



**LA IMAGEN DEL POLVO: ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE
REFLEXIONES EN TORNO AL ARCHIVO, LA MEMORIA Y EL TIEMPO**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN HISTORIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2023**

**SARA OSORIO CASTILLO
DIRECTOR: OSCAR GUARÍN**

Gracias a quienes me han ayudado a construirme en este camino. A todos aquellos que en la distancia o en la cercanía me han apoyado

A mis padres por siempre creer.

Índice:

- Introducción. 5
- Liminar- Anotaciones sobre el polvo 8
- Archivo: proceso creativo y montaje 11
 - Archivo y proceso creativo en las prácticas históricas y artísticas
 - El historiador y el artista como “merodeadores” del archivo
 - Archivo y montaje: operación interpretativa
 - De nuevo al polvo
- El polvo o los fragmentos de tiempos diversos 34
 - Historia, linealidad, circularidad y fragmentariedad del tiempo
 - Historia, tiempo y anacronismo
 - Polvo y porosidad del tiempo
 - Montaje y tiempo: ejercicio audiovisual
- Polvo y memoria: presencias obstinadas 57
 - Deshacer, derrumbar, arruinar
 - El polvo en imágenes
 - Evitando el olvido
 - Polvo: reaparición y persistencia
 - La memoria: un lugar plural
 - Convergencias: polvo, recuerdo y olvido
 - Soportes de memoria
- Reflexiones finales 72
- Bibliografía 74

Tabla de imágenes:

1. Fotograma perteneciente al cortometraje <i>Anotaciones sobre el polvo</i>	7
2. Fotografía propia tomada en ACHO	29
3. Fotograma perteneciente al cortometraje <i>Anotaciones sobre el polvo</i>	30
4. Fotografía “ <i>Criadero de polvo</i> ” perteneciente a Marcel Duchamp.	47
5. Fotografía del libro <i>A Handful of Dust</i> de David Company.	48
6. Fotografía “ <i>Dust</i> ” de Elena del Rivero.	49
7. Fotografía “ <i>Precipitación de arena del río Cauca</i> ” de Maria Elvira Escallón.	51
8. Captura de pantalla del programa Adobe Premiere	53
9. Fotograma perteneciente al cortometraje <i>Anotaciones sobre el polvo</i>	58
10. Fotografía de Seiji Seiji en Unsplash	59
11. Fotograma perteneciente a <i>¿Cómo se arma cuando no encuadra?</i>	61
12. Fragmento de fotograma perteneciente a <i>¿Cómo se arma cuando no encuadra?</i>	63
13. Fragmento de fotograma perteneciente a <i>¿Cómo se arma cuando no encuadra?</i>	65

Introducción

Este trabajo presenta una compilación de ensayos, resultado de las reflexiones surgidas a lo largo de la configuración de esta propuesta, que invitan al lector a comprender las distintas aristas que se ofrecen tras la *observación del polvo*. Se trata de realizar una invitación a maravillarse por lo que se esconde tras una *nube de polvo*. Mi objetivo central es reflexionar sobre el archivo, la memoria y el tiempo en el marco del quehacer histórico y del quehacer artístico. La colección de ensayos aquí presentada surge ligada a la propuesta audiovisual que hace parte de este trabajo y que integrados constituyen el *todo* de la reflexión.

El trabajo surge de mi quehacer como Artista Visual, así como de mi formación en la Maestría de Historia. Mi interés es el de interpelar a las imágenes y reconocer que, más allá de su creación y su representación, se juegan otra serie de intenciones que no sólo abarcan la esfera artística, si no que por el contrario se interrelacionan con el archivo, la memoria y con el tiempo. Mi propósito al acercarme a estas cuestiones proviene de una *lectura alegórica* que tiene lugar en mi interés por la intersección que se establece entre la historia y el arte a través de estos conceptos y lo que de ellos se desprende. En tanto mi apuesta es llevar a cabo una aproximación tanto desde la historia como desde la creación artística, se involucran referentes de ambas disciplinas.

El polvo es visto como algo insignificante puesto que hay una lectura literal del mismo, sin embargo, en el contexto que se sugiere en estas páginas, el polvo funciona como alegoría del archivo, de la memoria y del tiempo. A esta colección de ensayos le antecede un liminar en el que se ofrece una definición sobre el polvo y se hace una breve tipología cuyo propósito es poner en evidencia su permanente presencia en la vida y ofrecer un marco de lectura para los ensayos.

En el primer ensayo se recoge una reflexión que gira en torno a la relación polvo-archivo en la que el polvo es la huella de la vida misma y en él se encuentran los rezagos y las ruinas de *aquello que fue* por ello se plantea abordar las siguientes relaciones: polvo-archivo, polvo-memoria y polvo-tiempo. Relaciones que surgen de esta lectura figurada y que, en primera instancia, se establece entre el polvo y el archivo en tanto me pregunto si el polvo no es una especie de archivo en sí mismo, puesto que contiene información y en él convergen diversos tiempos. El polvo en tanto ruina remite a la melancolía de lo que le antecedió material y

temporalmente; si la ruina es despojo, fragmento y pérdida; entonces esa incompletud constituye germen de información.

El segundo ensayo gira alrededor de la relación que se establece entre el polvo y el tiempo en el que el polvo aparece como resistencia al tiempo pero también como contenedor de tiempos simultáneos en los que se presiente la presencia de retazos de vida y tiempos disímiles. Este ensayo sugiere una nueva revelación del tiempo que rompe con la linealidad. Así mismo, se establece una relación entre el polvo y el anacronismo.

De otra parte, en el tercer ensayo se aborda la relación polvo-memoria en el que se sugiere que el polvo por un lado es memoria, pero al mismo tiempo es olvido. En el primer caso alude a la vida que le antecedió y nos habla del recuerdo; en este sentido es memoria. En el segundo, como olvido, nos lleva a la imagen de aquellos espacios no visitados, no concurridos y no revisados en los que el polvo se acumula y por lo tanto es imposible verlo, sin embargo, el polvo es la ausencia del objeto y del ser que lo generó. Si bien, también y desde la perspectiva que aquí se propone el olvido es otra dimensión del recuerdo o quizás una existencia inconsciente del mismo.

Como ya se ha dicho la colección de ensayos está acompañada de dos cortometrajes en los que se explora la lectura alegórica del polvo a través de la imagen y se configura como parte de la elaboración de sentido que supone la indagación que aquí se ha planteado. El primero de estos cortos lleva por nombre *Anotaciones sobre el polvo*, cabe señalar que este material audiovisual se encuentra en ruta de circulación en diferentes festivales nacionales e internacionales. El corto fue expuesto en Casa Atelier en asociación con ACHO en la ciudad de Campinas, Brasil 2022. De otra parte, este primer cortometraje figura en la selección oficial de: Caleidoscopio competencia nacional de cortometrajes 2022 en el marco del séptimo festival de cine de Jardín, Black Cat Ward International Film Festival 2022, Cine Toro Film Festival 2022, Cinestesia Fest 2022 y Student World Impact Film Festival 2023. Cabe señalar que recibió mención honorífica en Cine Toro Film Festival y en Student World Impact Film Festival.

El segundo cortometraje *¿Cómo se arma lo que no encaja?* reúne los elementos fundamentales de los aspectos sugeridos en cada uno de los ensayos que este documento recoge, así como experiencias artísticas que conllevan la captura y reflexión sobre las imágenes.



Imagen 1 - Osorio, 2022, fotograma anotaciones sobre el polvo

Liminar- Anotaciones sobre el polvo

El polvo puede ser definido de muchas maneras, su nomenclatura genérica le permite agrupar partículas heterogéneas, pues éste está constituido por residuos de cosas sólidas: para poder pertenecer a esta categoría las partículas deben tener un diámetro no mayor a los 500 micrómetros. Otras definiciones por el contrario dicen que puede ser una porción de cualquier cosa que “se pueda tomar de una vez con las yemas de los dedos pulgar e índice”¹, o por el contrario que sean un conjunto de partículas sólidas que flotan en el aire y se posan sobre los objetos [o seres]” (Rae)². Así que el polvo podría ser residuo de tierra, partícula de piedra, rezago de piel, fragmento de cabello, porción de animal... podría entonces ser muchas cosas, pero siempre ruina.

En este sentido, el polvo estaría constituido por varias fuentes -todas ellas desechos- tales como insectos, restos de comida, granos de arena, células del cuerpo, es decir, nosotros mismos y el mundo que nos rodea. En el aire flotan diversas partículas de sal de los mares, arena de las playas, químicos orgánicos provenientes de pantanos, de árboles, de volcanes, de hongos, de polen, de esporas, de virus, entre otros. De hecho, en nuestra vida estamos rodeados de diversos tipos de polvo: el polvo doméstico, el polvo de la industria, las tormentas de polvo...

En la Tierra el polvo se produce de diversas formas. Sus fuentes van desde la erosión ocasionada por la acción del viento y el agua sobre las rocas de la superficie terrestre, en los suelos o las montañas, hasta la condensación y cristalización de gases y magmas en las erupciones volcánicas, o incluso de los gases y vapores de nuestra atmósfera. De la misma forma, las emisiones contaminantes arrojadas por industrias y motores, así como los combustibles usados para propulsar cohetes y aviones, favorecen la formación del polvo³

La presencia constante y permanente del polvo en la vida cotidiana nos ha llevado a expandir su uso a otras esferas y se ha adaptado a la aparición de productos tales como el polvo facial, que en sus inicios fue hecho con un polvillo blanco a base de plomo y arsénico, más adelante surgen componentes menos tóxicos como la flor de arroz o el polvo de lirio de Florencia. Así

¹ RAE. <https://dle.rae.es/polvo>

² RAE. <https://dle.rae.es/polvo>

³ Flandes, Alberto. “Polvo cósmico”. Ciencia enero- marzo, (2006), 52

mismo, usamos expresiones tales como polvo para hornear, polvo de oro, polvo de hadas, todo tipo de especias en polvo, polvo de sustancias tóxicas, polvo cósmico, entre otros.

El polvo es mención obligada del origen, tanto desde el conocimiento científico como desde la perspectiva religiosa, el polvo constituye la semilla de la vida y esto se plasma en los diversos discursos. La creación del universo según la ciencia se debe al choque de partículas o a la gran explosión conocida como el Big Bang en el que se da inicio a la materia, al tiempo y al espacio esto es, de las partículas al principio del universo.

En relación con el conocimiento científico se puede entender su interés por el denominado polvo cósmico constituido por partículas provenientes del espacio que han llevado a los científicos a indagar sobre la evolución del sistema solar. El polvo cósmico se refiere a aquellas partículas que han estado vagando en el universo desde la aparición del sistema solar. Puede definirse como aquellos “granos de materia que se mueven en torno a los planetas o a las estrellas, concentrados en nubes, anillos o cinturones”⁴. Estas diminutas partículas han llegado hasta nuestros días sobreviviendo durante miles de millones de años y viajando sin rumbo fijo por el espacio. Todo parece sugerir que el universo mismo nació del polvo.

Así como en la tierra existen varios tipos de polvo, en el espacio también, se diferencian seis: el intergaláctico, el interestelar, el interplanetario, el de disco circumestelar, el de disco circumplanetario y el cometario. El primero es aquel polvo que se encuentra entre las galaxias, el segundo es el que se encuentra entre las estrellas en forma de nebulosas, el tercero hace referencia al polvo que está dentro del sistema solar, el cuarto es aquel que se halla alrededor de las estrellas jóvenes, el quinto se encuentra alrededor de ciertos planetas tales como Saturno o Urano y el sexto, como su nombre lo indica, es el que proviene de los cometas.

Existen dos tipos de fuentes de polvo cósmico: la fuente primaria es la de los cometas y las fuentes secundarias son la planetaria y la asteroidal. La primera fuente surge cuando el cometa se acerca al sol y por efecto de la radiación el gas y el polvo se separan. Las fuentes

⁴ Flandes, “Polvo cósmico” 51

secundarias de polvo surgen cuando los planetas y/o asteroides chocan y el impacto produce este polvo que se dispersa en el espacio.

Su presencia habita en los libros sagrados en los que aparece como parte constitutiva del origen del hombre; tal es el caso de la mención en el Corán en la que se habla de la formación del hombre a partir del polvo de la tierra, en la Biblia se lee en relación con la existencia humana polvo eres y al polvo volverás. A su vez, en la Torah se menciona que las criaturas vivientes han sido creadas del mismo polvo de la tierra que ha dado origen al hombre. No se puede dejar de mencionar cómo el polvo hace aparición en el contexto prehispánico en el libro sagrado -Popol Vuh- en el que el hombre es creado a partir del maíz, del polvo y masa del maíz.

No hay lugar en el universo que se libre y que se halle libre de la presencia del polvo, no existe espacio en donde no se acumulen las partículas. La ausencia de movimiento posibilita el agrupamiento del polvo en un periodo de tiempo, y es la acumulación de polvo la que denota el paso del tiempo. Es precisamente aquí en donde encuentro la alegoría que vincula al polvo con el archivo, con la memoria y con el tiempo.

ARCHIVO: PROCESO CREATIVO Y MONTAJE

Esto espectral de la historia es el polvo de los archivos y de las bibliotecas en donde el trabajo sobre el pasado se lleva a cabo bajo el asedio imperante de sus fantasmas. Su escritura es, pues, una espectrografía.

Ricardo Nava Murcia

El punto de partida de estas líneas gira en torno a la noción misma del archivo y con miras a este propósito se recogen inicialmente las definiciones más comunes: primero como lugar y segundo como documento. En el primer caso la definición se refiere al dónde se almacenan y preservan los archivos dando prioridad así al espacio o sitio. Por extensión de esta definición también se entiende como la institución cuya función radica en la conservación de un tipo particular de archivo. En el segundo caso, se refiere a la colección o conjunto de documentos señalando un proceso de selección y de organización particular de dicho material.

Si bien, la primera definición referida al lugar resulta la más común, es importante aclarar que hoy ya no sólo hablamos de archivo físico sino de archivo digital y las dos están adscritas a la denominación de archivo como lugar. En este sentido, vale la pena destacar que “[...]Si hablamos del archivo físico, podemos decir por lo menos que es un escenario evocativo, de gran potencia, que se presta a representaciones más variadas que las que ha recibido (incluso representaciones literarias, plásticas, cinematográficas). Hay una belleza del archivo, una cualidad evocativa, una capacidad de refugio del mundo exterior, etc.”⁵

De otra parte, el archivo como contenido documental nos remite al conjunto de documentos y/a los procesos de selección, categorización y organización que finaliza con un proceso de conservación que conlleva una divulgación y que por lo tanto incluye a alguien que lo consulta. Aspecto que también puede llevar a revisiones interesantes.

⁵ Caimari, Lila. “El historiador y el archivo, el archivo y la historia: reflexiones sobre el uso del archivo para la escritura de la historia”. *Hilos Documentales* n.º 1. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de la Plata, (2018) 7

Estas definiciones, un tanto literales, sirven como apertura para repensar el concepto mismo de archivo y llevarlo al contexto de la historia y de las artes como “lugar de trabajo”⁶ de las dos disciplinas. El fin de esta reflexión es acoger el sentido del archivo -tanto en la historia como en las artes- y a partir de ella articular dos aspectos: el proceso creativo y el montaje. Elementos que serán retomados y desarrollados más adelante.

Según Anna María Guasch⁷ en el archivo contemporáneo se pueden encontrar dos formas o dos “máquinas” que marcan el funcionamiento del mismo; por un lado está el principio regulador -que la autora plantea como de la “ley”- y por otro el que se concentra en los procesos surgidos de la acción de almacenar y guardar, de olvidar y borrar vestigios del pasado de manera discontinua y pulsional. Desde la perspectiva de Guasch la primera máquina estaría demarcada por la procedencia, la continuidad y la homogeneidad y la segunda por la pulsión de heterogeneidad y la discontinuidad. En este contexto surgen los nombres de Warburg y Freud vinculados con la máquina de la heterogeneidad y discontinuidad.

La máquina del principio regulador determina que los documentos deben estar ubicados en estricto orden y en concordancia con su procedencia señalando así, que se privilegia la procedencia más allá del significado por ello “define el archivo como un lugar neutro que almacena registros y documentos que permite a los usuarios retornar a las condiciones en las que estos fueron creados, a los medios que los produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia².”⁸ Mientras que la segunda máquina se concentra en la que “acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley)”⁹

⁶ Esta expresión proviene de Caimari (2018) y aquí dará lugar a la articulación de los propósitos ya planteados.

⁷ Guasch, Anna María. “Arte y Archivo, 1920-2010 genealogías, tipologías y discontinuidades” Akal Arte Contemporaneo n.º 29 (2011)

⁸ Guasch, “Arte y Archivo, 1920-2010” (2011) 16.

⁹ Guasch. (2011) 15.

Guasch destaca el trabajo llevado a cabo por Freud al concebir la psique como un archivo señalando que para el psicoanalista los rastros de memoria de las percepciones se acumulan “en sistemas de memoria subyacentes”. Según la autora

es interesante anotar que, si bien estructuralmente hay una cierta afinidad entre el modelo de archivo de Freud⁹ y los archivos resultantes del «principio de procedencia», lo que los distingue es lo que Derrida denomina «fiebre de archivo», es decir, la pulsión de destrucción, la fuerza anarquística que en la psique erosiona lo que es el principal requerimiento del archivo: la existencia de un lugar externo de consignación¹⁰

En tanto se ha planteado la intención de relacionar la imagen del polvo con el archivo a continuación se presentan algunas consideraciones que permiten rastrear esos vínculos. El polvo es a la vez despojo y presencia; por lo tanto, es recuerdo y olvido simultáneo, pues al igual que la ruina es rastro visible, pero también es ausencia en tanto resto de lo que fue. Ante esta reflexión surge el interrogante ¿Qué es lo visible de y para la historia? Frente al interrogante surge la imagen del archivo que también comparte las características ya mencionadas de ser recuerdo y olvido a la vez. Para Assman, “El archivo, un lugar de recolección y conservación de lo que fue pasado pero que no se puede perder, puede ser considerado inversamente especular, como un basurero en el que el pasado se acumula y descompone”¹¹

Para Assman el archivo y la basura no están encadenados a través de lo que ella denomina “una analogía imaginaria” sino por un límite común que puede ser atravesado en ambas direcciones; lo que lleva, entonces, a advertir que lo que no ingresa al archivo cae en la basura y lo que sale de él termina siendo desecho. En este sentido, desde la perspectiva de la autora la línea divisoria entre el archivo y la basura es tenue; sin embargo, los dos tienen que ver con lo que entra y sale de la cultura, señalando que los objetos desposeídos -entendidos aquí como los que caen en la basura- son sometidos a un proceso de pérdida de sentido y significado y los que entran en el archivo ingresan a un proceso de producción de sentido.

¹⁰ Guasch. (2011) 18.

¹¹ Assman, Aleida. “Além dos arquivos”, en: Aleida Assmann, *Espaços de recondação. Formas e transformações da memória cultural*, Campinas: Editora UNICAMP, (2011) 1

De acuerdo con Assman, “"Archivo" y "montón de basura" pueden entenderse sobre todo como emblemas y síntomas del recuerdo y del olvido cultural, y es en esta función que artistas, filósofos y científicos se han interesado cada vez más en las últimas décadas.”¹²

El ejercicio audiovisual y escritural que tiene como protagonista al polvo tiene entre otros propósitos poner en contraste estos límites -el de la basura y el del archivo- puesto que estas partículas nos ponen frente al reto de encontrar esa tenue frontera de la que habla Assman pues el polvo como resto ya es despojo pero a la vez el polvo como archivo puede entenderse como potencia de la vida.

El polvo emerge y aparece en cada rincón, en las gavetas olvidadas, detrás de los muebles, en los resquicios de las ventanas, en los anaqueles, en las páginas de los libros, en los recuerdos, como una nube que cubre y que recubre a los objetos, al espacio y a las vidas. Es necesario volver sobre las reflexiones de Étienne Souriau para rescatar al polvo como una existencia, porque él existe, aunque sea en penumbras. “El gran hecho” dice Souriau, “es el inacabamiento existencial de toda cosa. Nada, ni siquiera nosotros, nos es dado de otra manera que en una suerte de media luz, en una penumbra donde se bosqueja lo inacabado, donde nada tiene ni plenitud ni presencia ni patuidad evidente, ni consumación total, ni existencia plenaria”¹³

Aquí se recurre a la noción de las existencias mínimas planteado por David Lapoujade en tanto el polvo como materia es esa minúscula partícula aparentemente intrascendente; pero en este escrito se concibe la materia -el polvo- con la posibilidad de concederle alma, esto es “ampliar la existencia; es la generosidad de la lectura, de la visión, de la afección ver más grande o más intenso, ver en ciertas realidades la presencia de un alma.”¹⁴

Quizás el ejemplo más sencillo para mostrar la grandeza de esas existencias mínimas lo podemos encontrar en la polinización, esto es, la transferencia de granos de polen de las anteras al estigma de una flor; este proceso que pasa la mayoría de las veces desapercibido para nuestros sentidos constituye un proceso ecológico y vital fundamental, puesto que el resultado es la fecundación de una planta. Todo ello ocurre porque el polen -un polvillo muy fino y de ahí su nombre- viaja en las patas de una abeja y flota en el aire. De nuevo la

¹² Assman, “Além dos arquivos”, (2011) 1

¹³ Lapoujade, David. *Las existencias menores*. Buenos Aires: editorial Cactus, (2018) 51

¹⁴ Lapoujade, *Las existencias menores*. 58

presencia del polvo. El primer archivo fósil de polinización data del período Triásico y resulta curioso y sorprendente que la aparición de un polvillo fino nos lleve al comienzo de los tiempos y nos hable de ellos.

La relación entre el polvo y la existencia nos permite reconocer que la materia se transforma: que surge o brota para luego desvanecerse y al final resurgir. En este orden de ideas ni siquiera nosotros escapamos a esa transformación de la materia si tenemos en cuenta que nuestras células de la piel están en permanente renovación. Lo que hoy es piel mañana es polvo. Como diría Souriau "entramos en un mundo donde la solidez de los cuerpos, la nitidez de los contornos, la fijeza de las imágenes se disipa en provecho de los verbos que afectan a todos los modos de existencia: aparecer, desaparecer, reaparecer"¹⁵

Frente a estos verbos es imposible no pensar en la imagen que arroja el gesto del archivista que limpia, quita y remueve el polvo de la historia del que reaparecen los vestigios de un mundo material pasado, olvidado y disperso. Sin embargo, yo volvería los ojos también sobre ese polvo, lo haría objeto de la mirada atenta y generosa.

Se podría afirmar que tanto los fenómenos, las cosas, los seres, y las mismas ficciones están atravesadas por la presencia inevitable del polvo y que esta presencia muestra la contingencia y la fragilidad de todas las materias pero que también habla de todo lo que contiene y recupera del tiempo. Polvo y archivo comparten el mundo material olvidado y disperso, y a la vez, la variedad de elementos que los pueden constituir: fragmento, residuo, despojo.

Volviendo sobre el propósito que aquí se ha planteado en relación con el abordaje del archivo -tanto desde la perspectiva de la historia como desde las artes- y a partir de la articulación del proceso creativo y el montaje, se trae a colación la intención de Lila Caimari de “volver críticamente sobre la noción” con el fin de asumir el archivo como “un lugar de reflexión o de operaciones creativas”¹⁶. En esa dirección se va más allá de la noción de archivo “como lugar de verificación o de descarte de ideas que nacen en otra parte: que uno va al archivo para confirmarlas, para ilustrarlas, o para rechazarlas”¹⁷

¹⁵ Lapoujade, 94

¹⁶ Caimari, “El historiador y el archivo, el archivo y la historia” (2018) 4

¹⁷ Caimari, 4

Archivo y proceso creativo en las practicas históricas y artísticas

En tanto, el objetivo de este ensayo es reflexionar sobre el archivo como proceso creativo y revisar el papel que el historiador y el artista tienen en este proceso. Esto es, revisar cómo interviene el historiador y/o artista en el archivo y cómo esto incide en la interpretación que se hace de las fuentes. Con miras a conseguir lo enunciado se propone entrar en diálogo con algunos de los planteamientos de autores tales como Michel de Certeau, de Derrida, de Foucault, de Dosse y de Tacetta para traer a la página ciertos elementos tratados por los autores en relación con el archivo.

En función de los propósitos definidos se hace imperativo enmarcar la revisión sobre el archivo en el concepto de historia que subyace a los trabajos de Michel de Certeau con el objetivo de comprender el papel que desempeña el archivo y las fuentes en esta concepción. Tomando como punto de partida los planteamientos expresados en *La escritura de la Historia* se presenta a continuación una breve síntesis alrededor de las categorías de análisis teórico que subyacen en el pensamiento del autor, esto como marco para la revisión deseada. En esta dirección y desde la perspectiva De Certeau se parte de la idea de que la escritura de la historia conlleva al estudio de la escritura como una práctica histórica pues tal como lo afirma el autor “la escritura fabrica la historia”¹⁸

Desde la perspectiva De Certeau la operación historiográfica se articula alrededor de cuatro cuestiones: 1. el reconocimiento de la ideología contenida en la historia misma,

2. “Hay una historicidad de la historia; implica un movimiento que enlaza una práctica interpretativa a una praxis social. 3. la historia oscila, pues, entre dos polos. Por una parte, nos remite a una práctica, por consiguiente a una realidad; por otra, es un discurso cerrado, el texto que organiza y cierra un modo de inteligibilidad. 4. la historia es sin duda nuestro mito. Combina lo pensable con los orígenes, según el modo como una sociedad se comprende”¹⁹

Para efectos de la síntesis nos referiremos a tres de las anteriores cuestiones: el lugar social, la práctica y la escritura. En relación con el primero se puede afirmar que la investigación es

¹⁸ Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. México, Universidad iberoamericana, (1993) 2

¹⁹ de Certeau, *La escritura de la historia*. (1993) 35

producto de un lugar social, es decir que se articula con el espacio de producción social, económico, político y cultural y esto supone la relación con el cuerpo social; la investigación está vinculada a un *sistema de referencia*²⁰ y por lo mismo es imperativo reconocer las circunstancias a las que el discurso pertenece.

En relación con la práctica Certeau²¹ la señala como una actividad concreta del historiador, entendida -como dice Robles²²- en la transformación de la materia prima en información, y reflexión posterior; la escritura constituye para el autor la manera en que el pasado se da en el presente. En esta segunda cuestión, Dosse²³ plantea que para Certeau la historia es una práctica en tanto que está mediatizada por la técnica y se configura a través de un constante ir y venir entre “lo dado y lo creado, entre el documento y su construcción entre lo supuestamente real y las mil y una formas de decirlo.”²⁴

Por ello, el historiador lleva a cabo una serie de operaciones que le permiten el establecimiento de las fuentes, su clasificación y su reubicación. Lo que equivale a decir, según Dosse²⁵, que el historiador debe enfrentar una serie de documentos a los que hay que revisar, seleccionar y clasificar pues “En historia, todo comienza con el gesto de *poner a parte*, de reunir, de transformar en ‘documentos’ ciertos objetos repartidos de otro modo. Esta nueva repartición cultural es el primer trabajo. En realidad, consiste en producir los documentos por el hecho de re copiar, transcribir o fotocopiar dichos objetos cambiando a la vez su lugar y su condición”²⁶. De esta forma Certeau²⁷ señala que por medio del análisis de las condiciones previas se permite precisar “las leyes silenciosas” que rigen la producción de un texto.

²⁰ Expresión que usa Ignacio Betancourt Robles en su texto Michel de Certeau y la operación historiográfica

²¹ de Certeau, (1993)

²² Robles, Ignacio. “Michel de Certeau y la operación historiográfica”. Contextos, estudios de humanidades y ciencias sociales n.º 14 (2005): 19-22.

²³ Dosse, François. “Michel de Certeau y el Archivo”. Revista de Estudios Culturales La torre del Virrey n.º 17, (2015)

²⁴ Dosse, “Michel de Certeau y el Archivo”. (2015) 109

²⁵ Dosse, (2015)

²⁶ de Certeau, (1993) 85-86.

²⁷ de Certeau, (1993) 85-86.

Finalmente, en relación con la escritura, Robles²⁸ propone que en la obra De Certeau se recoge la experiencia investigativa y hace posible llevar la práctica al texto y es ella quien también marca el cierre, momentáneo o no, de la investigación; pues todo texto tiene un final. El trabajo del archivo en las artes surge cuando el artista dirige su quehacer sobre “archivos” que preexisten a su ejercicio creativo o cuando construye sus archivos propios. En el primer caso pueden ser un grupo de documentos, o de imágenes o de objetos que se constituye en el eje de la intervención artística; en el segundo caso son aquellos archivos que se componen por acción del artista y que pueden ser y tener objetivos diversos. Lo anterior en “tanto si se hace referencia a la arquitectura del archivo (o complejo físico de información) como a la lógica del archivo como matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones, los materiales de la obra de arte «en tanto que archivo» pueden ser o bien encontrados (imágenes, objetos y textos) o bien contruidos, públicos y a la vez privados, reales y también ficticios o virtuales.”²⁹

En atención a los elementos trabajados hasta el momento, es necesario señalar que en relación con el trabajo del archivo en las artes lo que aquí interesa destacar es la idea del archivo como posibilidad de significación y ello implica llevar a cabo algunas operaciones y, al decir de Macêdo, “Estas operaciones no se dan de manera ingenua o neutra, pues la propia constitución de un archivo genera un poder sobre el documento, sobre su detención, retención o interpretación.”³⁰

En el marco de las artes contemporáneas (Macêdo)³¹ se pueden apreciar trabajos que giran alrededor del archivo desde diversas perspectivas tales como: la apropiación de archivos existentes, ejercicios en torno a la veracidad de los archivos, a la inclusión de metodologías interdisciplinarias.

Para tratar la relación archivo- arte hay dos elementos que vale la pena destacar: por una parte, la articulación con el abordaje de la noción de archivo por parte de la filosofía específicamente de los trabajos de Foucault y Derrida. Por otro lado, la incidencia de la apropiación de los avances tecnológicos.

²⁸ Robles, Ignacio. “Michel de Certeau y la operación historiográfica”.

²⁹ Guasch, Anna María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia* 5, (2005) 157

³⁰ Macêdo, Silvana. “Mal de Archivo: la dinámica del archivo en el arte contemporáneo” *Crítica cultural* n.º 2 (2009) 1

³¹ Macêdo. “Mal de Archivo: la dinámica del archivo”

En relación con la noción de archivo propuesta por Foucault vale la pena destacar su texto la *Arqueología del saber*, en el que plantea que “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares.”³² En este sentido el archivo entendido, por Foucault, como el enunciado es posible por el sistema de condiciones históricas.

En relación con este escrito Guasch³³ señala que Foucault brindaba una perspectiva de conocimiento en contravía del modelo historicista clásico, proporcionando una definición de archivo a través de lo que el autor denomina enunciado que alude a la materialidad de lo dicho.

En lo que se refiere al planteamiento de Derrida sobre el archivo se traen a colación las palabras del autor a este respecto:

Tanto la palabra como la noción del archivo parecen, en primer lugar, ciertamente, señalar hacia el pasado, remitir a los indicios de la memoria consignada, recordar la fidelidad de la tradición. Ahora bien, si hemos intentado subrayar este pasado desde el inicio de estas cuestiones es también para indicar la vía de una problemática distinta. Al igual o más que una cosa del pasado, antes que ella incluso, el archivo debería poner en tela de juicio la venida del porvenir³⁴

En este orden de ideas para Derrida el archivo no es una cuestión del pasado es más una cuestión del porvenir en tanto respuesta, promesa y responsabilidad del futuro pues tal como el autor lo afirma “Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabemos más que en el tiempo por venir.”³⁵

Con respecto a la incidencia de los avances tecnológicos en el arte se refieren aquellas propuestas artísticas que harían suyas las posibilidades de los medios tecnológicos de registro y producción de imágenes tales como la fotografía, el cine y más adelante la aparición del video digital. En este sentido es requerido mencionar los aportes de Walter Benjamin, de Aby Warburg y de Hall Foster.

³² Foucault, Michel. *Arqueología del saber*, Buenos Aires, siglo XXI editores. (2002) 219

³³ Guasch, (2012)

³⁴ Derrida, Jacques. *Mal de archivo, Una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta. (1997) 41

³⁵ Derrida. *Mal de archivo, Una impresión freudiana*. (1997) 44

Benjamin, filósofo y crítico literario alemán que escribe un ensayo conocido con el título de *Sobre el concepto de historia* lleva a cabo una crítica al concepto del progreso y a la idea positivista de la historia. Así mismo, advierte y avizora las transformaciones que conllevan la aparición de los avances tecnológicos puestos a disposición en las artes específicamente en la fotografía y en el cine en su ya conocido texto *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*³⁶

En tanto una de las motivaciones del presente ensayo halla su centro en revisar las acciones, que hacen parte del oficio del historiador y del artista, el interés por lo procesual y el montaje jugarán en este acercamiento metodológico un papel fundamental. Por ello, las ideas de Aby Warburg sobre *el atlas* y la interrelación de un sinfín de experiencias que se cruzan, consiente e inconscientemente son relevantes. *El atlas* es un *work in progres*, un ejercicio abierto siempre ampliable a la incorporación de nuevos descubrimientos; un procedimiento de exploración de sistemas de relaciones no evidentes.

Al revisar estos aspectos Guasch³⁷ señala que Benjamin y Warburg identificaron que las circunstancias materiales de la vida contemporánea estaban ligadas a una transformación de la percepción y de lo que ella denomina “la lógica de la representación cultural”. En atención a esta afirmación plantea que Benjamin y Warburg elaboraron unos proyectos en consonancia con estas transformaciones:

En el caso de Benjamin, este planteamiento se desarrolla en Pasajes¹⁰ que hace del «almacenamiento» su razón de ser y sustituye el texto cíclico discursivo por una acumulación de fichas en las que durante más de trece años (desde 1927 hasta su muerte en 1940) va alternando documentos autobiográficos con conjuntos de «citas» (sobre fuentes ya publicadas), y en general fragmentos yuxtapuestos. Todo ello concebido como un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones, como un álbum de hojas movibles o, pensando en clave digital, como registros de una base de datos archivados en carpetas temporales¹³⁸

³⁶ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Publicado en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, (1989)

³⁷ Guasch, (2005)

³⁸ Guasch, (2005) 160-161

Así mismo Guasch³⁹ se refiere al *atlas* de Warburg como un archivo visual en el que presenta una serie de imágenes definidas por temas en las que aparecen grabados, pinturas y diversas imágenes provenientes de distintos campos, como el arte, la ciencia y la tecnología; Guasch⁴⁰ señala la importancia de las relaciones visuales que se establecen entre dichas imágenes.

En relación con la importancia del archivo en las artes se hace necesario mencionar el trabajo realizado por Hal Foster⁴¹ en el artículo *An Archival Impulse* en el que realiza una revisión teórica del concepto de archivo y señala la aparición de lo que él denomina un “impulso” en el uso del material histórico en las prácticas artísticas. En este artículo revisa las obras de Thomas Hirschhorn, Sam Durant y Tacita Dean, artistas que desde su perspectiva comparten una noción de la práctica artística en la que llevan a cabo una investigación de objetos y sucesos en el arte, la filosofía y la historia moderna.

Foster⁴² plantea que en las obras de estos tres artistas hay un impulso de archivo en funcionamiento que exigen “la interpretación humana”. “A este respecto, el arte de archivo es tanto preproducción como posproducción: menos preocupados por los orígenes absolutos que por las huellas desconocidas (quizás «impulso de anarchivo» es la expresión más apropiada), estos artistas son, a menudo, atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos, tanto en el arte como en la historia, que podrían ofrecer nuevos puntos de partida.”⁴³

El historiador y el artista como “merodeadores” del archivo

Este apartado trata, tanto del archivo que escudriña y construye el historiador como de aquel que indaga o compone el artista pues de lo que se trata es de mostrar que tanto el uno como el otro son al decir de Caimari “frecuentadores de archivos”.

En primera medida es importante señalar que la propuesta De Certeau lleva a considerar que el encuentro del historiador con el archivo plantea operaciones desarrolladas por el historiador mismo y eso obliga a ver el archivo no sólo como un material del que se sacan

³⁹ Guasch, (2005)

⁴⁰ Guasch, (2005)

⁴¹ Foster, Hal. “El Impulso De Archivo”. (2016):102-26.

⁴² Foster

⁴³ Foster, 105

datos, sino que es percibido como una posibilidad de interpretación⁴⁴ como lo afirma el mismo De Certeau:

Es necesario decir en seguida que se trata de una revolución fundamental ya que coloca el *hacer* historiográfico en el lugar del *dato* histórico. Cambia el significado de la investigación: de un sentido revelado por la realidad observada pasa al análisis de opciones o de organizaciones de sentidos implicados por operaciones interpretativas.⁴⁵

En este sentido es claro que De Certeau abre la posibilidad a la interpretación del archivo y destaca cómo el historiador lleva a cabo diversas acciones y procesos en los que actúa como un intérprete de éste, puesto que desde la perspectiva del autor

El corte es pues el postulado de la interpretación (que se construye a partir de un presente) y su objeto (las divisiones organizan las representaciones que deben ser re-interpretadas). El trabajo determinado por este corte es *voluntarista*. Opera en el pasado, del cual se distingue, una selección entre lo que puede ser “comprendido” y lo que debe ser *olvidado* para obtener la representación de una inteligibilidad presente. Pero todo lo que esta nueva comprensión del pasado tiene por inadecuado - desperdicio abandonado al seleccionar el material, resto olvidado en una explicación- vuelve, a pesar de todo, a insinuarse en las orillas y en las fallas del discurso.⁴⁶

En este orden de ideas el tratamiento que De Certeau hace del archivo y a la vez de las fuentes constituye la ruta a seguir, pues tal como lo afirma Ricardo Nava⁴⁷ el tratamiento que hace del archivo es “inédito”. Esto en tanto que para el historiador jesuita “La historia conduce así

⁴⁴ Cabe señalar que algunos de los aspectos aquí tratados fueron inicialmente objeto de trabajo de la ponencia “(Re)montando el archivo presentado” en I Simposio Internacional (Re)mediaciones, vigencias y materialidades del archivo audiovisual en la Pontificia Universidad Javeriana el 28 de abril de 2023

⁴⁵ de Certeau, (1993) 45

⁴⁶ de Certeau, (1993) 18

⁴⁷ Nava Murcia, Ricardo. “Archivo y alteridad: “el otro” como lo espectral de la historiografía.” Historia y Gráfica, Universidad Iberoamericana n.º 53 (julio-diciembre 2019):79-107.

a una operación, a una interrelación en la medida en que ella se inscribe en un conjunto de prácticas presentes. No es reductible a un simple juego de espejos entre un autor y su masa documental, sino que se apoya sobre toda una serie de operaciones propias de este espacio intermedio, nunca verdaderamente estable.”⁴⁸

Dada la intensión que subyace a estas líneas se hace necesario llevar a cabo tal como lo afirma Taccetta “una aproximación a la cuestión del archivo a partir de la idea de resto para pensar la obra del historiador o el artista como acto de creación.”⁴⁹ Para ello, es importante volver nuestra mirada sobre el oficio del historiador y el oficio del artista en tanto productores de discursos en su sentido más amplio. Ambos asumen al archivo como lugar de trabajo en el que exploran, distribuyen, re distribuyen, seleccionan, construyen, descartan, escogen y componen. Es decir,

el vínculo que existe entre el resto y el archivo, esto es, en la colección de fragmentos, huellas y registros que proponen un tipo de acceso al pasado. Ya sea el archivo que investiga y construye el historiador o aquel que explora o construye el artista, se trata de la figura de una acumulación ordenada, con localización precisa, que funda la fantasía de alguna vía a los hechos del pasado⁵⁰

A partir del contexto planteado en *La posesión de Loudun*⁵¹ -según Nava⁵²- el objetivo propuesto por la colección en la que De Certeau publicó fue traer parte de los expedientes de los archivos sobre los cuales el investigador trabaja con el fin de hacerlos asequibles al lector y además hacer evidente el trabajo del historiador con el archivo. “En otras palabras, la colección buscó hacer circular una especie de juego de ecos entre el historiador y su archivo.”⁵³

⁴⁸ Dosse, François. “Michel de Certeau y el Archivo”. Revista de Estudios Culturales La torre del Virrey n.º 17, (2015) 108

⁴⁹ Taccetta, Natalia. “Resto y archivo: la arqueología como resistencia” ArtCultura n.º 40. (2020) 29

⁵⁰ Taccetta, “Resto y archivo” (2020) 31

⁵¹ Libro de Michel de Certeau

⁵² Nava Murcia, Ricardo. “Archivo y alteridad: “el otro” (2019)

⁵³ Nava Murcia, “Archivo y alteridad: “el otro” 92

Lo anterior se ha mencionado para revelar parte de la operación realizada por el historiador con el archivo pues como lo dice De Certeau “la operación histórica se refiere a la combinación de un *lugar* social, de *prácticas* “científicas” y de una *escritura*.”⁵⁴

Conforme a las vertientes ya sugeridas se puede añadir que tanto el historiador como el artista en su trabajo con el archivo llevan a cabo una operación interpretativa, esto es, una lectura crítica de un corpus de archivos que se convertirán en insumo de un proceso de producción que decanta en la escritura y en la obra. Al decir de Taccetta:

Aceptar que se trata siempre de la lectura crítica de un corpus de textos que pretenden producir algún tipo de conocimiento, dándole al pasado la forma a una narrativa en la que, estrictamente, no importa lo que el archivo “dice”, sino lo que permite producir. En este sentido, Michel de Certeau sostiene en *La escritura de la historia* — publicado en 1975 — el archivo es un tipo de relación que el historiador establece desde un lugar determinado, procedimientos técnicos, recursos literarios y hasta una relación con la muerte. Por eso piensa al archivo como espacio donde se llevan a cabo técnicas específicas — recopilar, transcribir, fotografiar, determinar la pertinencia de los objetos, clasificar, etc. — para darle forma a los datos, a partir de los cuales se corre un riesgo, “el peligro de la adicción, del ahogo, de la imposibilidad de abstracción, de la pérdida en lo concreto”⁵⁵

En lo atinente a la figura del artista como merodeador y frecuentador de archivos se pueden mencionar lo que se conoce como *el impulso de archivo*, propuesto por Foster, y *el giro del archivo* revisado por Guasch. En el primer caso Foster señala que el arte de archivo no solamente recurre a archivos, sino que también los produce y subraya la naturaleza de los materiales “como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, público, pero privados.”⁵⁶ y en relación con los métodos señala la colección, la combinación, la bifurcación o el *rizoma*

Guasch entiende el giro del archivo como “el suplemento *mnemotécnico* que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un renovado *memorándum*”⁵⁷. En *El giro de la memoria y el giro del archivo*

⁵⁴ de Certeau, (1993) 68

⁵⁵ Taccetta, 48

⁵⁶ Foster, 105

⁵⁷ Guasch. (2012) 2

en las prácticas artísticas contemporáneas, ensayo escrito por Guasch, se plantea lo que ella denomina un nuevo giro: el del archivo que concibe vinculado al de la memoria y lo sitúa ante diálogos temporales (pasado, presente, futuro) y señala su cercanía al pensamiento de la arqueología de Foucault.

Archivo y montaje: operación interpretativa

Partiendo de la idea ya recogida, de que alrededor del quehacer del historiador y del artista con el archivo, surgen elementos en el proceso de investigación que Caimari⁵⁸ presenta como una “instancia potente de creatividad” y que revela cómo la indeterminación del archivo, y la necesaria intervención del sujeto (historiador o artista) “que arma la figura”, se hace imperioso ahora trabajar sobre el montaje. Retomando las palabras de la autora:

Lo que dice de Certeau, que yo cito mucho en el libro, pero que han dicho otros también: el acto de tomar lo que está en un sitio y ponerlo en otro, de armar otra serie - dirían de los críticos de arte, de quienes podríamos aprender más para pensar el archivo. Esta cualidad potencial necesita de esa intervención para formar series que podríamos llamar narrativas históricas, o judiciales, o las que sean. Y que ofrecen las posibilidades de crear líneas tan distintas como los usuarios que las construyen. Líneas hechas de unidades conectadas por afinidad, por contraste o por articulación más o menos indirecta. Por supuesto, la lógica que las conecta no es espontánea: no hay un espontaneísmo de la investigación, porque la lógica proviene de la teoría, de las hipótesis, de los argumentos que uno trae en el momento de hacer, que le da una forma primera, una dirección inicial a la búsqueda. Pero la composición de esa producción está hecha de articulaciones que siempre son singulares, singularísimas.⁵⁹

Por lo tanto, la composición de esa producción remite al montaje, que tanto el historiador como el artista llevan a cabo, con esos múltiples archivos anexados, acumulados, organizados fragmentados y/o yuxtapuestos a los que ellos les dan forma y les otorgan significación. En términos de Foster se puede pensar que “Quizás todos los archivos surgen de esta manera, a

⁵⁸ Caimari

⁵⁹ Caimari, 8

través de mutaciones de conexión y desconexión, un proceso que este arte también ayuda a revelar.”⁶⁰

Desde mi perspectiva, el montaje es la operación con la que se construye un archivo pues es esta la forma en la que se devela al archivo como lugar de trabajo y reflexión; esto en tanto que toda construcción archivística obedece a subjetividades, intenciones, apropiaciones y discursos que en últimas siguen una interpretación o reinterpretación. Detrás de todo archivo hay una intervención y un montaje, pues el trabajo de archivo y con archivo conlleva implícitamente a un desencajamiento del contexto original y por ende a una desarticulación de sus sentidos iniciales puesto que toda intervención implica una actualización y una resignificación. El montaje es la operación que devela al archivo como lugar de reflexión puesto que esta operación es la que pone en evidencia relaciones y asociaciones que generan y modifican la posible lectura producto de dichas asociaciones que conllevan a un proceso de interpretación.

En relación con esto -y tal como lo propone Guarín- resulta necesario referirse a lo planteado por Benjamin alrededor del montaje con el propósito de comprender el funcionamiento de las imágenes en relación con el trabajo de la historia y de la producción con imágenes pues

Hay una clara conexión entre el significado del montaje para el cine y el montaje de la historia en cuanto a que sus elementos, objetos y hasta procedimientos, comportan un mismo sentido: la emergencia de lo impensado que permite abrir hacia nuevas significaciones y relaciones del (y con) el pasado, así como crea la posibilidad de repensar la relación de sus materiales –las fuentes– a través de los cuales ese pasado es percibido y pensado.⁶¹

Desde la perspectiva de Guarín el montaje para Benjamin es un modelo teórico de aproximación de la historia en tanto que para el filósofo el proceso de aproximación al objeto

⁶⁰ Foster, 106

⁶¹ Guarín, Oscar. “Yndio do Brasil: Montaje, historia, imagen y (des)significación” en *Miradas urgentes: sujetos, estéticas y memorias del documental Latinoamericano contemporáneo*. Red de Estudios visuales Latinoamericanos. Madrid: Editorial Foc. (2017) 15

histórico está configurado de “saltos, desfases y dispersión” y señala que esto sólo es posible al entrar por medio del fragmento.

Para trabajar la idea de montaje se recurre a lo propuesto por Didi-Huberman, quien lo entiende como mecanismo para poner en relación directa imágenes que pueden venir de espacios y tiempos heterogéneos:

El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de *construcción de la historicidad*. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino.⁶²

En este sentido, se recogen algunos de los elementos planteados en sus textos que sirven de base para contextualizar sus reflexiones sobre la imagen. En *Arde la Imagen*⁶³, Didi-Huberman nos lleva a reconocer la importancia y la presencia de la imagen en todas las esferas que circundan la vida contemporánea y en cierta medida nos alerta sobre los peligros de la interpretación de la imagen. A su vez en *Supervivencia de las Luciérnagas*⁶⁴ asume a la luciérnaga como objeto de resistencia, se encuentra con que la desaparición de las luciérnagas en Europa se debe a la luz de las ciudades y que estos pequeños insectos han quedado en el olvido porque el espectador se ha negado a seguir viéndolas, las luciérnagas son entonces un símbolo de la resistencia de la imagen.

De igual forma Huberman en *Ante el tiempo*⁶⁵ realiza una aproximación interesante a la hora de problematizar a la imagen como documento histórico, de esta forma replantea las relaciones preconfiguradas que se tienen al percibir una imagen. En este sentido se pretende destacar y aprovechar dos ideas: la primera, alrededor de que la imagen produce una temporalidad “de doble faz” o de doble vía que invita a la constante reestructuración de los

⁶² Didi-Huberman, *cuando las imágenes tocan lo real* (2018) 5

⁶³ Didi-Huberman, *Arde la imagen*. Oaxaca: Serieive, 2012

⁶⁴ Didi- Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.

⁶⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

presupuestos y que por lo tanto no reduce la imagen a un puro documento histórico pero que tampoco idealiza a la obra de arte. La segunda idea surge en torno al polvo como una extensión de la idea de Huberman sobre las luciérnagas dado que al igual que ellas el polvo también ha caído en un segundo plano donde no es observado. En este sentido “El montaje emerge como operación de conocimiento histórico en la medida en que caracteriza y constituye el objeto de este conocimiento. Se trata de «desmontar» la historia misma, y de «remontarla» como un conjunto de tiempos heterogéneos (Didi-Huberman, 2008: 175).”⁶⁶

En aras de establecer una articulación entre el proceso escritural, hasta aquí presentado, con el ejercicio audiovisual se hace necesario señalar que el encuentro con las imágenes se dio primero y luego vino la escritura. En este sentido se puede plantear que las imágenes conducen a la reflexión; este camino inició con la visita al archivo ACHO (Arquivo Coleções de Histórias Ordinárias) en Campinas Brasil. Esta entidad propone unas residencias artísticas en torno a estos archivos, un espacio para reflexionar sobre el archivo, sus posibilidades y para hacer evidente cómo los límites se expanden cuando no hay una narrativa fija a la cual adjudicarlos. Allí se recopilan fotografías huérfanas rescatadas de la basura que pasan a convertirse en material utilizable para distintas reflexiones artísticas por lo tanto el ejercicio que propongo está constituido por algunas imágenes provenientes de ACHO y algunas reflexiones que se recogen tanto desde la perspectiva del archivo histórico como desde la perspectiva del uso y creación del archivo en las artes.

Fue mi asesor quien me habló de la existencia del archivo en el que se encontraban tales fotografías -del archivo sin dueño ni origen- y que por lo mismo habían sido separadas de su contexto original y que por su abandono quedaban a disposición de un posible montaje . La estancia en el archivo me permitió entrar en contacto con esas imágenes huérfanas reconociendo así sus posibilidades creativas, la oportunidad de jugar con sus significaciones me lleva entonces a asumirlas como fuentes posibles. Viene entonces el proceso de interacción con ellas en el que divagando sin rumbo claro

me encontré en medio de las cajas plásticas donde se hallaban las fotos ya clasificadas, por criterios que ya no recuerdo, fotos de múltiples tamaños, de ocasiones y momentos diversos, fotos turísticas, fotos familiares o fotos en las que habían sido recortadas imágenes de personas.

⁶⁶ Guarín, “Yndio do Brasil, (2017) 16-17

A partir de los archivos huérfanos de ACHO me propongo revisar la pequeña colección digital que aún tengo, encontrar similitudes o ausencias, probar el montaje de aquella selección. La selección de las imágenes físicas que traje conmigo tenían como característica que remitieran a lo sencillo e intrascendente, por ello omití ocasiones especiales, eventos, conmemoraciones, y por el contrario decidí recuperar aquellas imágenes borrosas, algunas veces sin la presencia humana. Revisé fotos de labores cotidianas, en las que se presentan acontecimientos aparentemente “intrascendentes” y posiblemente rutinarios, algunas imágenes que condensan momentos de tiempos desconocidos.⁶⁷



Imagen 2 - Osorio, 2021

Al convertirme en esa merodeadora y frecuentadora de archivos inicia un proceso en el que las imágenes me asaltan con insistencia, no sólo las imágenes de aquellos archivos preexistentes en Campinas sino de las imágenes de mi contexto más cercano: la del edificio que es derrumbado ante mis ojos al pasar por una calle por la que tránsito todos los días, la de las partículas de polvo que se hacen evidentes al rayo de sol o la de partículas en movimiento frente a las luces de grabación en un rodaje. Mi interés me lleva, entonces, a transitar por los archivos preexistentes de ACHO y por las imágenes que constituyen “mi propio” archivo -las imágenes grabadas por mi lente- y surge un proceso de apropiación que abre camino a la experimentación con el montaje.

⁶⁷ Osorio, Sara. “(Re)montando el archivo presentado”, Pontificia Universidad Javeriana el 28 de abril de 2023

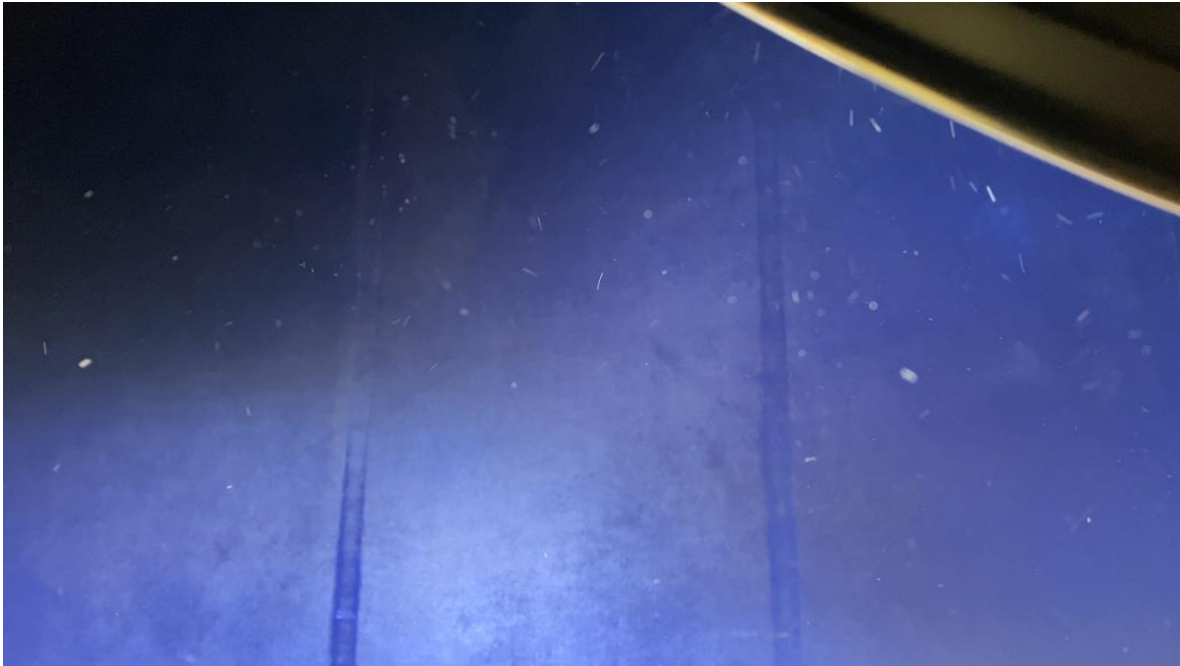


Imagen 3 - Osorio, 2022, fotograma de Anotaciones sobre el polvo

De nuevo al polvo

En este apartado, y recogiendo lo dicho en páginas anteriores, retorno al polvo con la intención de reflexionar sobre la relación que se establece entre él y el archivo y él como archivo. El interés es pensar sobre lo que implica la partícula de polvo; aquella minucia que también habita en nuestros espacios y compartir una lectura singular sobre el mismo, en tanto desde la perspectiva que este escrito pretende ofrecer, el polvo puede ser visto como el archivo del mundo.

En esta imagen del polvo como archivo se concreta todo aquello que sobrevive en un grano, todo lo que podemos encontrar. Entonces, pareciera que otro aspecto de interés es el tamaño del archivo puesto que en aquello microscópico se encuentra más información de la que creemos y se escapa a la cuantificación de lo visible. Estas partículas que se encuentran, como diría el historiador norteamericano Joseph Amato, en el límite entre lo visible y lo invisible, entre lo ordinario y lo extraordinario: “Dust’s ambiguous metaphorical place as both the most ordinary and the finest of things derived from its role as a frontier between the seen and

unseen.”⁶⁸ es el polvo lo que despierta esa búsqueda por aquello que nuestros ojos ya no pueden ver: lo microscópico.

Ese conjunto de fragmentos que componen al polvo lo hacen pues la evidencia de la acumulación de tiempos -el archivo y la evidencia de la transformación material- pueden ser entendidos como olvido y memoria, como rescate y pérdida. Estos restos que componen el diario vivir cotidiano, que se pierden y se reencuentran, que se evidencian y se dejan de ver, llegarían a ser el archivo más completo de la cotidianidad “intrascendente”.

Es importante sugerir aquí la semejanza que existe entre el polvo y el microfilm: por un lado, por su tamaño y por el otro, por la cantidad de información que contienen. En el primer caso, resulta sugestivo que una micro partícula pueda contener tanta y tan variada información en la que conviven elementos heterogéneos en un extraño ordenamiento de la multiplicidad y es allí donde estas páginas encuentran la potencia de la imagen del polvo como archivo. En el segundo caso, es atrayente pensar que una micropartícula contenga la vida entera pues el polvo es catalogado como tal precisamente por su tamaño y no por el tipo de materia que pueda contener.

Esta semejanza con el microfilm surge puesto es una película de 16mm que puede llegar a almacenar 2,000 imágenes de hojas de papel tamaño carta; al tener una dimensión tan pequeña resulta sorpréndete la capacidad para almacenar tal cantidad de información. En tanto sistema de archivo, gestión y difusión documental, el microfilm permite preservar un alto volumen de información variada

En la propuesta que aquí se comparte el polvo no sólo funciona como un repositorio de minúsculos restos, sino que además como la representación más vívida del escombros que se acumula día a día y que constituye no sólo lo destruido sino también lo conservado como si constituyera los “horizontes” -o capas del suelo- en los que se superponen materia y tiempo. Con respecto a la anterior imagen del polvo como la suma de “horizontes” es que se puede insinuar que el polvo sobrevive al mundo que expresa, aunque éste ya no conserve su forma original. El polvo, entonces, es rastro, resto, ruina, incompletud, presencia, ausencia, heterogeneidad, multiplicidad...archivo.

⁶⁸ Amato, Joseph. *Dust: a history of the small and the invisible*, United States of America: University of California Press. 16

En este proyecto confluyen una lectura alegórica, en tanto se intenta “ver” más allá de lo evidente lo que hay detrás de una partícula de polvo, y un montaje alegórico⁶⁹ puesto que a través del cortometraje se quiere propiciar nuevas lecturas en las que aparecen montajes entre imágenes dispares. En este sentido y siguiendo a Huberman⁷⁰ la dosis de creatividad e imaginación que inunda la mirada sobre la imagen del polvo como alegoría permite un montaje de imágenes diversas que aluden a la potencia de esa existencia mínima que es el polvo; esta lectura y este montaje permiten ver al polvo como esa “instancia potente de creatividad”.

Todo vuelve y se acumula, se condensa y aparece.

⁶⁹ Huberman, (2011)

⁷⁰ Huberman, (2011)

EL polvo o los fragmentos de tiempos diversos

“El polvo, como ven, siempre hará esto: estar y no estar;
lo que queda y lo que se va.”

Carolyn Steedman

Mi interés por los objetos en desuso proviene de la condición de vulnerabilidad que los caracteriza en tanto fragmento o despojo, y que genera en mí la intención de reutilizarlos para producir otro tipo de aproximaciones. Esta inclinación por la incompletitud se origina en el quehacer y la reflexión artística que constituyó parte del análisis de un trabajo previo: la precariedad del fragmento o del residuo de un objeto que pone en evidencia su obsolescencia o su fallo. Estos aspectos fueron objeto de análisis en la tesis de pregrado, *Objetos medianamente inútiles para (re)conocer el mundo*⁷¹ de la autora de estas páginas y manifiestan el interés por algunos elementos referidos a los objetos que “no son funcionales desde la lógica de la utilidad, [pero que sí] lo son desde el imaginario”⁷²

Como una extensión, y también como un desdoblamiento de esa reflexión sobre los fragmentos y los residuos, se propone aquí explorar aquella relación que puede producirse entre los despojos y el polvo. La “imagen” del polvo integra lo oculto, lo olvidado y lo perdido, pero además involucra lo que queda: la ruina, el resto, el residuo y el rezago. No es otra cosa que la representación material del paso del tiempo.

Se podría afirmar que el polvo es, en cierta medida, una expresión de resistencia al tiempo, puesto que es el resto de lo que fue, una presencia de la ausencia, en tanto persiste frente al tiempo, aunque sea un rezago que recuerda a una totalidad. El polvo mantiene los residuos de lo que fue en un pasado, pero sigue siendo presencia en el presente. Mantiene los residuos de lo que existió en un pasado, y se constituye, a su vez, en una presencia del presente que se alimenta del deterioro, de la ruina, que sigue siendo una forma de presencia del tiempo.

⁷¹ Osorio, “*Objetos medianamente inútiles*” (2020)

⁷² Osorio, (2020) 35

El polvo en tanto ruina es tiempo pues polvo y ruina hablan del efecto del tiempo sobre la materia y se constituyen como huella del mundo que invocan. Al decir de Wajcman⁷³ la ruina contiene una carga simbólica que supera su carácter objetual pues según este autor la ruina como objeto “petrificado” es un símbolo de sí mismo que se ha desprendido de un todo y que como ruina ha adquirido una nueva carga de sentido; así veo al polvo como una ruina inmersa en el tiempo que evidencia los restos de la materia y de los tiempos en los que estos cuerpos “vivieron”. Polvo y ruina constituyen “El objeto arruinado[pues] es el objeto sumergido en el tiempo, marchando con los días. Comido por el ultraje de los años o estropeado por los tumultos de la Historia. Objeto devorado por el tiempo”⁷⁴ El polvo como ruina es desecho de objeto más tiempo pues es objeto carcomido por el tiempo que lentamente se transforma en ruina, en huella que ingresa en la historia.

En las *Tesis de filosofía de la historia* Benjamin plantea que “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno «tiempo- ahora »”⁷⁵ pues

“Las «Tesis de filosofía de la historia» plantean así que, desde la perspectiva del historiador materialista, el examen de ciertos hechos fragmentarios ya sucedidos se evidencia como el camino de acceso a la totalidad del «decurso completo de la historia»³⁶, si bien justamente para mostrar la posibilidad de su quiebra: al aflorar como cúmulo de ruinas, permanente estado de excepción y catástrofe encubierta, bajo su mirada la historia se exhibe a un tiempo como una entidad susceptible de transformación.”⁷⁶

Walter Benjamin estuvo interesado en la carga temporal de las cosas señalando que las ruinas “son portadoras de tiempo” y también de ausencias, en tanto la ruina se constituye en un tránsito entre distintas temporalidades⁷⁷. Este ensayo se propone explorar, entonces, entre la polvareda, las manifestaciones del tiempo que se esconden allí:

⁷³ Wajcam, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu. 2001

⁷⁴ Wajcam, 14

⁷⁵ Benjamin, (1972) 188

⁷⁶ Martínez, Paloma. “Historia y ruina en la obra de Walter Benjamin.”, 27

⁷⁷ Naishtat

“Por una parte, el polvo es el tiempo acumulado sobre los objetos, un tiempo perezoso que no va para ningún lado, y pensar que el universo también tiene su propio polvo, resulta apasionante: la máquina infinita no era tan perfecta como la concibieron los físicos del XVIII. Por otra parte, una partícula de polvo implica ser lo que ha restado de algo, ser el fin de algo, y al mismo tiempo haber tenido un origen. Inicio que no podremos saber -conocemos el sobrante, pero no la pieza completa-. De ahí su condición misteriosa, mágica, pues no podemos explicar ni su trayectoria ni su procedencia.”⁷⁸

La fuerza poética del polvo proviene de su posibilidad para contener tiempos simultáneos sin negar al pasado ni al presente, y sin cancelación alguna del futuro. En una partícula de polvo el pasado tiene un eco, el presente habla y el futuro se presiente. La potencia de la imagen del polvo radica, entonces, en esa capacidad de condensar tiempos en pequeñas partículas que contienen grandes retazos de la vida. Como señala Gijón, “Plantea una dialéctica entre lo visible y lo invisible en la que el polvo será la evidencia de lo imposible, la aparición de lo irrepresentable, de la finitud, de la degradación que produce el tiempo. El polvo como la representación de ese resto indestructible [...]”⁷⁹

En tanto el polvo evoca un mundo que pareciera desvanecerse nos recuerda, al mismo tiempo, que habita el presente, y se constituye en vestigio permanente del transitar del tiempo. Es la ausencia de lo que fue y la presencia de lo que queda. Podemos advertir aquí una relación con el planteamiento de Benjamin alrededor de la posibilidad de llevar el pasado al presente, puesto que el polvo como vestigio del tiempo evidencia el pasado a través de la imagen de la materia que se ha desintegrado y que ahora aparece bajo la forma del residuo. Esto es lo que refiere Benjamin, precisamente, con su imagen dialéctica: "No es lo pasado arrojando luz sobre el presente, ni lo presente arrojando luz sobre lo pasado, sino que la imagen [dialéctica] es aquello en lo cual lo sido [das Gewesene] se encuentra con el ahora, a la manera de un

⁷⁸ Buenaventura, Julia. *Polvo eres. El correr del tiempo, en María Elvira Escallón*. Colombia, Ministerio de Cultura. (2014), 17

⁷⁹ Gijón, Gil. *El polvo y su inconsistencia, los vestigios del tiempo y la memoria en la desmaterialización de la obra de arte*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia Facultad de Bellas Artes de San Carlos. (2004) 44

relámpago, formando entre ambos una correlación (Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo. Traducción de Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires, Manantial, 1998)”⁸⁰

Historia, linealidad, circularidad y fragmentariedad del tiempo

Esta figura alegórica del polvo se traduce en una pregunta trascendental alrededor del oficio del historiador: ¿En qué medida las formas del polvo constituyen una metáfora del tiempo en la historia? El polvo constituye el reverso del mundo material histórico y por ello metafóricamente se puede entender como la revelación de un tiempo circular⁸¹

En este marco se puede afirmar que el polvo permite entender el tiempo como una presencia/ausencia en la que nada desaparece y todo se transforma. En este sentido, el polvo representa, en cierta medida, la duración sin fisuras en la que el pasado y el futuro no pueden separarse.

Esta reflexión encuentra su razón de ser en uno de los debates contemporáneos de la historia: la relación con la linealidad del tiempo y la deconstrucción de este mito. En este sentido, es necesario interrogar sobre la relación que tiene el historiador con el tiempo y sobre cómo su labor no sólo se ampara en el pasado, sino que también está mediada por el presente y su proyección en relación con el futuro.

Recuperar estos fragmentos con los que el historiador arma la historia y da vida a las cosas, conlleva una mezcla de tiempos que rompe con la rigidez de la linealidad del tiempo. Según De Certeau, si bien el pasado representa aquello que ya no está - “lo que hace falta”- también remite a la escritura desde un presente y a la ausencia que será en un futuro. Para De Certeau⁸² el espacio establecido por unos procesos es el mismo historizado por el tiempo (pasado o futuro) que es retorno de "lo otro" y que, al "metaforizar" así el discurso, lo convierte en una ficción. “Así el pasado nos resulta ficción del presente; lo mismo pasa en todo trabajo historiográfico verdadero. La explicación del pasado nunca deja de marcar la distinción entre

⁸⁰ Monteleone, Jorge. “El deseo de narrar” en *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires, El cuenco de plata. (2013) 9

⁸¹ Steedman, Carolyn. *Dust, The Archive and Cultural History*, New Jersey: Rutgers University Press, 2001.

⁸² de Certeau, (2007)

el aparato explicativo, que es presente, y el material explicado: los documentos que se refieren a curiosidades de los muertos.”⁸³

De Certeau insiste en la distancia temporal que para el historiador es fuente de proyección, de implicación de la subjetividad historiográfica⁸⁴ Y señala que dicha distancia incita a no conformarse con restablecer el pasado tal cual fue, sino a rehacer, en el margen del presente y el pasado. Esto es lo que De Certeau denomina operación historiográfica, que permite reconocer la labor del historiador y que involucra la escritura en relación con el pasado⁸⁵

El polvo rompe con esta linealidad, al evocar constantemente lo que había antes, lo que hay ahora y lo que habrá después. En *Dust The Archive and Cultural History* de Carolyn Steedman habla de esa gran circularidad, de que nada se va nunca, de cómo el polvo, “la materia de la historia” jamás se irá o será borrada. Como señala “Se trata de la circularidad, de la imposibilidad de que las cosas desaparezcan, o se vayan. Nada puede ser destruido”⁸⁶ por ello el “polvo es una de esas curiosas palabras que en su forma verbal, se bifurca en su significado, realiza una acción de perfecta circularidad, y llega a denotar su mismo opuesto”⁸⁷ Vale la pena traer a colación un fragmento de la novela *Un amigo en común* de Dickens citado por Steedman:

Un montón de polvo, por lo tanto, puede decirse brevemente que está compuesto por las siguientes cosas", y pasa a detallar los brietz o cenizas, que se venden a los ladrilleros; los trapos, huesos y metales viejos, que se venden a los comerciantes de almacenes marinos; las viejas teteras de hojalata y similares, que se venden para el trabajo en Japón (las esquinas de los baúles, por ejemplo); ladrillos viejos y conchas de ostras vendidas a los constructores para hundir los cimientos y formar las carreteras; zapatos viejos, utilizados como relleno entre la suela y la plantilla en los nuevos; dinero y joyas, "guardados o vendidos a los judíos"⁸⁸

⁸³ de Certeau, (1993) 23

⁸⁴ Dosse, (2015)

⁸⁵ Lythgoe, Esteban. “Pasado Y Presente En Ricoeur Y de Certeau. Algunas Consideraciones.” Tópicos n.º 18 (2009)

⁸⁶ Steedman, “*Dust, The Archive*” 7

⁸⁷ Steedman, “*Dust, The Archive*” 3

⁸⁸ Steedman, “*Dust, The Archive*” 2

A partir de la referencia a la novela de Dickens, Steedman evidencia cómo el polvo puede llegar a convertirse en la materia de la historia en tanto detrás del polvo está el trapo, el hueso, el metal, el baúl, las construcciones y en últimas, el tiempo y la vida.

La linealidad del tiempo se articula, directamente, a la idea de progreso pues tal como lo afirma Benjamin se refiere al *tiempo homogéneo y vacío* del que habla en relación con el tiempo que se exterioriza y deja de ser un tiempo situado en el ser humano. Al decir de Benjamin “la representación de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de la prosecución de ésta a lo largo de un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de dicha prosecución deberá constituir la base de la crítica a tal representación del progreso”⁸⁹

Esa linealidad del tiempo vinculada a la idea de progreso es lo que Doane⁹⁰ denomina tiempo racionalizado (uniforme, homogéneo e irreversible) que no es otra cosa que “un tiempo ligado al concepto de la necesidad de un progreso histórico tecnológicamente inducido.”⁹¹ en el que la relación trabajo-duración propicia un nuevo contexto. Marx señala que la cantidad se mide por su tiempo de duración, y el tiempo de trabajo está definido por fracciones de tiempo: horas y/o días. De manera clara se establece entonces que el tiempo pasa a convertirse en dinero. Según Doane⁹² para Benjamin lo característico de la modernidad en relación con el tiempo es que el tiempo se exterioriza y el sujeto moderno debe procurar rescatarlo a través de sus representaciones.

Es Walter Benjamin en su ensayo, *Sobre el concepto de historia*, quien lleva a cabo una crítica al concepto del progreso y a la idea positivista de la historia. Además, produce una disertación alrededor de la historia, y por ende del tiempo, en la que propone a la historia como un tiempo pleno, un tiempo-ahora, estableciendo una ruptura con la idea de tiempo como devenir histórico. Para Benjamin “El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de

⁸⁹ Benjamin, (1972) 187

⁹⁰ Doane, Mary Ann, *La emergencia del tiempo cinematográfico la modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia, Cendeac, 2012.

⁹¹ Doane, “*La emergencia del tiempo cinematográfico la modernidad*” 22

⁹² Doane

otras voces que dejaron de sonar?”⁹³ Las palabras de Benjamin llevan a la imagen del polvo dado que a través de él también experimentamos la “ráfaga de aire que envolvía” a la materia que “antes fue”, y escuchamos el eco de las voces que se resguardan en sus partículas que como resonancias nos hacen conscientes de la persistencia de su presencia. Esta imagen del polvo nos remite a Benjamin quien “jamás deja de historizar los fenómenos y nunca espera una restauración nostálgica y conservadora del pretérito, sino su actualización, con la misma lógica de la *imagen dialéctica*”.⁹⁴

Historia, tiempo y anacronismo

George Didi Huberman en su texto *Ante el tiempo*, específicamente en el capítulo dos de dicho texto, que lleva por nombre *La imagen-malicia Historia del arte y rompecabezas del tiempo*, hace una revisión de los conceptos de Benjamin y cómo sus conceptos revolucionarios fueron importantes para reconocer la historia, en este texto el autor se centra en revisar la problemática del tiempo y cómo la imagen se hace partícipe -y es objeto visible- de la discontinuidad histórica existente.

Para Didi-Huberman -según Taccetta- “Una de las premisas fundamentales de su trabajo es la intención de afirmar que la temporalidad de las imágenes “no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa”.¹⁹ Esta operación implica concebir la imagen como el lugar donde se pueden encontrar tiempo e historia y supone asumir que “hay en la historia un tiempo para el anacronismo”²⁰ que, precisamente, es la imagen el lugar propicio para que aparezca.”⁹⁵

Según Taccetta hay una cercanía entre el planteamiento de Huberman sobre la historia anacrónica y el principio de construcción de la historia de Benjamin y Warburg en tanto detrás de su concepción existe una aptitud de clasificación poco ortodoxa y para ello recurre a la expresión de Hal Foster en relación con esta inclinación por el archivo: “un impulso de archivo”.

Vale la pena aclarar que la construcción de la historia como una narrativa lineal fue invento de los historiadores positivistas. De manera contraria y tal como lo plantea Guarín

⁹³ Benjamin, “Sobre el concepto” 2

⁹⁴ Monteleone, “El deseo de narrar” 8

⁹⁵ Taccetta, 35-36

Para Benjamin la constitución del objeto histórico es un proceso mucho más complejo que el planteado por el historicismo positivista de ir al pasado y recoger su saber, como quien cosecha. El proceso es más complejo, pues está hecho de saltos, de desfases, de dispersión. Ante ello sólo es posible ingresar por el fragmento, por lo que resta olvidado y desechado. La manera de disponer esos fragmentos no es, sin embargo, a través de la colección de ruinas, como en un museo. Se trata de poner en movimiento esos fragmentos, procedentes de tiempos diversos, a través de su choque, de su contradicción, de su colisión, de su “plegado dialéctico”.⁹⁶

Recogiendo las ideas de Benjamin y de Huberman es claro mencionar que la imagen es un artificio con doble temporalidad y en este sentido es necesario comprender las potencias y fragilidades que esto trae para el reconocimiento del quehacer histórico. La idea de que la historia debe ser *leída a contrapelo* también parte de la necesidad de entender, reconocer y evidenciar las distintas temporalidades que trae consigo, no es una narrativa lineal si no que por el contrario propone una cuestión rizomática y divergente en la cual se interrelacionan diversas facetas temporales (pasado, presente y futuro).

Este torbellino del devenir histórico es a lo que alude esta propuesta. Este entendimiento de la porosidad temporal es lo que me ha hecho preguntarme por las formas del polvo y, de otra parte, el observar dichas formas me ha llevado a pensar en cómo ha sido narrada la historia, ha sido, entonces, un encuentro de doble vía. Este microcosmos del polvo permite aludir al recuerdo, en tanto polvo y recuerdo contienen pequeños fragmentos, y por ende comprimen lapsos de tiempo que guardan a la manera del trapero y que recuerda el trabajo de Benjamin en *Pasajes*:

El trabajo de archivero del trapero está emparentado con el suyo: en el trabajo de los Pasajes se propone coleccionar los desechos de la historia. Igual que el pobre hombre encargado de seleccionar inteligentemente los residuos de una jornada de la ciudad, el historiador materialista selecciona cosas desdeñadas y restos de la historia. En la biblioteca no le interesa lo reconocidamente valioso, sino los residuos históricos. Los materiales de desecho deben ser considerados en todo su significado, lo que quedó hecho pedazos debe tenerse en cuenta, para acceder a una nueva visión de la historia.

⁹⁶ Guarín, “*La Amazonía (des)cinematografiada*” (2015) 173

Benjamin concibió su trabajo sobre el siglo XIX como un trabajo con materiales de desecho.⁹⁷

En este sentido y recogiendo lo planteado por Dosse⁹⁸ se puede afirmar que para Walter Benjamin el tiempo se concebía desde una perspectiva discontinua en la que el sentido surgía como parte de un trabajo hermenéutico realizado desde el presente y que oponía al concepto de causalidad histórica en el que los acontecimientos se encadenan del pasado hacia el presente y del presente hacia el futuro. El paradigma estético desde el cual trabajaba lo llevaba a oponerse a la “causalidad mecánica” de la cadena temporal y le permitía definir distintos momentos del tiempo en una temporalidad discontinua. En este sentido “No se puede pensar, pues, la discontinuidad sino sobre un fondo de continuidad que es el propio tiempo.”⁹⁹

A partir de lo expresado anteriormente se puede descubrir un lazo que nos lleva a plantear relaciones en la concepción temporal: Benjamin, Ricoeur y De Certeau vuelven su mirada hacia el presente para captar el pasado. Dosse retoma la concepción de San Agustín dado que al igual que los tres autores centra su mirada en el presente “un presente ampliado en una temporalidad ancha, que engloba la memoria de las cosas pasadas y la expectativa de las futuras: “El presente del pasado es la memoria, el presente del presente es la visión, el presente del futuro, es la expectativa”.⁵⁴ Por lo tanto, para san Agustín no hay futuro ni pasado sino a través del presente.”¹⁰⁰

Desde la perspectiva De Certeau la hermenéutica del tiempo histórico se construye a través de una tensión entre “lo asible y lo ausente” de la historia y, por ende, entre el presente y el pasado. Para este historiador el camino hacia una “hermenéutica de la carencia” se hallaba en la lectura de los textos “exhumados” y en el acto de la escritura. Según Dosse¹⁰¹ la “inspiración” de Michel de Certeau como historiador residía en su idea de la irreductibilidad del *otro* en tanto *la operación historiográfica* está llamada a actuar sobre el presente.

⁹⁷ Edición del Walter Benjamin Archiv. *Archivos de Walter Benjamin, imágenes, textos y dibujos*. Madrid, Círculo de Bellas Artes. (2010) 206

⁹⁸ Dosse, “*Paul Ricoeur y Michel de Certeau*.”, (2009).

⁹⁹ Dosse, (2009). 37

¹⁰⁰ Dosse, (2009), 39

¹⁰¹ Dosse, (2009)

Según Michel de Certeau, la historia implica una relación con el otro, en tanto alguien ausente; por su parte, la escritura del historiador se inscribe en algún desván del pasado que participa de una práctica del distanciamiento, en cuyo transcurso el sujeto historiador advierte que realiza un trabajo sobre un objeto “que vuelve a la historiografía”.¹⁵⁰ En la pluralidad de las sedimentaciones de sentido depositadas en el espesor del pasado se encuentra el enigma siempre presente de un acceso a lo real que en de Certeau tenía esta dimensión límite de la restitución de una figura perdida¹⁰²

En el trabajo realizado por Dosse en su libro *Paul Ricoeur-Michel De Certeau: la historia entre el decir y el hacer* se plantea que el acontecimiento hace parte del tiempo y que por lo mismo allí adquiere su carácter histórico dando paso así a las posibles “invenciones” a las que da lugar. En su propósito de mostrar la proximidad de las concepciones De Certeau y Ricoeur señala que De Certeau reflexionó sobre la operación historiográfica en relación con la dimensión temporal y ello implicaba pensar el futuro del pasado por ende tendía a concebir el tiempo vinculado tanto a la práctica como a la escritura.

El propio Certeau en su texto *La escritura de la historia* señala que en su concepción la escritura no sólo recoge el fruto de la labor del historiador, sino que además “libera al presente sin tener que nombrarlo”. En este sentido para este historiador la escritura hace posible la articulación entre “lo asible y lo ausente”. Puesto que “Todo tiempo presente es una tentativa por cambiar ya no el futuro, sino el pasado, volver sobre los hechos para contar la historia nuevamente; es por eso que cada ahora tiene su propio pasado.”¹⁰³

Según Dosse, De Certeau proponía unos usos del tiempo marcados por el carácter combinatorio: “En primer lugar distinguía el uso de un tiempo esperado, el del cazador, forma de labor de punto entre tiempo continuo y las sorpresas propias de los acontecimientos. Otra forma de combinación sería la de un campo tejido, de tiempo en forma de lagunas, a la manera del tiempo enmarañado de las conversaciones. En tercer lugar, localizaba lo que calificaba como tiempo agujereado o tiempo recuperado, no dominado, en cuyo curso el accidente cobra sentido. En último lugar, estaría el tiempo sin indicios, simple tiempo de la pérdida, ampliamente presente en la memoria oral, nunca perdida.”¹⁰⁴

¹⁰² Dosse, (2009), 89

¹⁰³ Buenaventura, “*Polvo eres. El correr del tiempo*” 11

¹⁰⁴ Dosse, (2009), 121

Mientras Michel de Certeau se ubicaba desde su oficio de historiador, Ricoeur interrogaba la práctica histórica desde la filosofía y mostraba interés por la relación que se establecía entre la memoria, la historia y el olvido llevando a cabo una reflexión de la condición humana desde la perspectiva del ser histórico. Según Ricoeur “[...] el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de su existencia temporal”¹⁰⁵

El tiempo narrado se constituye en el concepto central del pensamiento del filósofo y de esta manera logra abordar el problema del tiempo en la historia. En *Tiempo y narración*¹⁰⁶ recorre los caminos planteados por San Agustín y Husserl y recoge algunos de los aportes de la teoría de Freud. Esta última referencia coincide con el interés de Certeau por la teoría del psicoanálisis y sus implicaciones para la historia.

Para Ricoeur la hermenéutica del ser histórico sitúa la “paseidad en perspectiva respecto a la ‘futuridad’ del presente y a la presencia del presente. En este plano, la constitución temporal del ser que somos se revela más fundamental que la simple referencia de la memoria y de la historia al pasado en cuanto tal. En otras palabras, la temporalidad constituye la pre-condición existencial de la referencia de la memoria y de la historia al pasado”¹⁰⁷

Para Ricoeur¹⁰⁸ la muerte se incorpora a la operación historiográfica en tanto la muerte añade el ausente a la historia y sugiere que la escritura equivale al gesto de la sepultura en tanto las dos permanecen; y reconoce que Michel de Certeau es el “portavoz” de esta transformación de la muerte en historia. En la hermenéutica ontológica que plantea Ricoeur se reconoce el “ser-en- el- tiempo” puesto que para este filósofo esta es la forma temporal de “ser-en-el-mundo”. Para Ricoeur¹⁰⁹ es importante reconocer esta relación con el tiempo en tanto que se refiere a la ontología del ser histórico. Ricoeur alude a la preocupación que el ser tiene en relación de su presente y en esta reflexión asume que la preocupación lleva al presente, así como el “ser-para-la-muerte” conlleva la referencia al futuro, así como la historicidad lleva al pasado.

¹⁰⁵ Ricoeur (1998), 113

¹⁰⁶ Ricoeur (1998)

¹⁰⁷ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Editorial Trotta. (2003) 458

¹⁰⁸ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. (2003)

¹⁰⁹ Ricoeur, (2003)

Desde la perspectiva de Dosse¹¹⁰, la escritura de la historia constituye otro de los puntos de contacto de estos autores señalando que se establece una relación entre el decir y el hacer y que por lo mismo hay una relación entre el discurso y la praxis. Por lo tanto, la escritura se debe a la praxis y la praxis halla su lugar en la escritura. Cabe señalar, entonces, que la escritura -el relato- logra plantearse como puente de los planteamientos tanto del filósofo como del historiador.

En esta misma dirección Dosse señala que Ricoeur y Certeau concuerdan en el interés que tienen por la temporalidad constituidas a su vez por la “yuxtaposición de relatos” y por ende el reconocimiento de un yo mediante otro. Retomando las palabras de Dosse¹¹¹ se puede afirmar que:

Ricoeur y De Certeau concordaban aquí totalmente, hasta en el horizonte poético siempre inscripto como devenir, siempre inacabado, que vuelve a hacer las preguntas planteadas al pasado, a los efectos de instaurar una relación creativa con él. Esta lengua poética de experiencia nace al mismo tiempo de la dicotomía instituida por la modernidad entre las creencias y lo creíble. Es la incesante reformulación de preguntas ahora sin respuesta y describe bien la nueva postura del historiador, que asume una actitud más humilde, menos segura de aportar respuestas definitivas a las preguntas, pero más inclinado a plantear preguntas a respuestas pasadas.¹¹²

Así mientras De Certeau se interesaba por el carácter combinatorio del tiempo y distinguía el tiempo esperado, el tiempo de las lagunas, el tiempo agujereado y el tiempo sin indicios entendiéndolos así: el primero como el del cazador, el segundo como el tiempo enmarañado de las conversaciones, el tercero como tiempo recuperado y el último, presente en la memoria oral. A su vez, Ricoeur llevaba a cabo una interrogación ontológica de la condición humana del ser histórico. En este sentido Dosse señala que en este plano volvían a encontrarse en lo que él denomina un “reencuentro póstumo y fecundo”.

Polvo y porosidad del tiempo

¹¹⁰ Dosse, (2009)

¹¹¹ Dosse, (2009)

¹¹² Dosse, (2009), 121-122

En tanto es el polvo el que nos ha traído hasta aquí es fundamental volver a él para retomar algunos de los aspectos señalados y verlos como parte constitutiva del mismo. Es la imagen del polvo la que permite verlo como la representación del paso del tiempo o como la experiencia temporal en tanto se constituye en una asociación de momentos en los que se confunden el “presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro” sin que nuestros ojos puedan diferenciar y delimitar las distintas capas que se atesoran y guardan como partículas comprimidas. En este sentido, trayendo a colación lo planteado por San Agustín y recogido por Ricoeur¹¹³ se puede señalar que el presente del pasado es la memoria, el presente del presente es la visión y el presente del futuro es la espera.

En esta dirección el polvo contiene parte del tiempo cósmico, del tiempo colectivo y del tiempo íntimo y se constituye en un indicio del pasado en el presente puesto que la presencia del polvo insiste en que el pasado no está del todo clausurado. Si recogemos la idea de Ricoeur sobre la interrogación ontológica de la condición humana del ser histórico y se piensa en función de esta imagen del polvo se podría afirmar que el polvo en tanto ausencia y presencia es reminiscencia de la vida y comparecencia de la muerte; sus partículas aluden al fluir de la vida pero señalan el vestigio inmóvil de lo que sobrevive al tiempo. Los granos de polvo “Fragiles, mudables, pasajeros, nos muestran el tiempo, el cual es un problema en él mismo, pues no conseguimos saber si es o no es, debido a que, tal como lo explica Aristóteles, «una parte de él ya ha acontecido y ya no es, otra está por venir y no es todavía» (Aristóteles, 1995, 144).”¹¹⁴

El polvo encarna la acumulación de tiempos: de un lejano pasado, de un presente cercano y de un instante inmediato que lleva hacia el futuro señalando así el proceso y transformación de aquello que permanece y cambia incansablemente.

Tomando como base esta imagen y planteando una relación con lo expuesto por Dosse¹¹⁵ se puede sugerir que la partícula se constituye en un incesante comenzar que rompe el orden de lo sucesivo y que nos obliga a “hojear” y ojear distintas temporalidades en un mismo momento y al decir de Dosse “De ello resulta, entonces, una oscilación a partir de la cual ya

¹¹³ Ricoeur, (2003)

¹¹⁴ Buenaventura, 45

¹¹⁵ Dosse, (2009),

no es del presente de donde se extrae ese pasado originario de nuestra memoria, sino que es el pasado que se da al presente en ese olvido inmemorial.”¹¹⁶

El polvo alude directamente al tiempo en tanto representa el transcurrir, el movimiento, la transformación de lo que fue cuerpo, y que en su cambio disminuye en tamaño, pero se acrecienta en las capas temporales que lo constituyen. El polvo atrapa no solo el vestigio de los cuerpos sino el transitar de los tiempos. De este modo observar el polvo puede ser observar el tiempo -algo que no es posible ver- pero que está presente e inevitablemente deja huella en el espacio.

En el intento de apropiarse, interpelar e interpretar la realidad -y el peso del tiempo en ella- los artistas a través de sus creaciones proponen y evidencian formas de pensamiento, nuevas lecturas que propician el diálogo con la vida. Dado que el interés de estas páginas es develar la relación existente entre el polvo y el tiempo a continuación se traen a colación algunas obras que remiten a esta relación.

Esta reflexión remite a la fotografía de Man Ray *Dust Breeding* de la obra de Duchamp *The large glass* en la que el vidrio expuesto muestra la acumulación de un año de polvo. La fotografía atrapa en su imagen la textura del polvo y de la superficie. Como anécdota cabe recordar que Duchamp limpió la superficie manteniendo una sección cubierta de polvo que fijó de manera permanente en el vidrio. “El polvo será para Duchamp uno de los elementos *infralevés* por antonomasia. Aquello “que habla de lo que queda, lo que sobra y no puede ser medido, lo que se pierde, lo imposible de asir, de contener”⁶²¹¹⁷

¹¹⁶ Dosse, (2009), 84

¹¹⁷ Gijón, “*El polvo y su inconsistencia*” 44



Imagen 4 - Fotografía- DUCHAMP, Marcel. *Criadero de polvo* (Fuente: Artchive)

La imagen de *Criadero de polvo* pone al objeto material -vidrio- ante el tiempo pues allí estuvo expuesto ante las injerencias del espacio y el paso de los días, este “aparente juego” no sólo alude al paso del tiempo sino a la generación de restos que ante nuestra mirada adquieren fisionomías geométricas y ambiguas que llevan a pensar en la relación que estas imágenes tienen con su título.

Esta fotografía nos lleva al libro de David Company, *A Handful of Dust -Un Puñado de Polvo-* en el que la fotografía de Man Ray fue el punto de partida así como la metáfora de un año de polvo que la imagen captura para presentar una serie de fotografías en las que retoma espacios aéreos, paisajes abstractos y tormentas de polvo, entre otros.

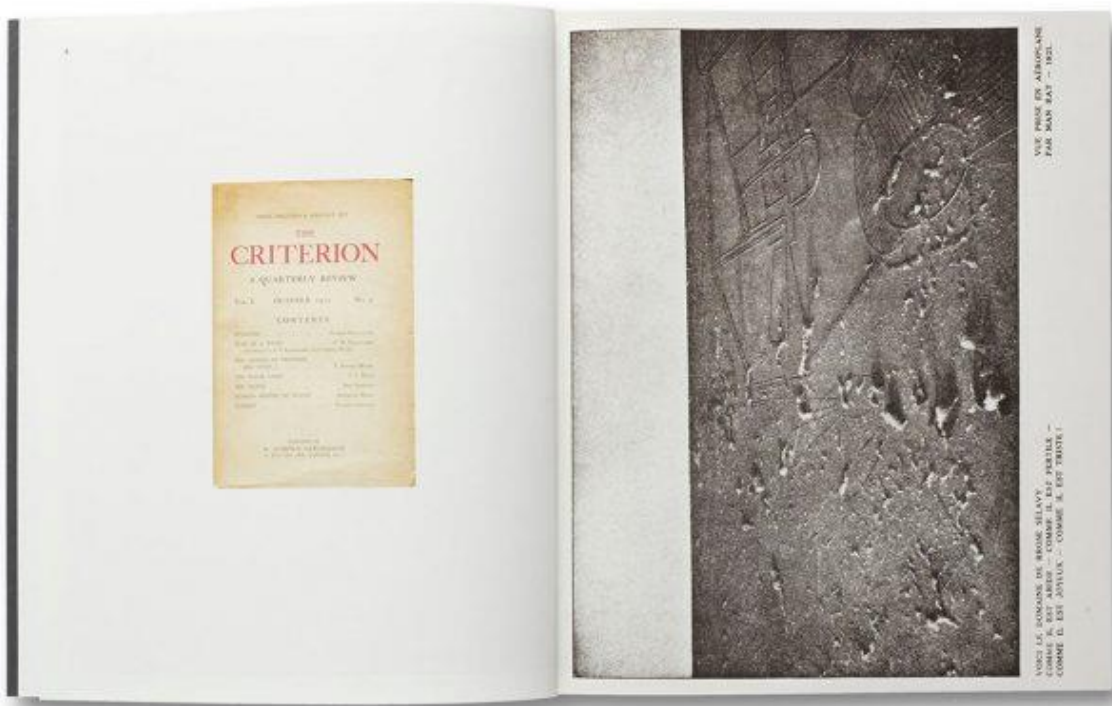


Imagen 5 - Fotografía – Company, David. *A Handful of Dust* (Fuente:

<https://davidcompany.com/a-handful-of-dust-2/>

Así mismo, el peso del tiempo y del polvo se ve reflejado en la obra *Dust* de Elena del Rivero en la que el polvo se apila en un recipiente de vidrio; en él se contiene la destrucción generada por el desplome de las Torres Gemelas que recuerda la caída de la estructura arquitectónica y la pérdida de las vidas de quienes se encontraban allí. Esta obra hace parte de *El archivo del polvo: An Ongoing Project*. Al decir de Imma Prieto la obra de Del Rivero nos habla de “Un tiempo que conoce la desmemoria. Un tiempo que no tiene ni principio ni fin”¹¹⁸

¹¹⁸ Prieto, Imma. *Más allá del polvo: acción y comunidad en El archivo del polvo: an ongoing Project*. Mallorca: Fundación Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma. (2021) 5



Imagen 6 - Rivero, (2013) Dust, Fuente: Esbaluard Museu

Esta imagen lleva al observador a indagar el porqué del tipo de botella y del rotulo que la designa; el polvo contenido trae la sugerencia del proceso de recolección de muestras en un laboratorio y su rotulo el de la catalogación científica. Su nombre nos revela parte del contenido, sus partículas permanecen recubiertas del misterio de su procedencia y de su composición.

El ver a contraluz las partículas de polvo flotando en el aire conlleva la posibilidad de imaginar todos los cuerpos que lo habitan y que lo han generado; cuerpos de objetos, de seres, de documentos, que constituyen los fragmentos sometidos al paso del tiempo y que de alguna manera se niegan a desaparecer. El polvo es una resistencia a la desaparición. Si el polvo es la resistencia a la muerte y a la desaparición, la acción humana de la limpieza es la persistencia de la batalla contra el polvo, quizás contra el tiempo, y esto lleva a pensar en

nuestros entornos como posibles archivos de polvo tal como lo sugiere la película *Staub (Dust)* dirigida por Hartum Bitomsky.

En este documental se ofrece una mirada general del polvo en diferentes ámbitos y se destaca el poder de las diminutas partículas que lo constituyen, que va desde su capacidad para generar afecciones hasta su capacidad para crear el universo. En tanto el polvo es el protagonista del documental -y de la vida misma- la película permite hacer un recorrido por distintos ámbitos dado que se le puede rastrear en variados espacios y en tiempos diversos.

Resulta imprescindible la mención del trabajo artístico de María Elvira Escallón en el contexto nacional. Vale la pena mencionar su instalación *Precipitación de arenas del río Cauca* en la que los granos de arena caen de un agujero del techo hasta formar una montaña aludiendo así a la historia, a los muertos pero también al tiempo. Al decir de Buenaventura¹¹⁹ alude al tiempo del trabajo mismo del acopio de la arena, pero también al tiempo del observador: “Y entonces es con ese espectador al frente que la arena ya tiene dentro de sí todo el tiempo, el tiempo de transportada, de andamiaje y todo el tiempo del río, y termina por robar el tiempo de aquel que la está mirando y que, viéndola caer, ve pasar su propio tiempo.” (196) Así mismo, Buenaventura señala como “en *Precipitación de arena del río Cauca*, la acumulación de polvo alude a la clepsidra, símbolo por excelencia de la naturaleza muerta para describir el tiempo perdido”¹²⁰ p 62

¹¹⁹ Rivero, 2014

¹²⁰ Rivero, 62

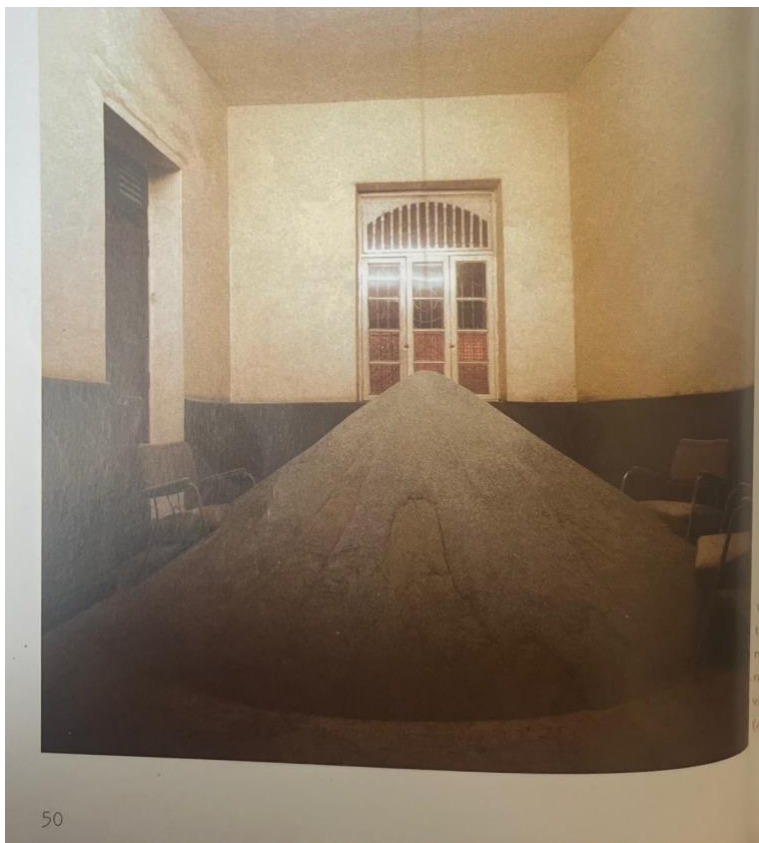


Imagen 7 - Escallón, M. *Precipitación de arenas del río Cauca* (Fuente: Polvo eres. El correr del tiempo)

Esta montaña remite a un gran reloj de arena en el que no sólo se marca el tiempo sino también se alude a la descontextualización espacial dado que se saca a la materia -la arena del río Cauca- de su contexto original y se carga de sentidos alrededor de la relación indisoluble que hay entre el tiempo y el espacio.

Las distintas expresiones artísticas permiten construir y reconstruir la experiencia temporal y producir nuevas formas de interpretar y resignificar. Las traídas a colación en estas páginas plantean relaciones entre el polvo y el tiempo permitiendo incorporar materialidades que remiten al pasado, piensan el presente y prefiguran el futuro a través del planteamiento de lecturas críticas que ofrecen una experiencia estética abierta a la interpretación del observador en el plano de esa doble dimensión: polvo tiempo.

Si bien las obras nos hablan de realidades y tiempos colectivos también nos remiten a universos individuales y subjetivos en los que las emociones, las sensaciones, los estados de

ánimo, las percepciones y las formas de pensar el mundo se hacen presentes como parte de la experiencia humana indispensable en toda creación.

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente.¹²¹

El tiempo, entonces, es un “lugar” visitado por todos puesto que vivimos en sus márgenes y los artistas tampoco escapan de él; como ya se ha evidenciado la creación artística también procura indagaciones y reflexiones sobre la relación que se establece entre el tiempo y la experiencia humana. Las obras mencionadas llevan a cabo una exploración de esa relación y los artistas a través de la experimentación y creación participan de la búsqueda de distintos caminos y posibilidades con las que ponen en discusión y problematizan esos márgenes temporales. La creación artística propicia nuevos sentidos e invita a nuevas formas de ver, vivir y analizar la esfera temporal.

Detrás de las imágenes hay posiciones, criterios, emociones, alusiones y reflexiones que plantean nuevas configuraciones que permiten un nuevo transitar por los senderos que la obra abre; estas afirmaciones nos conducen a las realizadas por Huberman alrededor de la fotografía de Man Ray sobre el polvo:

Man Ray, que tan bien fotografió el polvo y la ceniza, habla de la necesidad de reconocer, en la imagen, “lo que trágicamente ha sobrevivido a una experiencia, recordando a ese acontecimiento más o menos claramente, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas”. Pero, añade, “el reconocimiento de ese objeto tan poco visible y tan frágil, y su simple identificación por parte del espectador con

¹²¹ Didi-Huberman, (2018), 9

una experiencia personal similar, excluye toda posibilidad de clasificación [...] o asimilación a un sistema³¹122

Montaje y tiempo: ejercicio audiovisual

Es el montaje el que me permite ver aquello que no había visto y que hace posible configurar una línea de tiempo -una línea narrativa- alrededor del polvo como instancia potente de creación que configura el espacio de trabajo en el que se organiza el material del montaje, cada trozo de video o cada fotograma que integrados constituyen el conjunto. Es en este momento en que algunos gestos se constituyen en indicios que me permiten configurar asociaciones que hilan la línea de tiempo. Cuando hablo de la línea de tiempo hago referencia al espacio de trabajo específico en los programas de edición de video, la línea de tiempo es el lugar donde se construye el montaje.

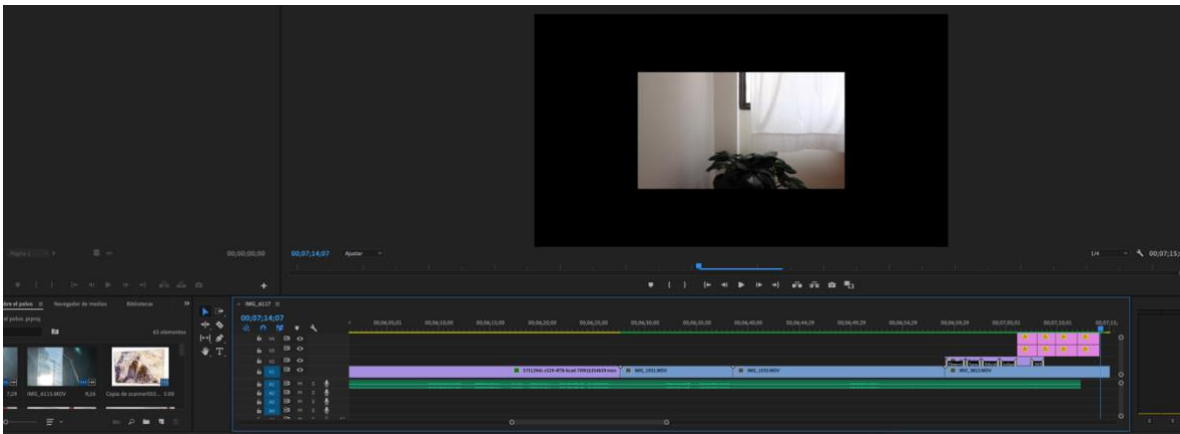


Imagen 8 - Osorio, 2023, programa de edición Adobe Premiere

Esta línea de tiempo permite capturar -paradójicamente- tiempos y fragmentos disímiles pues la continuidad de la línea de tiempo es precisamente la discontinuidad de fragmentos temporales diversos provenientes de contextos distintos; al reunir los fragmentos de tiempo en una unidad se piensa la discontinuidad dispuesta en la continuidad de la propia línea de tiempo. En la edición cuando se arrastra una imagen también se arrastra una porción de tiempo.

La línea del tiempo del ejercicio audiovisual que aquí se presenta está constituida por imágenes de fotografías y secuencias de video; en este sentido, se puede afirmar que existe

¹²² Didi-Huberman, (2018), 7

una coexistencia de instantes en el tiempo y de lapsos de tiempo constituidos por secuencias de imágenes que se van entrelazando en un proceso de conjunción tanto de imágenes como de temporalidades. Es precisamente en el proceso de edición -en el que se conjugan estas imágenes y estos tiempos- que se da la coexistencia anacrónica puesto que las fotografías provienen de temporalidades desconocidas y las secuencias de video provienen de temporalidades seleccionadas y como parte de la experiencia personal del sujeto creador.

El proceso de edición es un juego en el tiempo, en el que se selecciona y se decide primero las imágenes y segundo la secuencia. En el primer caso al seleccionar la imagen no sólo se selecciona en función de lo que refleja sino de lo que evoca en relación con lo que se propone ejecutar y con respecto a la elaboración de la secuencia se busca armar la serie de elementos que se suceden unos a otros y que en este caso guardan una intrínseca relación a través de la imagen del polvo. Cuando se habla de que se suceden unos a otros se pone en cuestión que suceden en un eje temporal. En la edición, el tiempo se desmorona en variados cortes al igual que la vida se desmorona en granos de polvo.

El montaje, entonces, pone en relación mi presente con el pasado del cual provienen las imágenes y ello implica una nueva re lectura y el surgimiento de nuevas sugerencias visuales producidas por el conjunto. Esto es al decir de Huberman “recomponer el orden de los tiempos”¹²³ pues las imágenes hacen parte de una experimentación con múltiples posibilidades. Si se piensa en el proceso de montaje se podría afirmar que las imágenes fueron desmontadas y remontadas. El proceso de edición -efectivamente- recompone el orden de los tiempos, pero además condensa los tiempos puesto que ejecutar las diversas operaciones de selección, ensamble y reorganización conlleva a que varias horas de grabación y edición se concreten en pocos minutos.

Otra instancia que pone en juego la relación montaje-tiempo es el hecho de que el archivo de video contiene dos partes: imagen y sonido. En el segundo caso es necesario mencionar que se parte del juego entre la onda sonora y la imagen que produce; es importante recordar que una onda sonora se produce cuando un cuerpo vibra rápidamente y por ello el número de oscilaciones es lo que determina la frecuencia. Como parte del proceso de grabación se encuentra el audio que es la técnica que permite grabar, transmitir y reproducir sonidos. En

¹²³ Huberman, (2011) 368

el caso concreto del ejercicio audiovisual se recogen la voz en off, los sonidos pertenecientes a las secuencias de video y los sonidos agregados que constituyen el diseño sonoro.

El proyecto audiovisual juega, entonces, con el ahora del artista que graba y edita desde su presente y que, además, trabaja con instantes congelados de tiempos desconocidos surgidos en el pasado, con tiempos dinámicos y en movimiento en las secuencias de video anclados a otros tiempos y que se insertan en la línea de tiempo en la que aparecen de manera simultánea y enmarañada recuperando así una travesía semejante a la que lleva a cabo el historiador con el tiempo. En ese proceso de actualización e intervención que se lleva a cabo con las imágenes surge la simultaneidad de los tiempos, aunque sean tiempos no simultáneos; esto es que se lleva a cabo una actualización e intervención de las imágenes propiamente dichas y una descontextualización temporal y espacial.

El proceso de elaboración de los cortos tiene dos movimientos: por un lado, en el que las imágenes llegan primero y propician un proceso de reflexión que lleva a la escritura; por el otro, en el que las imágenes y la escritura se producen de manera simultánea que es lo que ocurre en el segundo corto. Sin embargo, los dos movimientos se mueven en el marco del mismo propósito -reflexionar sobre el polvo-; tanto en *Anotaciones sobre el polvo* como en *¿Cómo se arma cuando no encaja?* se tejen las imágenes y las reflexiones entre polvo, archivo, tiempo y memoria como encuentro entre la historia y las artes.

El polvo, al igual que los cortes de la edición, arrastra tiempos anteriores que se conjugan en un tiempo pleno del ahora -que análogamente- se revela en la línea de tiempo del montaje. El límite entre un tiempo y otro no se percibe a simple vista en un grano de polvo, sin embargo, el ojo del observador intuye que allí está. Esto porque como “La dialéctica que Ángel González establece entre el *mirar* y el *ver* entre la instantánea fotográfica que conserva aún la huella del crimen y el fotomontaje que las borra para provocar el misterio de la construcción, ubicua y sin dueño, *tiempo pleno*, «tiempo ahora» [...]”¹²⁴

¹²⁴ García, Miguel Ángel. “prefacio” en *Una historia invisible del Arte contemporáneo*. Ángel González García. Madrid: museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2000) 30

Polvo y memoria: presencias obstinadas

La memoria ES obstinada, no se resigna a quedar en el pasado,
insiste en su presencia.
Jelin

En este transitar he llevado a cabo una aproximación a la definición del polvo, a su naturaleza y a su constitución. He observado el polvo como presencia de la vida, de la tierra, y del universo encontrando que estos pequeños granos constituyen origen y fin de la materia, lo pequeño ha aparecido como parte de la grandeza de las existencias. De ello han surgido las relaciones que existen entre el polvo y el archivo, el polvo y el tiempo. En el presente ensayo se intentará abordar la relación que se establece entre el polvo, la memoria, el olvido y el recuerdo.

Antes de dar inicio a la reflexión que este ensayo convoca parece prudente y necesario recurrir a la diferenciación entre memoria e historia que lleva a cabo Pierre Nora¹²⁵ Para este historiador francés estos dos términos están lejos de ser sinónimos; la memoria “es la vida” y está sujeta a latencias y revitalizaciones mientras que “La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual un lazo vivido en el presente eterno”¹²⁶

Tal como se afirmó en el anterior ensayo el polvo encarna la acumulación de tiempos puesto que integra de manera no lineal el pasado, el presente y el futuro. Así mismo, en estas páginas se sugiere la idea de que el tiempo de las memorias no es lineal ni cronológico¹²⁷. Esta afirmación surge de asumir como lo sugiere el epígrafe -que nace del título de la película de Patricio Guzmán- que la memoria es un acto en el presente, una rememoración de un hecho sucedido en el pasado que insiste en habitar el tiempo personal e histórico. En este sentido se comparte la concepción de memoria desde la perspectiva de Elizabeth Jelin quien asume este acto de rememorar como una operación para darle sentido al pasado; aquí se recogen sus propias palabras:

¹²⁵ Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce. 2008.

¹²⁶ Nora, “*Les Lieux de mémoire*” 21.

¹²⁷ Jelin, (2012)

A mí me gusta decir que memoria es presente. Es una evocación del pasado que se hace en un presente. Hay además un elemento de futuro, porque las luchas en el presente se vinculan con un proyecto, un horizonte de futuro por el que se está trabajando en ese presente. El pasado está en el presente en función de un deseo, una intencionalidad futura, incorporada en ese proceso de evocación, de traer el pasado a este presente.¹²⁸

Deshacer, derrumbar, arruinar

Uno de los aspectos cautivadores de la imagen del polvo es su capacidad de integrar los contrarios en tanto es impalpable y, sin embargo, visible, es a la vez despojo y presencia; por lo tanto, es recuerdo y olvido simultáneo, pues al igual que la ruina es rastro visible, pero también es ausencia en tanto resto de lo que fue. De acuerdo con Márquez, Pinochet y Bustamante¹²⁹ la ruina incluye una paradoja puesto que constituye el presente de un pasado en descomposición

El polvo es abandono del recuerdo, aunque evoque la rememoración de aquello que ha sido. Ante estas inquietudes surge la idea de que quizás el polvo comparte las características ya mencionadas de ser recuerdo y olvido a la vez. Desde la perspectiva de Benjamin la ruina es fragmento sin retorno a la totalidad, asimismo, “la ruina invita a recordar, conmemorar, pero también a hacer de lo que queda un recurso para el olvido.”¹³⁰

El polvo como ruina pone de manifiesto la atención de la vista y obliga a ver más allá en tanto que como fragmento constituye una imagen cargada de sentidos que evoca la vida, aunque ya no esté -recuerdo de aquello que fue- por ello mismo, el ver más allá activa y potencia la imagen del polvo como memoria y como olvido puesto que nos remite al origen, nos hace transitar por el deterioro y nos pone frente a la partícula que nos lleva de nuevo al origen. Según Wajcman¹³¹ en la ruina hay un resto de objeto y en sus grietas y fisuras se entreve la memoria que se cuele por sus hendiduras.

¹²⁸ Jelin, Elizabeth y Vinyes, Ricard. *Cómo será el pasado, Una conversación sobre el giro memorial*. Ned Ediciones (2021) 27-28

¹²⁹ Márquez, Francisca y Bustamante, Javiera y Pinochet, Carla “Antropología de las Ruinas. Desestabilización y fragmento” CUHSO • CULTURA-HOMBRE-SOCIEDAD (2019) 109-124

¹³⁰ Márquez, Bustamante, Pinochet, 115

¹³¹ Wajcam, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu. 2001

El ejercicio audiovisual pone de relieve el carácter histórico del fragmento, permitiendo activar los entramados de significación, pero al mismo tiempo presenta la imagen del polvo como susceptible de ser interpretada y (re)pensada. El polvo como ruina permite imaginar diferentes formas, cuerpos y figuras a través del deterioro, el derrumbe o la erosión, esto dado que “Descubrir el carácter pretérito de la ruina exige, por tanto, un esfuerzo de imaginación y de voluntad para sobreponerse a ese pasado hecho presente. Tal vez el propio encanto y el temor que se desprende de la ruina guarda relación con el modo en que ésta sobrepasa la destrucción que contiene.”¹³²

El polvo en imágenes

Esa imagen de polvo -que dio inicio a esta serie de reflexiones- surgió repentinamente tras algunas experiencias en las que las imágenes se multiplicaron, por ejemplo, la demolición de un edificio en la ciudad de Bogotá, las imágenes de las líneas medio difusas en el desierto de Nazca, los fragmentos de *Roma* -la película de Alfonso Cuarón-, el documental *Dust* de Hartum Bitosmky y las imágenes de la llegada del Rover Perseverance a Marte.



Imagen 9 - Osorio, (2022) Fotograma perteneciente a Anotaciones sobre el polvo

¹³² Márquez, Bustamante, Pinochet, 113

La imagen de la demolición de un edificio en la calle 42 con Caracas y la aparición inmediata de una nube de polvo, miles de partículas voladoras que se alzan al unísono y envuelven a los hombres allí ubicados, una mano que aleja aquella nube. Esta escena en la que los restos sobrevivientes quedan registrados por el dispositivo -cámara- y que se consolida como parte fundamental en el camino de esta reflexión.

Evitando el olvido

Otra de las imágenes que permitieron este encuentro fue la “de la mujer que barría el desierto”, María Reiche, investigadora que dedicó parte de su vida a las líneas de Nazca: a medirlas, a descubrir su significado y a protegerlas. Esta mujer pasaba momentos del día barriendo el desierto para evitar que el polvo cubriera las líneas, evitando así el olvido de aquellos rastros. Esta imagen -insólita de por sí- me cautivó no sólo por la insistencia de la mujer sino también por la persistencia del polvo. Asimismo, las imágenes de la película *Roma* en las que insistentemente se mostraba a una mujer barriendo me permitieron llevar a cabo esta conexión.



Imagen 10 - [Seiji Seiji](#), (2020) Fotografía en [Unsplash](#)

Polvo: reaparición y persistencia

De otra parte, la presencia y las facetas de aquellas partículas voladoras que son el personaje principal de *Dust* en la que los granos de polvo y el celuloide dialogan y dan inicio a una serie de reflexiones sobre esa materia pues como bien lo dice el director “el polvo es el objeto más pequeño con el que la película puede lidiar”. El documental presenta facetas diversas, desde revisiones científicas sobre la calidad del aire hasta formas artísticas con las que artistas alemanes piensan y reflexionan sobre su lugar de creación. Lo que más me atrapó de esta película fue evidenciar como lo más elemental se convierte en protagonista.

La aparición de las imágenes de arena y polvo que conforman la superficie de Marte sirvieron de generador para confirmar una intuición que me perseguía: la de saber que la inmensidad está constituida por micropartículas igual de fascinantes que el todo. Las imágenes se constituyen en el primer elemento que propicia la reflexión y la creación del corto *Anotaciones sobre el polvo*. Todas las imágenes mencionadas se vuelven así fragmento fundamental en el inicio de la reflexión pues abren la puerta a la comprensión, esto es, el nivel reflexivo de las imágenes y su impacto dentro del quehacer histórico. Pues “Finalmente ¿Qué es la imagen sin imaginación? Lo que no se puede ver en cualquier momento habrá de mostrarse y desplegarse para mirarnos, para recordarnos incluso que la certeza del aquí y del ahora es como la imagen misma: no es nada, ni unívoca, ni total.”¹³³

El polvo surge ante nuestros ojos -un guiño para ver los dos cortos- entre la sombra y la luz pues en la sombra se esconde, no es visto, mientras que al rayo de sol o a la luz de la lámpara surge ante nuestros ojos para ser visto y como criaturas en vuelo suspendidas en el aire se presentan las partículas que se desvanecen ante nuestros ojos. El ojo descubre e imagina: descubre lo visible e imagina lo invisible tarea semejante a la del historiador que merodea entre archivos. La visión del polvo como resto, como rezago nos pone ante la duda de si lo que vemos es lo que sobra o es lo que falta, al decir Ángel González.¹³⁴ (p 34)

¹³³ Alonso, Adriana Guadalupe. «LOS CONCEPTOS DE SÍNTOMA Y PÉRDIDA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN EN DOS OBRAS DE YISHAI JUSIDMAN». *Index, Revista De Arte contemporáneo*, n.º 07 2019. 9

¹³⁴ García, Miguel Ángel. “prefacio” en *Una historia invisible del Arte contemporáneo*. Ángel González García. Madrid: museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2000



Imagen 11 - Osorio (2023) fotograma perteneciente a ¿Cómo se podría armar lo que no encaja?

Detrás de estas imágenes existen dimensiones temporales y espaciales que llevan a la articulación entre la imagen y el tiempo y el lugar del observador generando así un cruce entre las memorias que se construyen en esas imágenes y el reconocimiento de quien observa ubicado en un tiempo y una experiencia: “El tiempo que la memoria recorre y remonta se convierte en la dimensión sobre la que se organiza el sentido de lo vivido, y toma escena en sus protagonistas, testigos y relatores”¹³⁵

El polvo de la destrucción del edificio, de las líneas de Nazca, de las partículas evidenciadas en el documental y del polvo de la superficie de Marte, llevan a considerar que detrás de ellas existen experiencias, voces, recuerdos, silencios, olvidos que ponen en evidencia las

¹³⁵ Lechner, N. y Güell, “Construcción social de las memorias en la transición chilena” en Memorias de la represión, Subjetividad y figuras de la memoria, Buenos Aires, Siglo XXI editora iberoamericana, Nueva York, Social Science Research Council. (2006) 53

ausencias y las presencias que se confunden en esos granos que evocan cuerpos y materialidades. Pues “la huella de la desaparición lo que, metafóricamente como ausencia del cuerpo, y literalmente como eliminación u ocultación de su representación, genera en el espectador un mayor grado de emotividad.”¹³⁶

Este conjunto de imágenes en las que el polvo está presente me llevó luego a establecer conexiones con el archivo, el tiempo y la memoria y dándole la razón a María Elvira Escallón “diría que es la experiencia de estar en un espacio determinado lo que desencadena las imágenes y a partir de este momento se trata de seguir las o, más bien de perseguirlas con toda la fidelidad posible y buscar cómo materializarlas. A veces se trata de imágenes que no parecen venir al caso.”¹³⁷

El ejercicio audiovisual que acompaña estas páginas -que como se mencionó en el ensayo anterior está compuesto de dos movimientos que aluden a los dos cortos- permite concatenar imágenes que aparentemente no tienen conexión alguna, todo ello gracias a la aparición del polvo como una presencia que habita en ellas y que articula tiempos heterogéneos que se ponen en relación en un tiempo presente y que convoca otros tiempos y otros lugares. Esto es posible por “el carácter ineluctable de la mirada” como lo dice Didi-Huberman¹³⁸ en tanto que las imágenes obligan a su observador a experimentar en términos sensibles y articular en términos de memoria¹³⁹ esto puesto que:

El lugar mínimo de la experiencia será pues ese intersticio. Es justo ahí donde se ofrecerá a la mirada aquello que habrá de desaparecer, convirtiéndose en "objeto de pérdida". Intersticio en tanto "instante" donde la experiencia se obra, se territorializa y a su vez articula una doble temporalidad: la de la presencia (relación objeto-sujeto) y la que el propio objeto refiere (tiempo otro, potencia de memoria).¹⁴⁰

¹³⁶ Lapeña-Gallego, Gloria. “El artista contemporáneo en la comunicación de la historia no oficial: retórica de la desaparición en el conflicto colombiano” Palabra clave (2017): 403

¹³⁷ Buenaventura, palabras expresadas por la artista realizada por Buenaventura y que se incluyen al final del libro.

¹³⁸ Alonso, Adriana Guadalupe. “«LOS CONCEPTOS DE SÍNTOMA Y PÉRDIDA»”

¹³⁹ Alonso, 35

¹⁴⁰ Alonso, 35

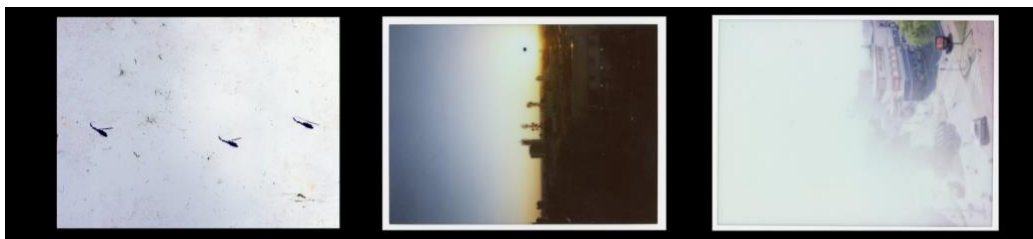


Imagen 12 - Osorio, (2023) fotograma perteneciente a ¿Cómo se podría armar lo que no encaja?

La memoria: un lugar plural

Tal vez de manera osada y salvaguardándome en las posibilidades que el arte me brinda me atrevo a insinuar que el polvo puede llegar a constituirse como una forma de materialidad de la memoria y que esta afirmación se conecta con la idea de simultaneidad de tiempos no simultáneos. Sin embargo, también puede ser que se borren las marcas de la memoria material y surjan las marcas individuales -de lo que Jelin- plantea como parte del tiempo personal. Esto supone -atendiendo de nuevo a la perspectiva de Jelin- que:

Si se sigue el devenir temporal de los fenómenos ligados a las memorias, las interpretaciones y sentidos del pasado, resulta cada vez más clara la no linealidad temporal de las memorias. Desde el sentido común, pensamos que a medida que pasa el tiempo, el pasado está más alejado, y que la gente tiende a olvidar. Pero a veces, el pasado puede ser renuente al olvido y puede volver y actualizarse de maneras diversas.¹⁴¹

En este sentido, cuando se acude a la revisión de las memorias no se puede pasar por alto la cuestión de las temporalidades puesto que la superposición de los distintos tiempos se conecta con las memorias ya que detrás de estas hay contextos, hay lugares, hay culturas, pero también hay experiencias y procesos subjetivos, creencias y emociones. Por lo tanto, el espacio de la memoria es un lugar plural en el que se dan cita el tiempo personal y el tiempo histórico pues hay distintas interpretaciones, hay “otras historias” que a su vez conforman “otras memorias” esto dado que “La memoria es una relación intersubjetiva, elaborada en

¹⁴¹ Jelin, (2012) 16

comunicación con otros y en determinado entorno social. En consecuencia, sólo existe en plural”¹⁴²

Cuando la subjetividad humana entra a jugar su papel en los procesos históricos eso lleva a asumir que detrás de las personas concretas está la experiencia de ellas y que éstas se viven vinculadas a ese devenir temporal y por ello “los sentidos de la temporalidad se establecen de otra manera: el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras. La experiencia es un “pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados” (Koselleck 1993: 338)”¹⁴³.

El polvo al igual que la memoria es obstinado, no se resigna a desaparecer y mientras él insiste en permanecer nosotros insistimos en retirarlo. Nuestra insistencia consiste en borrar su huella y la suya en recordarnos su existencia. La huella del polvo nos recuerda lo que hubo antes del eclipse material y de la desaparición representada ahora como presencia de la ruina que queda. Ya Benjamin¹⁴⁴ se refería al “tiempo de las cosas” para señalar que ese tiempo es entendido como la decadencia y caducidad que es propio de la ruina. Benjamin sintetiza la temporalidad de las cosas así “[l]as alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas”¹⁴⁵ Lo que quiere decir que las ruinas remiten no sólo al tiempo sino a la ausencia y además que la ruina rompe con el transcurso del presente puesto que nos remite al pasado, pero también al futuro.

El polvo -al igual que la memoria- sugiere conexiones con la realidad exterior y con la experiencia interior pues tal como lo afirma Anna María Guasch¹⁴⁶ la recuperación de la memoria define vínculos con el pasado y caminos con el presente dado que establece diálogos temporales con las realidades que los conforman; esto implica¹⁴⁷ aceptar que las memorias son procesos subjetivos en tanto recuperan emociones, sentimientos, afectos y percepciones personales pero también es necesario reconocer que esas experiencias subjetivas se conforman en marcos sociales que implican fenómenos de interacción e intersubjetividad que por lo mismo generan experiencias marcadas por lo subjetivo individual y por lo social.

¹⁴² Lechner, y Güell, “Construcción social de las memorias en la transición chilena” 18

¹⁴³ Jelin, (2012) 46

¹⁴⁴ Naishtat

¹⁴⁵ Naishtat, 6

¹⁴⁶ Guasch, (2005)

¹⁴⁷ Jelin, (2012)

Convergencias: polvo, recuerdo y olvido

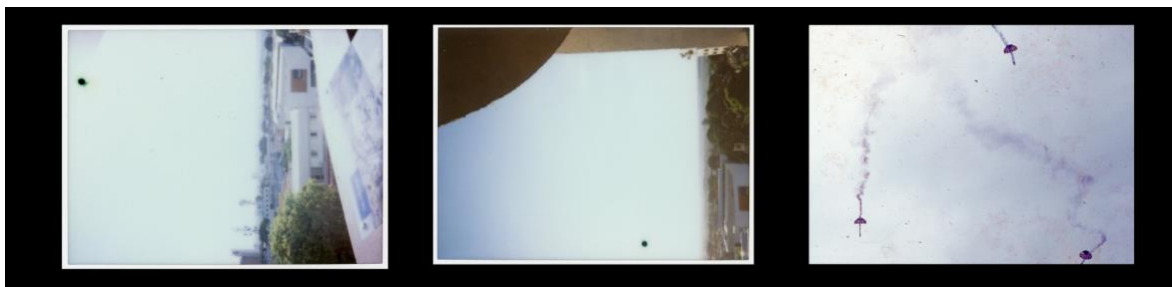


Imagen13 - Osorio, (2023) fotograma perteneciente a ¿Cómo se podría armar lo que no encaja?

La palabra memoria ha convocado diversas disciplinas que a su vez han generado diferentes aproximaciones con variados sentidos. La memoria ha sido objeto de reflexión por parte de diferentes esferas del conocimiento y dentro de esas múltiples aproximaciones aparecen las realizadas por los estudios históricos y las propuestas artísticas; asunto que se intentará abordar en las líneas que siguen a continuación. Dada la lectura alegórica realizada de la imagen del polvo se traerán a estas páginas algunos elementos que enriquecen esa lectura.

Polvo y memoria nos llevan al recuerdo como experiencia humana inevitable, aspecto que es recuperado tanto por la historia como por el arte sin olvidar que “La discusión sobre memoria raras veces puede ser hecha desde afuera, sin comprometer a quien lo hace, sin incorporar la subjetividad del/a investigador/a, su propia experiencia, sus creencias y emociones.”¹⁴⁸

En primera instancia se traerá a colación la perspectiva de Benjamin en tanto que desde su criterio cuestionaba la manera en la que se había trabajado la memoria desde la perspectiva de la historia oficial y señalaba la ausencia de “otras memorias” puesto que “a sus ojos , el pasado se muestra como un paisaje en ruinas, una sucesión de culturas derruidas por el supuesto avance de la razón”^{10,149} Esta postura se ve evidenciada en el apartado nueve de *La Tesis de Filosofía de la Historia* en el que recurre a un cuadro de Klee -*Angelus Novus*- en el que se ve a un ángel que Benjamin sugiere como el ángel de la historia que vuelve el rostro

¹⁴⁸ Jelin, (2012) 37

¹⁴⁹ Rivera, 34

hacia al pasado, señalando que él no ve la cadena de datos sino un montón de ruinas. El ángel quiere despertar a los muertos y reconfigurar lo destruido, entonces, un huracán le empuja hacia el futuro; según Benjamin este huracán es el progreso.

Pues “Tal como lo expresara Walter Benjamin, el concepto de “ruinas” enuncia la transitoriedad histórica a través de la desintegración y la decadencia de los pasajes pasados, mientras que por otro lado, enuncia en las coordenadas del ahora, su continuidad temporal.”¹⁵⁰

A partir de la lectura de Ricardo Pinilla y Ana María Rabe¹⁵¹ sobre la memoria en la obra de Benjamin se puede destacar la relación que el filósofo establece entre las nociones de recuerdo y memoria y la noción temporal. Según Pinilla y Rabe desde la perspectiva de Benjamin el tiempo se extiende en varias “direcciones” para hacer converger pasado, presente y futuro en el que se dan cita el antes y el después. En esta misma dirección señalan que para Benjamin recordar es estar presente y descubrir un lugar; por ello “recordar tiene una relevancia actual”¹⁵²

En esa intrincada relación entre el tiempo y la memoria es posible afirmar¹⁵³ que la memoria se vincula al pasado, pero también se enlaza con el presente y el futuro dado que la memoria no sólo vincula estos tiempos, sino que los distingue y supera al hecho fijo en el pasado dando relevancia a su significado en el presente.

En *El Narrador* Benjamin revisa el quehacer de la voz narrativa y nos señala que “la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro.”¹⁵⁴ mostrando así que el material del narrador -que es la vida misma- deja huella en su narración en tanto que en ella se descubren experiencias propias y ajenas y destaca que “lo registrado por el recuerdo -la escritura de la historia- representa la indiferencia creativa de las distintas formas épicas” y complementa planteando que el recuerdo funda la cadena de la tradición. En este mismo rumbo Jelin y Kauffman señalan que “la construcción de

¹⁵⁰ Márquez, Bustamante, Pinochet, 114

¹⁵¹ Pinilla, Ricardo. y Rabe, Ana María. “Los espacios de la memoria en la obra de Walter Benjamin.” Constelaciones- Revista de teoría crítica n.º 2. (2010): 289-300

¹⁵² Pinilla, y Rabe, “Los espacios de la memoria en la obra de Walter Benjamin.” 291

¹⁵³ Lechner, y Güell

¹⁵⁴ Benjamin, *El narrador*, 7

memorias como proceso tiene siempre un sujeto que recuerda, que relata, que crea sentidos apropiando la historia de un modo singular y único”¹⁵⁵

Si bien, “El olvido es percibido primero y masivamente como un atentado contra la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad, una laguna. La memoria, a este respecto, se define, al menos en primera instancia, como lucha contra el olvido.”¹⁵⁶ también y desde la perspectiva que aquí se propone el olvido es otra dimensión del recuerdo o quizás una existencia inconsciente del mismo. Esto conforme al planteamiento de Wajcman¹⁵⁷ en el que la ruina aparece como compañera de la memoria y del olvido, pues al decir del autor “El olvido es la memoria de las ruinas”¹⁵⁸

Soportes de memoria

El ejercicio audiovisual se concreta en la producción de dos cortometrajes que permiten llevar a cabo una reflexión sobre los soportes y los dispositivos que dan lugar al proyecto y que se articulan a la relación polvo-memoria que subyace a este tercer ensayo.

Para llevar a cabo tal reflexión es necesario partir de la denominación misma de corto metraje para señalar que ésta se refiere a una producción cinematográfica cuya duración oscila entre 1 y 30 minutos y que dicha denominación corresponde a un momento en el que la producción cinematográfica se basaba en el uso del rollo de celuloide y su duración dependía de la longitud de la cinta. Hoy esa denominación sigue vigente -aunque los soportes y dispositivos han variado- dado que el criterio fundamental para su vigencia es el de la duración.

Los soportes han desarrollado cambios a lo largo del paso del tiempo que se evidencian en la búsqueda de diversos materiales que permitan su conservación; tal es el caso del paso del nitrato, al acetato y al poliéster. El rollo de celuloide recibe este nombre puesto que alude al material utilizado como base para su elaboración. Dado que la conservación de los soportes ha sido una de las constantes de la archivística -y un deseo generalizado del ser humano- es importante señalar que la fragilidad de los materiales audiovisuales y los rasgos propios de

¹⁵⁵ Jelin, Elizabeth. y Kauffman, Susana compiladoras. *Memorias de la represión, Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI editora iberoamericana, Nueva York, Social Science Research Council. 2006, 9

¹⁵⁶ Ricoeur, (2003) 539

¹⁵⁷ Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu. 2001

¹⁵⁸ Wajcman, 21

su materialidad han llevado a la permanente búsqueda de nuevas alternativas que nos hacen transitar desde lo que se conoce como lo analógico hacia lo digital.

Como ya se ha mencionado, el ejercicio audiovisual recoge fotografías análogas y por ello es necesario volver a ellas; la fotografía de rollo es el nombre con el que se conoce al proceso fotográfico que utiliza el revelado químico para hacer visibles las imágenes. A su vez, la construcción de las imágenes propias se realizó por medio de la grabación digital, proceso óptico y electrónico que permitió la generación de algunas secuencias que hacen parte de los cortometrajes. En la grabación digital la imagen y el sonido se convierten en señales eléctricas que luego son codificadas en sistemas binarios para ser procesadas y almacenadas.

Esta breve e incompleta explicación técnica halla su razón de ser en tanto se pretende mostrar cómo los soportes y dispositivos han surgido con la intención de conservar imágenes y sonidos con el propósito de volver a ellas para recordar, para hacerlas presentes. Las fotografías huérfanas y las grabaciones digitales se configuran en un todo en el que a través del montaje se revelan como elementos fundamentales de presencia, de presente, de vida y de memoria.

Las fotografías que alguna vez formaron parte de cierto álbum familiar, que luego se convirtieron en basura para ser recuperadas e ingresar al archivo hasta llegar a mis manos y pasar a hacer parte del montaje se enfrentaron a una serie de transformaciones tanto materiales como en su significado. Este proceso hace parte de esas operaciones creativas que constituyen el montaje y que en términos generales en la creación al decir de Didi-Huberman los artistas practican “como poetas-antropólogos, esa potencia memorial y deseante - afirmativa, amorosa- del gesto”¹⁵⁹

Los cortometrajes trabajados, en cierta medida, cuando recogen estas imágenes y sonidos se convierten en un gesto que puede constituirse en una forma de memoria, así como evocar la idea de Huberman de que “*Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, lo que ya no veremos -o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos (la evidencia visible) nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida-*”¹⁶⁰

¹⁵⁹ Didi-Huberman, (2011), 406

¹⁶⁰ Didi-Huberman, (2010), 17

Esto dado que al trabajar con fotografías huérfanas se desconoce su origen y su contexto de producción -lo que ya no veremos- pero cuando ingresan en el montaje esa pérdida cobra sentido porque permite ver otras cosas que en conjunto con las grabaciones recomponen el orden de los tiempos y a la vez generan una forma de memoria. La memoria toma una nueva forma sobre la base de una memoria desaparecida -no vista, no escuchada- y configura una indisoluble unión entre el recuerdo y el olvido a través de la recuperación de las imágenes.

Los cortometrajes sobre el polvo permiten ver al objeto material -que ya es un objeto visual- que presenta la pérdida, la destrucción, la desaparición de los objetos y de los cuerpos concretos y a su vez la presencia residual de lo existente. En este sentido, las imágenes son “aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica detenida”¹⁶¹

La alusión implícita a Benjamin y a la imagen dialéctica que él plantea se da en tanto lo importante es lo que ocurre entre la imagen y el sujeto que ve: lo que ocurre entre dos. Pues al decir de Huberman¹⁶², para ver se necesita a un sujeto que lleve a cabo esa acción, en tanto operación que conlleva a la afirmación del autor de que “ver es inquietar” y de que “todo ojo lleva consigo su mancha...”¹⁶³

De cualquier manera, la reflexión que ha dado origen a estas páginas nos pone frente al polvo, con la intención de ver -quizás a tientas y en las sombras- a la memoria y al olvido que enredados en esta ruina que es el polvo, nos obliga a rondar ese límite en el que lo visible roza con lo invisible.

¹⁶¹ Didi-Huberman, (2010), 74-75

¹⁶² Didi-Huberman, (2010)

¹⁶³ Didi-Huberman, (2010), 47

Reflexiones finales

Acerca de los propósitos

Con el fin de recopilar los elementos más generales de lo dicho en estas páginas y con la intención de plantear una lectura particular alrededor de los aspectos trabajados se hace necesario señalar que los desarrollos ofrecidos intentan ser un punto de partida para pensar una lectura alegórica desde y con las imágenes con el interés de establecer algunas relaciones entre el polvo, el archivo, el tiempo y la memoria.

En este orden de ideas es importante mencionar que la propuesta que aquí se presentó y desarrolló ha intentado recoger los elementos esenciales de algunos aportes teóricos en los dos campos -historia y arte- con el fin de hallar un espacio de encuentro y un diálogo alrededor de los aspectos sugeridos en cada uno de los ensayos. Es importante señalar que, como ya se planteó, las imágenes surgieron primero y ese asalto me llevó a la escritura. En aras de mantener una coherencia interna con los presupuestos ya esbozados se hace necesario reiterar que las imágenes y la escritura recogen la invitación realizada en la introducción: Se trata de realizar una invitación a maravillarse por lo que se esconde tras una nube de polvo. Con el fin de lograr estos cometidos se abordaron los aspectos señalados en cada uno de los ensayos: el archivo, el tiempo y la memoria. Lo que a su vez llevó a reflexionar en el primer caso sobre el montaje, en el segundo sobre la porosidad del tiempo y en el tercero alrededor de la memoria y el olvido.

El polvo es el elemento detonador que hace evidente aquellas operaciones que están detrás, devela y descubre cómo la escritura y el montaje reúnen aspectos -en principio dispares- que se conjugan a partir de una serie de procedimientos en los que tanto el historiador como el artista revisa, selecciona, clasifica, copia, reescribe y transforma. En el recorrido de la pesquisa se evidencia que la escritura es para la historia lo que el montaje es para el arte porque ambas operaciones son las que posibilitan vínculos entre los conceptos archivo, tiempo y memoria. Es por ello, que el polvo es el punto de confluencia entre la escritura de la historia y el montaje de las artes puesto que tanto el polvo como la escritura y el montaje se constituyen como lugares en los que se evidencian las rupturas, las grietas, las fisuras y que a la par yuxtaponen, unen y vinculan. En consecuencia, en la propuesta que aquí se presentó confluyen el proceso de escritura y el trabajo de montaje.

En últimas, el proyecto puso en evidencia las operaciones que están en la base de la construcción de la historia así como de la presencia implícita e innegable del archivo, del tiempo y de la memoria en toda reflexión de carácter histórico. Así mismo, la configuración de los cortometrajes responde a los mismos presupuestos y se alimenta de manera transversal de la reflexión realizada alrededor de estos conceptos. En ellos coexiste la reflexión personal con el dialogo que se establece con el otro propiciando interpretaciones diversas y suscitando reflexiones en tanto el montaje es precisamente la respuesta crítica. Además, saca a la luz el proceso creativo que subyace en el encuentro con el archivo, la escritura de la historia y el oficio del artista. Detrás de la escritura del historiador y de la creación del artista habita una operación interpretativa.

Acerca de archivo: proceso creativo y montaje

El propósito que suscitó la escritura del primer ensayo se centra en el abordaje del archivo - tanto desde la perspectiva de la historia como desde las artes- a partir de la articulación del proceso creativo y el montaje. Esto supuso traer a la página algunos elementos que recogen la experiencia tanto del historiador como del artista con el archivo así como lo que implica la operación interpretativa que ello conlleva. Por lo tanto, se ha insistido en que la composición de esa producción remite al montaje a partir de esos múltiples archivos anexados, acumulados, organizados fragmentados y/o yuxtapuestos a los que ellos les dan forma y les otorgan significación. En este orden de ideas se trata, tanto del archivo que escudriña y construye el historiador, como de aquel que indaga o compone el artista pues de lo que se trata es de mostrar que tanto el uno como el otro se constituyen en “merodeadores” y “frecuentadores” de archivos.

Es de obligada mención volver sobre la imagen del polvo como archivo puesto que en él se concreta todo aquello que sobrevive en un grano, todo lo que podemos encontrar en una micropartícula. En la propuesta el polvo no sólo funciona como un repositorio de minúsculos restos, sino que además constituye la representación más vívida del escombros y la ruina que se acumula día a día y que constituye no sólo lo destruido sino también lo conservado. La imagen del polvo como alegoría permite un montaje de imágenes diversas que aluden a la potencia de esa existencia mínima que es el polvo; esta lectura y este montaje permiten “ver” al polvo como esa “instancia potente de creatividad”.

En torno al polvo y los fragmentos de tiempos diversos

En el segundo ensayo se asume que el polvo en tanto ruina es tiempo pues polvo y ruina están inmersos en el tiempo al evidenciar los restos de la materia. El polvo encarna al objeto carcomido por el tiempo que lentamente se transforma en ruina, en huella que ingresa en la historia. Es a este torbellino del devenir histórico a lo que alude esta propuesta. Este entendimiento de la porosidad temporal es lo que me ha llevado a preguntarme por las formas del polvo y, de otra parte, el observar dichas formas me ha llevado a pensar en cómo ha sido narrada la historia, ha sido, entonces, un encuentro de doble vía. Este microcosmos del polvo permite aludir a los fragmentos que comprimen lapsos de tiempo que guardan a la manera del trapero esas capas que se superponen de tiempos variados.

El transitar por ciertos discursos y creaciones lleva, entonces, a plantear que el polvo alude directamente al tiempo en tanto representa el transcurrir, el movimiento, la transformación de lo que fue cuerpo, y que en su cambio disminuye en tamaño, pero se acrecienta en las capas temporales que lo constituyen. El polvo atrapa no sólo el vestigio de los cuerpos sino el transitar de los tiempos y en esa medida se le puede conferir un carácter anacrónico.

El proyecto audiovisual recupera una travesía semejante a la que lleva a cabo el historiador con el tiempo. Esto dado que el ahora del artista, que graba y edita desde su presente, y que, además, trabaja con instantes congelados de tiempos desconocidos surgidos en el pasado, con tiempos dinámicos y en movimiento en las secuencias de video anclados a otros tiempos y que se insertan en la línea de tiempo en la que aparecen de manera simultánea y enmarañada. En ese proceso de actualización e intervención que se lleva a cabo con las imágenes surge la simultaneidad de los tiempos, aunque sean tiempos no simultáneos; esto es que se lleva a cabo una actualización e intervención de las imágenes propiamente dichas y una descontextualización temporal y espacial. Este segundo ensayo nos pone frente a la fuerza poética del polvo y trata de hacer explícito que esta fuerza proviene de su posibilidad para contener tiempos simultáneos.

Al respecto del polvo y la memoria como presencias obstinadas

En el tercer ensayo se realizó una reflexión en torno a la relación que se establece entre el polvo, la memoria y el olvido. En este apartado se recoge la idea de que la memoria es un proceso actual que se da en el presente, aunque se revele como evocación del pasado. De esta

idea se desprende, a su vez, la afirmación de que la memoria vive en un presente eterno que por lo tanto reafirma la idea de que el tiempo de las memorias no es cronológico ni lineal y que supone un lazo, un vínculo, entre el pasado que se evoca y el presente en el que se recuerda.

De otra parte, se planteó que el polvo en tanto ruina incluye la paradoja -propia de la ruina- de constituirse en el presente de un pasado en descomposición que aparece ante nuestra mirada como un fragmento que da cuenta de aquello que ya no es visible. Las líneas que rondaron la relación que se recoge en el tercer ensayo juegan con la idea de que el polvo y la memoria son presencias obstinadas que no desaparecen de la vida porque en parte son el reflejo de la vida misma y por eso su carácter persistente. Esto dado que polvo y memoria nos llevan al recuerdo como experiencia humana inevitable. Y si el polvo es ruina y memoria pues también puede entenderse que el olvido es la memoria de las ruinas.

Los cortometrajes -que son parte esencial de la reflexión que aquí se ha presentado- en cierta medida, cuando recogen las imágenes y los sonidos se convierten en un gesto que puede constituirse en una forma de memoria; y como parte de ese proceso de retomar los archivos huérfanos la memoria toma una nueva forma sobre la base de una memoria desaparecida -no vista, no escuchada- y configura una indisoluble unión entre el recuerdo y el olvido a través de la recuperación de las imágenes que se actualizan y se convierten en “aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora” y en las que aparecen la memoria y el olvido enredados en esta ruina que es el polvo llevando así a rondar ese límite en el que lo visible roza con lo invisible.

Bibliografía:

Amato, Joseph. *Dust: a history of the small and the invisible*, United States of America: University of California Press, 2000.

Alonso, Adriana Guadalupe. «LOS CONCEPTOS DE SÍNTOMA Y PÉRDIDA DE GEORGES DIDDI-HUBERMAN EN DOS OBRAS DE YISHAI JUSIDMAN». *Index, Revista De Arte contemporáneo*, n.º 07 2019. (junio):32-39. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.161>.

Assman, Aleida. “Além dos arquivos”, en: Aleida Assmann, *Espaços de reconstrução. Formas e transformações da memória cultural*, Campinas: Editora UNICAMP, 2011. Traducción. Óscar Guarín Martínez.

Benjamin, Walter. “Tesis de la filosofía de la historia”. en *Discursos interrumpidos I*, por W. Benjamin, 175-191 Madrid: Taurus, 1972.

_____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Publicado en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

_____. *El Narrador*

http://tallerdeexpresion1 sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/123/2012/04/benjamin_narrador.pdf (consultado el 30 de febrero 2023)

_____. *Sobre el concepto de historia* tomado de:

<https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2015/05/sobre-el-concepto-de-historia.pdf> (consultado el 25 de febrero de 2023)

_____. *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires, El cuenco de plata. 2013.

Buenaventura, Julia. *Polvo eres. El correr del tiempo en María Elvira Escallón*. Colombia, Ministerio de Cultura. 2014.

Caimari, Lila. “El historiador y el archivo, el archivo y la historia: reflexiones sobre el uso del archivo para la escritura de la historia”. *Hilos Documentales Año 1 n.º 1*. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de la Plata, (2018): 1-9.

Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. México, Universidad iberoamericana, 1993.

_____. *Historia y psicoanálisis*. México, Universidad Iberoamericana, 2007.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo, Una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta. (1997)

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

_____. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

_____. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en colaboración con el Sammlung Falckenberg de Hamburgo, 2011.

_____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____. *Arde la imagen*. Oaxaca: Serieive, 2012a.

_____. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012b.

_____. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Clément Chéroux y Javier Arnaldo, 2018.

Consultado en marzo 2023

https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf

Dosse, François. *Paul Ricoeur y Michel de Certeau. La historia: la historia entre el decir y el hacer*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2009.

_____. “Michel de Certeau y el Archivo”. *Revista de Estudios Culturales La torre del Virrey* n.º 17, (2015/1): 107-123.

Doane, Mary Ann *La emergencia del tiempo cinematográfico la modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia, Cendeac, 2012.

Edición del Walter Benjamin Archiv. *Archivos de Walter Benjamin, imágenes, textos y dibujos*. Madrid, Círculo de Bellas Artes. 2010

Flandes, Alberto. “Polvo cósmico”. *Ciencia* enero- marzo, (2006): 51-55

Foster, Hal. “El Impulso De Archivo”. *Nimio*, n.º 3 (2016):102-26. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>. (consultado el 18 de marzo 2023)

Foucault, Michel. *Arqueología del saber*, Buenos Aires, siglo XXI editores. 2002

Gaete, Jorge “Lila Caimari. La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia.” *Universum* n.º 2 vol 34. Universidad de Talca (2019): 253-256.

García, Miguel Ángel. “prefacio” en *Una historia invisible del Arte contemporáneo*. Ángel González García. Madrid: museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. 2000

Guasch, Anna María. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia* 5, (2005):157-183.

_____. “Arte y Archivo, 1920-2010 genealogías, tipologías y discontinuidades” *Akal Arte Contemporaneo* n.º 29 (2011): 7- 43.

_____. “El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas.” *Revista 180* n.º 29 (2012): 2-5.

Gijón, Gil. *El polvo y su inconsistencia, los vestigios del tiempo y la memoria en la desmaterialización de la obra de arte*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia Facultad de Bellas Artes de San Carlos. 2004

Guarín, Oscar. *La Amazonía (des)cinematografiada 1910-1950*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. 2015

_____. “Yndio do Brasil: Montaje, historia, imagen y (des)significación” en *Miradas urgentes: sujetos, estéticas y memorias del documental Latinoamericano contemporáneo*. Red de Estudios visuales Latinoamericanos. Madrid: Editorial Foc. 2017. 1-22

Jelin, Elizabeth. y Kauffman, Susana compiladoras. *Memorias de la represión, Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI editora iberoamericana, Nueva York, Social Science Research Council. 2006.c

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos 2012.

Jelin, Elizabeth y Vinyes, Ricard. *Cómo será el pasado, Una conversación sobre el giro memorial*. Ned Ediciones, 2021.

Lapoujade, David. *Las existencias menores*. Buenos Aires: editorial Cactus, 2018.

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

- Lapeña-Gallego, Gloria. “El artista contemporáneo en la comunicación de la historia no oficial: retórica de la desaparición en el conflicto colombiano” *Palabra clave* (2017): 387-409.
- Lechner, N. y Güell, P. (2006) P “construcción social de las memorias en la transición chilena” en *Memorias de la represión, Subjetividad y figuras de la memoria*, p 17-46 Buenos Aires, Siglo XXI editora iberoamericana, Nueva York, Social Science Research Council.
- Lythgoe, Esteban. “Pasado Y Presente En Ricoeur Y De Certeau. Algunas Consideraciones.” *Tópicos* n.º 18 (2009) 1-17
- Macêdo, Silvana. “Mal de Archivo: la dinámica del archivo en el arte contemporáneo” *Crítica cultural* n.º 2 (2009) 177-191
- Martínez, Paloma. “Historia y ruina en la obra de Walter Benjamin. De *El origen del Trauerspiel alemán* a las «Tesis de filosofía de la historia»” *Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas* (2021) 23-33
- Márquez, Francisca y Bustamante, Javiera y Pinochet, Carla “ Antropología de las Ruinas. Desestabilización y fragmento” *CUHSO • CULTURA-HOMBRE-SOCIEDAD* (2019) 109-124
- Monteleone, Jorge. “El deseo de narrar” en *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires, El cuenco de plata. 2013
- Naishtat, Francisco. *Hermenéutica del olvido. En torno a un poema manuscrito atribuido póstumamente a Borges*. Buenos Aires, Boletín de Estética. 2021.
- Nava Murcia, Ricardo. “Archivo y alteridad: “el otro” como lo espectral de la historiografía.” *Historia y Gráfica*, Universidad Iberoamericana n.º 53 (julio-diciembre 2019):79-107.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*, Montevideo, Ediciones Trilce. 2008.
- Osorio, Sara. *Objetos medianamente inútiles para (re)conocer el mundo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 2020 <http://hdl.handle.net/10554/52624>
- Osorio, Sara. “(Re)montando el archivo presentado” en I Simposio Internacional (Re)mediaciones, vigencias y materialidades del archivo audiovisual en la Pontificia Universidad Javeriana el 28 de abril de 2023

- Pinilla, Ricardo. y Rabe, Ana María. “Los espacios de la memoria en la obra de Walter Benjamin.” *Constelaciones- Revista de teoría crítica* n.º 2. (2010): 289-300
- Prieto, Imma. *Más allá del polvo: acción y comunidad en El archivo del polvo: an ongoing Project*. Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d’Art Contemporani de Palma. 2021
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración III el tiempo narrado*. México, Siglo XXI Editores. 1996
- _____. *Tiempo y Narración I configuración del tiempo en el relato histórico*. México Siglo XXI editores. 1998
- _____. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Editorial Trotta. 2003
- Rivera, Laura. “Memoria, reparación simbólica y arte: la memoria como parte de la verdad” *FORO: Revista de Derecho* n.º33 (2019): 30-64.
- Robles, Ignacio. “Michel de Certeau y la operación historiográfica”. *Contextos, estudios de humanidades y ciencias sociales* n.º 14 (2005): 19-22.
- Santos Herceg, José. “Cotidianidad. Trazos para una conceptualización filosófica.” *ALPHA* n.º 38 (2014): 173-196H
- Steedman, Carolyn. *Dust, The Archive and Cultural History*, New Jersey: Rutgers University Press, 2001.
- Taccetta, Natalia. “Resto y archivo: la arqueología como resistencia” *ArtCultura* n.º 40. 2020
- Zorita, Eduardo. *Benjamin y el tiempo*. Universidad Complutense de Madrid.
- Kauffman, Susana. “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias” en *Memorias de la represión, Subjetividad y figuras de la memoria*, por Jelin, Elizabeth. y Kauffman, Susana, 47-71 Buenos Aires, Siglo XXI editora iberoamericana, Nueva York, Social Science Research Council. 2006.
- Wajcm, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu. 2001