en un espacio revolucionario perdido: Ernesto Salmerón**

El libro “*Tiempo Pasado*”<sup>6</sup>, de la ensayista argentina Beatriz Sarlo comienza con una referencia a Susan Sontag, en relación con el recuerdo y el pensamiento: Sontag apunta que entender es primordial frente al solo hecho de recordar, pero igualmente admite que para comprender es preciso recordar. A partir de ahí, Sarlo plantea una serie de consideraciones de las que pareciera desprenderse la noción de que la memoria no es intangible, es decir que el recuerdo y el pensamiento se pueden articular como memoria a partir de ciertos objetos y lugares, como las ruinas de Kabul, en el caso de Lida Abdul. El historiador costarricense Victor Hugo Acuña se aventura a considerar que el pasado se podría componer entonces de una serie de “*objets trouvés*” (objetos encontrados): la memoria se apoyaría sobre estos para afirmarse y volverse tangible. Esta idea me pareció

---

<sup>5</sup> Planteamiento de la artista en su sitio web.

<sup>6</sup> Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Siglo XXI editores, Argentina 2005. Primera edición mexicana, México 2006. p.26



particularmente interesante como posibilidad de lectura interpretativa para la obra del joven artista nicaragüense Ernesto Salmerón. El trabajo de Salmerón es una obra fundamental en la construcción de la memoria centroamericana reciente, y una de las que interrogan con mayor intensidad tanto la historia nicaragüense en sí, como el uso y manipulación de que ha sido objeto. El artista asume como un legítimo reclamo, que como "cachorro" de la revolución<sup>7</sup>, tenía derecho a la verdadera Revolución.

Retomando el tema de las ruinas, es preciso apuntar que treinta y cinco años después del terremoto de 1972, los escombros de Managua siguen siendo las evidencias silenciosas del ese espantoso momento. Poco o nada fue reconstruido, como si justamente se hubiera querido perpetuar el olvido de esa ciudad, borrando sus marcas de identidad. La memoria de los sobrevivientes se va diluyendo, y la antigua Managua existe prácticamente solo en la imagen fotográfica, que circula de manera limitada. Son visibles, sin embargo, las sucesivas –y no siempre felices- intervenciones "arquitectónicas" del espacio llamado Plaza de la Revolución, que de forma reiterada obliteran sucesivo "fragmentos de memoria". Managua terremoteada, Managua desarticulada, es la metáfora de un país y una sociedad que se debate sin cesar dentro de la espiral de un drama cíclico cuyo elenco no cambia. Cuando en 1990 llegó Violeta Chamorro al poder en Nicaragua, se borraron prácticamente todos los murales realizados durante la década de los 80 en los muros de Managua por una serie de artistas internacionales que apoyaban la revolución Sandinista. Hace unos dos años, la artista y curadora Alicia Zamora quiso de alguna forma recuperar al menos la memoria de aquél momento, y organizó un evento para elaborar otros murales, nuevos, en diversos muros de la ciudad, a cargo de otros artistas<sup>8</sup>. Aunque no se lograra recuperar ni las obras originales, ni el espíritu dentro del cual fueron hechos, sí se reconstruyó una memoria que se ha ido difuminando en los años posteriores a la derrota Sandinista de 1990.

La obra de Salmerón aborda la ruina en su sentido más amplio y complejo. Al abordar su obra total como un trabajo en proceso, la idea de Acuña en cuanto a los objetos encontrados, adquiere un sentido particular: el proceso de este artista es una recuperación de fragmentos, una recopilación de "encontrados" – imágenes encontradas, realidades encontradas, dramas encontrados, personas encontradas: se trata de una acumulación en la cual la única certeza es la incapacidad de recomponer una nueva realidad en Nicaragua. Los videos de Salmerón se construyen con recortes de material noticioso, ya de por sí incompletos y parcializados. A su vez, proyectan la fragmentación de la información y la

---

<sup>7</sup>Se conocía como "los cachorros" a los jóvenes nacidos durante los años del triunfo de la revolución sandinista.

<sup>8</sup> Este evento se llamó Murales de Octubre, y tuvo lugar en el año 2007





manipulación del pasado con mucha más eficiencia y posibilidades comunicativas que cualquier reseña o documento de archivo. En sus fotografías, su lente apunta a restos de monumentos o personajes de las calles, como piezas inconexas de una sociedad que flota en la destrucción permanente.

Alrededor de 2005 se empieza a materializar una obra que inicialmente se conoció como "El Muro": un corte extraído de una pared de adobe para recuperar un emblemático graffiti serigrafiado del Sandino ensombreado, imagen muy común en los muros nicaragüenses de los años 80. **Auras de Guerra**, título de esta obra en proceso, abarca más de diez años de investigación sistemática en ese espacio revolucionario perdido. A fines del 2006 el proyecto se configura como una especie de acción/escultura social. Pero si seguimos la idea de Acuña, sería más bien una sucesión de "objetos encontrados" durante el período de construcción de la obra: el graffiti en el muro, la extracción de la pared, un camión militar de la época sandinista<sup>9</sup>, ahora reciclado para el transporte de mercaderías, dos desmovilizados -uno de cada bando-<sup>10</sup>, una serie de poemas del artista, fotos tomadas en la Plaza de la Revolución los días de aniversario, los recorridos por rutas en Centroamérica. Todo esto se convierte en una obra compleja y multiforme sobre la que se apoya la memoria para poder interrogar el recuerdo. Don Rigo, un ex-contra y Adolfo, un ex-compa, actúan de escoltas para un borroso Sandino pintado en un pedazo de pared de adobe, sostenido por platinas de hierro, que se desmorona irremisiblemente, como se desmoronó la revolución. Este "macro-objet trouvé composé" se transforma en una trágica carroza militar fúnebre para Sandino, traicionado una vez más. Aquí emprende un viaje alucinado por las carreteras centroamericanas, de Granada a Managua, de Managua a San Salvador, de regreso a Managua, luego a Peñas Blancas, el Barrio Amón en San José y Moín en el puerto de Limón, para luego atravesar el Atlántico y llegar a Venecia, donde un remolcador llamado Augusto<sup>11</sup> lo lleva hasta la dársena del Arsenal.

Ganadora de la Bienal Centroamericana del 2006, participante en la Bienal de Venecia del 2007, y ahora adquirida por la Tate Modern de Londres para su colección, esta es la obra de un "cachorro", un joven que nació poco antes de que entraran los muchachos a Managua en 1979, y que se preparó para un futuro que nunca llegó. Es su manera de interpelar la historia y de transmitir el vacío del desencanto y la rabia del presente frente a un cúmulo de traiciones. El antiguo camión militar, el fragmento de muro descascarado y la

---

<sup>9</sup>La República Democrática Alemana donó en los años 80 una serie de camiones IFA a la Revolución.

<sup>10</sup> Salmerón conoce a dos desmovilizados de guerra, de bandos contrarios, y actualmente colegas en el cuidado de un parqueo en el centro del área del mercado en Managua, como fuente de sustento.

<sup>11</sup>El nombre completo del héroe nicaragüense es César Augusto Sandino



documentación audiovisual del proceso actúan como el material de archivo trabajado con el recurso del recuerdo, para ofrecer una de las visiones más complejas de la realidad nicaragüense.

### **Manuela Ribadeneira: territorio, demarcación y absurdo**

La artista ecuatoriana Manuela Ribadeneira trabaja sobre el territorio, sobre los bordes y límites que implica esa noción. Sus obras en parte se originan en el sentimiento de absurdo en relación a los procesos de demarcación y definición de fronteras, a los valores simbólicos que se le otorga a las líneas divisorias, y a los conflictos que generan estos procesos. Una de sus piezas emblemáticas es ***Tiwintza mon amour*** (2005), que, en palabras de Rodolfo Kronfle “elabora en torno a las demarcaciones fronterizas y el rol que juegan en la conformación de las identidades nacionales. La obra representa en escala 1:1000 el kilómetro cuadrado de selva que el arbitrio internacional confirió al Ecuador en régimen de propiedad privada dentro de territorio peruano como parte de los acuerdos de paz, luego de que ambas naciones entablasen un conflicto armado en 1996. En la retórica nacionalista que siempre surge en tiempos de guerra este punto geográfico llegó a simbolizar una causa de unión inédita al interior de un país gravemente fragmentado por fisuras regionales y de clase. Ribadeneira alude a todo este conglomerado de intensidades identitarias que el imaginario Tiwintza desata pero lo emplaza en una plataforma con ruedas, volviéndolo un símbolo móvil. El objeto aparece en el mapa cultural del Ecuador casi una década después de la guerra.”<sup>12</sup>

En Costa Rica produjo dos piezas a partir de su experiencia personal en relación a dos hechos históricos de este país en su relación con Nicaragua. La primera pieza proviene del interés que suscitó en la artista la llamada Anexión del Guanacaste. Esto consistió en la decisión popular y voluntaria (en este caso de la provincia de Guanacaste al norte de Costa Rica, llamada entonces Partido de Nicoya) de segregarse de un determinado territorio (Nicaragua) para anexarse a otro (Costa Rica). De alguna manera, esto significó un escogimiento de nacionalidad, escoger ser “otro”. La pieza se titula ***To be born in a stable does not make you a horse (o De la patria por nuestra voluntad)***<sup>13</sup> y enfrenta a dos pequeños caballos de bronce cuya cabeza ha sido remplazada por un espejo, en el cual se

---

<sup>12</sup> Rodolfo Kronfle

<sup>13</sup> Esta expresión se atribuye al Duke de Wellington.



reflejará siempre el *Otro*. En el segundo caso, la pieza **Carta de canje**<sup>14</sup>, se origina en las diferencias que suscita actualmente entre Costa Rica y Nicaragua el uso del Río San Juan<sup>15</sup>, a pesar de que está estipulado en el Tratado Cañas Jerez, de 1858. La artista selecciona los artículos en donde se habla de esta utilización, y los imprime en gran formato para recortarlos. Con la trama de papel que resulta, arma una especie de enredo o maraña de palabras, sostenidas por pinzas de ambos lados de una división imaginaria. Estas dos obras conducen al espectador a reflexionar sobre estos dos procesos históricos, de una forma diferente a la que podría conducir el estudio de la historia, y de igual forma, aporta nuevos elementos, como el absurdo y la ironía, a la construcción de esa memoria.

### **Aníbal López y Regina Galindo: acciones en el espacio público guatemalteco**

Regina Galindo, cuyo trabajo ha sido analizado en detalle a lo largo de este volumen, es quien ha marado una forma de interpelar su contexto desde la esfera personal. Ella realiza una reflexión constante sobre los efectos de la violencia, sea política, criminal o simplemente social, sobre el espacio público colectivo. Se ha mencionado varias veces en este volumen la performance con el título **Quién puede borrar las huellas?**<sup>16</sup>. Esta acción, que consistió en mojar continuamente sus pies en sangre, para dejar las huellas en las aceras y calles de la ciudad, es un planteamiento dramáticamente poético, como una metáfora para un ejercicio de memoria, como el del escritor que mojara su pluma en el tintero cada vez que se seca. También es una forma de imprimir, de hacer un grabado utilizando sus pies como matriz sobre la calle, una obra que invoca la memoria del genocidio, que alerta sobre el olvido. Esta obra, ha dejado huellas permanentes en las memorias de centenares de miles de espectadores que hasta entonces ignoraban ese capítulo de la historia guatemalteca reciente.

Dentro de las obras que se adentran en el terreno de la memoria, pero menos conocidas, es preciso mencionar **Mientras ellos siguen libres**, una performance que realizara Galindo al final de su embarazo, en el año 2006. Desnuda, atada de pies y manos a una camilla, con las piernas abiertas, permaneció en la posición en que posiblemente fueron violadas y asesinadas incontables mujeres indígenas embarazadas.

---

<sup>14</sup> Expresión del lenguaje diplomático que finaliza los tratados entre dos países.

<sup>15</sup> Aunque parte del Río San Juan es la línea fronteriza entre ambos países, pertenece a Nicaragua. Los acuerdos estipulan que Costa Rica tiene derecho de navegación, sin embargo, de manera regular se plantean conflictos relacionados con este tema.

<sup>16</sup> Ver Capítulo V sobre arte de mujeres y Capítulo VI sobre acciones y performance en Centroamérica.



Galindo también ha hecho obras en el espacio público como fue **Corona**, en el 2007, realizada cerca de la Catedral, en el parque Central de la Ciudad de Guatemala, y que también es un ejercicio de memoria. Se trataba de una gigantesca corona fúnebre, de flores frescas, dispuesta sobre el pavimento, en triste conmemoración del décimo aniversario de los Acuerdos de Paz. Estos acuerdos, que significaron un momento de esperanza a mediados de los noventa, han quedado en gran parte sin cumplir. Por el contrario, la violencia y la criminalidad se han incrementado, el narcotráfico y la corrupción rigen los destinos de la región, y las condiciones de vida de la población rural son cada vez peores, creando un nuevo éxodo hacia las zonas urbanas.

Otro artista que ha trabajado con la memoria ligada con lo político y lo social en Guatemala es Aníbal López, conocido como A-153167. La noche del 29 de junio del 2000, Aníbal López vuelca una carga de carbón sobre la avenida donde al día siguiente se celebraría el desfile militar del aniversario del ejército, y la esparce a lo largo de varios metros. Escondido en las sombras, es testigo de cómo la policía hace infructuosos esfuerzos por limpiar la calle, donde quedan múltiples huellas de carbón pegadas al aceite del pavimento. Esta acción, llamada **30 de junio**, y que se mencionó en varias ocasiones en este volumen, se presenta como una secuencia fotográfica de lo sucedido desde el momento en que se descargó el carbón en la calle, hasta el momento de la celebración del desfile. El carbón servía como un fúnebre recordatorio del papel del ejército en la política de las aldeas arrasadas durante los años 80. La obra, llevada a la bienal de Venecia del año 2001, se llevó uno de los premios a artistas jóvenes.

### **La impermanencia de la imagen en el contexto colombiano: Oscar Muñoz**

Muchos artistas han trabajado a partir de la situación de la violencia en Colombia. Oscar Muñoz lo hace, ya no a partir de su historia personal específicamente, sino como una manera de enfrentar, desde el poder comunicativo del arte, la vivencia cotidiana de la desaparición. Es más bien un asunto de memoria y pérdida para el ser humano en general, mediante el uso de materiales tradicionales como el carboncillo y el agua para dibujar, hasta sofisticados medios de documentación digital. Dos de estas obras son **Aliento** (1996-2002) y **Proyecto para un Memorial** (2005). En **Aliento**, el artista monta discos espejados convexos sobre la pared. Al acercarse el espectador, su aliento sobre la superficie hace que emerja una imagen de rostros de personas desaparecidas, publicadas en diarios colombianos, imágenes quemadas serigráficamente sobre el espejo. Estas se esfuman en cuanto por cambio de temperatura se desvanece la condensación del aliento.



El *Proyecto para un Memorial* se origina también en la impermanencia de la imagen, como una reflexión sobre la posibilidad de fijar una memoria que permite recrearla y repetirla, mediante el eterno recomenzar del recuerdo. La obra que dio pie para este memorial fue *Re-trato*, en la cual Muñoz dibujaba una y otra vez su autorretrato, sobre una losa de cemento al sol, desvaneciendo el dibujo desde el momento mismo en que termina de hacerlo, al evaporarse el agua con que se dibuja. El *Memorial* utiliza fotografías de obituarios periodísticos, y mediante el mismo procedimiento de dibujo, produce cinco videos que sincroniza en una proyección continua, en la que al ir empezando a desvanecerse uno, se comienza a dibujar el siguiente. Dice el artista:

*"Mi obra actual surge de un interés en comprender cómo una sociedad termina aceptando una guerra – o más bien, una oscura y corrupta sucesión de guerras por mas de 50 años que no ha concluido aun – como parte de una rutina de vivir, en la que tanto el pasado como el presente están plagados de eventos de violencia cotidiana, persistentemente repetidos"* <sup>17</sup>

### **Memoria oficial memoria subterránea**

Una de las artistas latinoamericanas que ha trabajado de manera sutil en torno a los mecanismos de la memoria, y sobre las historias no-oficiales, es la uruguaya Ana Tiscornia. A partir de los hechos ligados a la dictadura de los setenta, y al fenómeno de los desaparecidos, pero igualmente a partir de los eventos del 11 de setiembre 2001 en Nueva York, Tiscornia explora las relaciones entre una historia real y las percepciones que cada uno tiene desde su propia vida. Una de sus series, presentada en TEOR/ética en 1999, se componía de varias imágenes digitales que mostraban el reverso de diversos tipos de portarretratos, lo que nunca se muestra, o sea la historia no-oficial. De forma poética, la artista transmite el misterio de la incertidumbre, de la ausencia, de lo indecible, pero al mismo tiempo remite a la memoria de lo que cada uno espera poder recuperar. Luego del 11 de setiembre, Ana Tiscornia, residente en Nueva York, casi vecina de las Torres Gemelas, recopiló los correos electrónicos que recibía de sus amigos y los imprimió. En cada uno, tapaba con corrector blanco las referencias a todo lo que no fuera el atentado a

---

<sup>17</sup> Oscar Muñoz, *Imagen espejada*, página web de «universes in universe», Pat Binder y Gerhard Haupt, en relación co la exposición del artista en el INIVA, Londres. Julio 2008



las torres. Al pasar el tiempo, el corrector blanco tomaba cada vez más protagonismo, en la misma medida en que la memoria de los atentados iba perdiendo actualidad.

Dentro de la producción audiovisual ligada a las memorias ocultas, se puede asimismo mencionar el corto **Memorias del hijo del viejo** (2005), del panameño Enrique Castro Ríos. Aquí, Castro Ríos reconstruye su propia historia, y revisa su propia identidad mezclando y superponiendo imágenes y texto. Se basa para ello en recuerdos de su niñez en su casa de infancia, en la figura de su padre, muy presente en esos años, y luego minado por la enfermedad, así como en la destrucción de la casa familiar por un bulldozer, casi coincidente con la muerte de su padre, en la invasión de Panamá en 1989 y en el inevitable paso por el Canal de Panamá. A partir de eventos y acontecimientos paralelos y simultáneos, tanto históricos como cotidianos, logra entramar su versión de la memoria histórica que comparte con los demás panameños, con la reconstitución de una memoria individual en lo que concierne a su vida personal inserta en esa historia. La historia oficial se filtra por la mirada de Castro Ríos en tanto que joven testigo, y se convierte en una de las tantas memorias subterráneas que registran eventos históricos y los tejen dentro de una historia personal, en este caso desde la perspectiva del artista que se sirve de este cruce de memorias como un esquema de representación.

Entre las incontables obras que pudieran mencionarse en relación con la construcción de memoria a partir de lo no-oficial se encuentra **De adónde venimos** (2007) de la artista palestina Emily Jacir. En esta, la artista elabora una obra visual a partir de cartas escritas por exilados palestinos que transmiten los deseos que quisieran cumplir si pudieran regresar a su patria. Esta obra interroga el origen a partir de lo que se extraña, de lo que hace falta en el exilio. Saber de donde se proviene, conocer un pasado, es un conocimiento básico para la estabilidad y la seguridad del ser humano. Las secuelas de la expatriación forzada, de las migraciones masivas no encuentran solución justamente por ese vacío de memoria, ese recuerdo irre recuperable. Así como el ejercicio de la memoria se completa con la escucha, ese ejercicio resulta imposible sin la transmisión de los referentes.

Siguiendo el hilo del planteamiento inicial en relación con el papel de las exposiciones y del arte en la construcción o preservación de la memoria histórica, se puede ver que en obras como las mencionadas, el paso del medio local a la arena internacional, así como el acceso a una visibilidad masiva, hace que la memoria de ciertos acontecimientos no solo persista en su propio contexto sino que se construya más allá del propio espacio de producción. Esta difusión es mucho más amplia que la que puede pretender un análisis histórico sobre los mismos fenómenos. Las obras que resulten de la experiencia personal de un acontecimiento o de un estado de situación tienen una alta dosis de subjetividad, pues son producto de una reflexión que busca preservar, desde lo personal, un sentido de identidad individual o



colectiva. Como decía Pollak, se puede enfocar la reflexión desde la memoria, o se puede articularla como testimonio. De ahí la importancia de trascender el mero testimonio, de manera a entrar en el terreno interpretativo del arte.