

Memoria de lo cotidiano: representaciones visuales del archivo de Lucía Álvarez*

Resumen

Este estudio de caso se focaliza en el archivo que Lucía Álvarez (1936-2018) construyó durante los últimos 24 años de su vida. Las imágenes reunidas en 14 tomos fueron seleccionadas a partir de puntos de vista particulares que la autora tenía sobre formas de actividad cotidiana susceptibles de ser archivadas. Imágenes de pájaros que aparecían diariamente en el periódico, firmas de los médicos que hacían sus chequeos o calendarios publicitarios que se reparten a comienzo de año, configuran el acervo edificado de acuerdo a motivaciones individuales que cambiaban de rumbo según las circunstancias. Se evidencia un complejo sistema de relaciones y significados que abren preguntas sobre cómo las pasiones dominantes enriquecen la vida cotidiana, activan habilidades, desarrollan aptitudes estéticas y amplían los tipos de percepción y afectos.

Palabras clave: memoria colectiva, archivos personales, vida cotidiana.

Augusto Solórzano Ariza

Doctor en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Magíster en Estética y Especialista en Estética y Semiótica de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Pregrado en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá y en Docencia en Diseño de la Universidad Pedagógica Nacional. Profesor asistente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Medellín – Colombia. portalsolorzano@gmail.com. orcid.org/0000-0001-8350-7680

Luis Carlos Toro Tamayo

Doctor en Langues et Littératures Romanes y doctor en Estudios Latinoamericanos de l'Université Paris Ouest Nanterre - La Défense y la Universidad de Chile. Magíster en Lingüística e Historiador de la Universidad de Antioquia. Profesor Escuela Interamericana de Bibliotecología, Universidad de Antioquia. Medellín – Colombia. lcarlos.toro@udea.edu.co. orcid.org/0000-0003-1793-8751

Daniela Henao

Estudiante de Artes Plásticas, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Medellín – Colombia. dahenaal@unal.edu.co

Cómo citar este artículo: Solórzano-Ariza, A., Toro-Tamayo, L. C., & Henao, D. (2019). Memoria de lo cotidiano: representaciones visuales del archivo de Lucía Álvarez. *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 42(1), 71-78. doi: 10.17533/udea.rib.v42n1a07

Recibido: 2018-10-19 / **Aceptado:** 2018-12-20

* El presente artículo (reflexión colaborativa entre investigadores de la UNAL - Sede Medellín y la UdeA) es un avance de los proyectos “Poéticas de lo artificial”, inscrito en el Sistema de Información para la Investigación Hermes y “Atlas Visual de la Memoria (Fase II)”, de la línea Memoria y Sociedad del Grupo de Investigación en Información, Conocimiento y Sociedad, que cuenta con la colaboración del Museo Casa de la Memoria y con aportes del Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI), de la Universidad de Antioquia, UdeA, Calle 70 N.º 52 - 21, Medellín – Colombia.



Memory of the Everyday: Visual Representations of Lucía Álvarez Archive

Abstract

This case study focuses on the archive that Lucía Álvarez (1936-2018) built during the last 24 years of her life. The images gathered in 14 volumes were selected from particular points of view that the author had about forms of daily activity that could be archived. Images of birds that appeared daily in the newspaper, signatures of doctors who did their check-ups or advertising calendars that are distributed at the beginning of the year, configure the heritage built in accordance with individual motivations that changed course according to the circumstances. A complex system of relationships and meanings that open questions about how dominant passions enrich everyday life, activate skills, develop aesthetic skills and expand the types of perception and affections is evidenced.

Keywords: Collective memory, personal archives, everyday life.

1. Contexto

En el mes de marzo del 2018, se llevó a cabo una exposición *in memoriam* de Lucía Álvarez en la sala 1 de la Biblioteca de San Javier en la ciudad de Medellín, Colombia. En la exposición, compuesta por 150 piezas, reposaban en una pequeña vitrina 4 de los 14 álbumes en los que esta artista había trabajado hasta el final de sus días. Apartada de los rígidos cánones museográficos y de los límites profesionales del arte, la muestra buscaba dar a conocer el resultado de unas prácticas de apropiación que Álvarez hacía diariamente sobre una cantidad de objetos e imágenes, que al no poseer un valor de uso para la mayoría de las personas pasan inadvertidas. Debido a la heterogeneidad de la muestra, solo nos focalizaremos en el análisis de los álbumes, pues es evidente que la relación análoga que estos mantienen con los *collages* tridimensionales construidos a partir de objetos aparentemente banales (botones, monedas, restos de lápices, tuercas etc.) son tema de análisis de un capítulo aparte, como lo es también la manera en que cada una de estas piezas fue creada para ocupar un lugar específico en su casa.

Hecha esta claridad, vale mencionar entonces que cada álbum es el reflejo de experiencias diarias sedimentadas en una praxis inventiva que surge a partir de la repetición diaria de recortar y pegar imágenes; estrategia creativa que enriquece estéticamente la manera de registrar, almacenar y transmitir la información archivada. Ahondar en este postulado requiere volver la mirada sobre el conjunto de motivaciones que sedimentan la construcción material y conceptual de cada álbum. La memoria en forma de *collage* que aparece en ellos articula un discurso que pone en juego lo particular y lo colectivo, lo político con lo estético, lo familiar con lo simbólico, para sostener un lenguaje con el que es posible narrar lo inenarrable. Para entender cómo la vida cotidiana es matizada por estas motivaciones particulares, que conducen a la producción sistemática que conlleva un autoaprendizaje y el desarrollo de una experiencia adquirida en un campo particular que no está sujeta al valor de intercambio, la sociología y el análisis cultural ofrecen dos conceptos codependientes que resultan capitales aquí. El primero de ellos es el de *pasiones dominantes*; y el segundo, el de *cultivo*.

2. Cultivar las pasiones en un archivo

Acuñado desde la teoría marxista que hace tránsito en Luckács y que hereda Agnes Heller (1987), las *pasiones dominantes* son básicamente un conjunto de afectos particulares que descubre un individuo en su vida diaria y que conducen a la realización de acciones que se diferencian del conglomerado cotidiano, como lavarse los dientes, asear la casa o ver televisión. En tanto las *pasiones dominantes* están cargadas de afectividad y posibilitan la objetivación —es decir, el proceso en el cual el sujeto exterioriza conscientemente sus capacidades— dan lugar al surgimiento de motivaciones, sentimientos y puntos de vista particulares dentro de un mundo de exigencias y usos que enmarcan la vida del sujeto.

El hombre nace en un mundo —concreto— que está más o menos alienado. Sin embargo, no todos los participantes deben aceptar obligatoriamente este mundo, ni aceptarlo precisamente tal como es; no todos están obligados a identificarse con las formas alienadas de comportamiento. (Heller, 1987, p. 55)

Las pasiones dominantes constituyen una poderosa herramienta para desviarse de una vida cotidiana foca-

lizada en la reproducción social, la autoconservación y la continuidad absoluta del hombre. En definitiva, se trata de un conjunto de tácticas de las que se vale el sujeto para enriquecer, mediante cualidades, actitudes y voluntad de superación de las dificultades que le son propias, su ser particular. Este enriquecimiento es impensable sin el cultivo de las mismas. Este segundo concepto que viaja desde el pragmatismo filosófico a una teoría de la cultura fue desarrollado por Rochberg-Halton (1979); permite entender la manera en que el sujeto orienta sus interpretaciones hacia metas identificables una vez hace énfasis en ciertos significados derivados de las cosas, las instituciones o los sistemas de uso. De este modo, cultivar no solo implica identificar y ensanchar las pasiones dominantes, sino que, tácitamente, marca la diferencia con el resto de prácticas, objetos y costumbres reguladas que determinan la vida cotidiana. Así llegamos a la conclusión de que la importancia potencial que le imprimimos a las cosas se realiza a través del proceso de cultivar activamente un mundo de los significados que reflejan y ayudan a crear las propias metas de la existencia. Por supuesto, hay que aclarar que no todas las personas logran cultivar estas pasiones y la mayoría de los hombres mueren sin haberlas conocido, en cuyo caso, la vida cotidiana no deja de ser un conglomerado de diversos afectos indiferenciados que, sin orden alguno, pasan inadvertidos, son reprimidos o racionalizados (Heller, 1987, p. 95).

Para nuestro caso de estudio, la antesala expuesta a través de estos dos conceptos deja entrever los lazos emocionales y cognitivos implícitos en el cultivo de una práctica archivística que, una vez identificada, le permite a esta artista apropiarse de su entorno inmediato, de su mundo a través de una reacción afectiva que identifica en imágenes del día a día. El reflejo de esta memoria apilada en estratos y recuerdos es atrapada por la autora en recortes, pegados orgánicamente al lado de otros más, lo que provoca una huella propia que reconstruye ese pasado cotidiano y banal desregulado de los grandes acontecimientos.

Y así como cultivar implica el desarrollo de diferentes fases para llegar a obtener frutos, ocurre lo mismo con las pasiones dominantes. Su constante mutación exige que se cultiven cualidades siempre nuevas en el entorno inmediato, con el fin de apartarse de lo concreto y lo conocido. De ahí su riqueza estética que permite el

desarrollo de nuevas prácticas que no desconocen el placer ni la libertad operativa. Este escape epistemológico hacia lo incierto que privilegia la experimentación explica en gran medida por qué su práctica de hacer *collages* se expande a la construcción de objetos y a la apropiación del espacio de la casa mediante la decoración con estas piezas. De este modo, el hombre

comienza a cultivar aquellas facultades y disposiciones que son necesarias para su existencia, para su afirmación en esta comunidad dada. Cultivar estas cualidades particulares es por consiguiente el criterio mínimo, sin el cual es imposible la apropiación de la vida cotidiana (Heller, 1987, p. 36).

¿Cómo desarrolla esta práctica archivística una adulta mayor que no tuvo contacto con el arte ni con la archivística?, ¿qué motivaciones particulares operan para desarrollar un trabajo sistemático de clasificación de la información durante 24 años?, ¿cómo traspasa los límites de la información de las imágenes y las convierte en dispositivo estético cargado de mensajes positivos?, ¿de qué manera el archivo da sentido a su existencia?, ¿cómo el arte amateur configura un nuevo significado a través de estas representaciones visuales de la memoria?

A primera vista y volcando la mirada hacia Anna Maria Guasch (2005), teórica que viene trabajando la relación arte y archivo en tanto nuevo paradigma del arte contemporáneo, podría decirse que estamos frente a otra manifestación más del *arte en tanto archivo* o del *arte como archivo*, es decir, como ese conjunto de estrategias contemporáneas que, enmarcado como tendencia, se convierte en lugar común para que los artistas muestren no tanto las obras de arte, sino la documentación del arte que las circunscribe, pues se asume que esta es “la única referencia posible a una actividad de arte que de ningún modo podría ser representada de otra manera” (Groys, 2008, p. 54).

Sin embargo, consideramos que la manera en que procede esta artista empírica con relación a su mundo diario indica de entrada la necesidad de apartarse del arte como eje único y explicativo. Hacerlo es oponerse al peso hegemónico que tiene el arte a la hora de dar cuenta de las manifestaciones estéticas marginales que desarrolla el hombre común; manifestaciones que, al involucrar los afectos, son portadoras de una pode-

rosa carga estética que comprende la recolección de imágenes y objetos, textos e informaciones, registros fotográficos, así como su montaje y su organización diversa. Este archivo no puede considerarse como un digno “aspirante” al arte, aunque su coherencia formal, poder expresivo, encarnación de una idea, creatividad y originalidad, bien podrían circunscribirlo a este restringido mundo. Lo heterogéneo del trabajo de Álvarez hace que sea necesario situarlo al margen de la producción de artistas profesionales que han hecho uso de los sistemas modulares, la fotografía objetiva, la acumulación, la repetición o la serialidad con la que se busca transformar el material histórico oculto, fragmentario y marginal en un hecho físico y espacial (Guasch, 2005, p. 157). Aquí, los sistemas de motivaciones de las acciones particulares ponen de relieve un asunto discursivo, cuya vigencia a la hora de abordar la diversidad de análisis y enfoques es imposible dejar de relacionar con la estética cotidiana. No debemos olvidar que:

La mayoría de objetos y actividades estéticos no artísticos se refieren a nuestra experiencia cotidiana de comer, vestirnos, habitar una vivienda, limpiar, y tratar con los elementos y eventos naturales. A diferencia del mundo del arte institucionalizado, estos son compartidos universalmente. En una cultura como la nuestra, con un mundo del arte diferenciado, la experiencia del arte se limita a ocasiones especiales reservadas para ese fin, aunque no todos tenemos acceso o conocimiento del mundo del arte. Por el contrario, todos nosotros participamos en las actividades diarias y manejamos objetos estéticos no artísticos (Saito, 2001, p. 89).

Esta discusión entre artistas profesionales y artistas amateur viene cobrando notable importancia dentro del análisis cultural y en la posicionada subdisciplina del pragmatismo, la estética cotidiana. Concebir que el archivo de Álvarez trasciende los límites de una supuesta trayectoria disciplinar del arte y de la archivística implica desmontar la idea de que su trabajo ha de tomarse a la ligera o que se trata de una práctica cuyo objetivo es simplemente divertirse o distraerse, o que simplemente se trata de “manualidades” como lo registran en un video que le dedica *Bitácora Magazin* de la Universidad EAFIT, registrado en la plataforma Vimeo.¹

1 Ver <https://vimeo.com/220256015>

Por el contrario, la sistematicidad y rigor diario con el que se construye este atlas lo hacen rico en sentido, en tanto supera con creces lo concreto y conocido que enmarca el ámbito profesional, bien sea en el arte, la archivística, los estudios visuales o la arquitectura. De hecho, navegar en lo desconocido es uno de los fundamentos del amateur que opera en un escenario en el que no hay instrucciones y cuyo proceder no está previsto ni puede ser enseñado. De entrada, reconocemos que su archivo constituye un escape epistemológico de las disciplinas tradicionales y que la autorrealización es el motor que potencializa las actividades creativas, singulares y personales. Elisión, contingencia y suerte, son pilares que estructuran su forma de proceder. Estar en la periferia que el arte institucionalizado establece respecto al archivo permite de entrada pensar que, si bien Álvarez selecciona y organiza su material a partir de sus propias apropiaciones y elaboraciones, el material al que recurre está basado en su totalidad en su propia experiencia de vida, en los afectos que una persona mayor recibe del mundo exterior y en los procesos mentales que ejecuta a partir de las cosas e imágenes que, tras ingresar a su vida, son susceptibles de ser archivadas.

Más allá de la pretensión profesional de develar hechos históricos ocultos, Álvarez plantea una ecuación distinta al poner en evidencia una memoria cultural que gira en torno a lo intrascendente que circula en una sociedad desmesurada que produce y reproduce imágenes para alimentar el consumo comercial. Aun cuando los artistas renombrados vuelquen su mirada sobre las ruinas del olvido y busquen resarcir el significado compartido, las huellas del pasado que se recuperan sistemáticamente aquí excluyen los grandes acontecimientos, los objetos venerados de la memoria, las grandes crónicas históricas o los textos de renombre. En su lugar, el foco de interés se dirige hacia el mundo del lenguaje gráfico de los calendarios, los pájaros que aparecen en los bordes de las páginas de los periódicos y que, luego de una cuidadosa operación estética, se juntan libremente con otras imágenes de pájaros provenientes de álbumes, revistas o cualquier otra publicación. Igual sucede con las flores, imágenes de personas marginadas de la sociedad o con las tarjetas de celebración de días de madre, cumpleaños u obituarios.

Por supuesto, estas motivaciones están íntimamente vinculadas con el sistema de hábitos que crea a su

alrededor y con los objetos de uso diario. Archivar sistemáticamente los almanaques que las tiendas, carnicerías y papelerías reparten a sus clientes a principio de año con fines promocionales, es una forma de apropiación activa sobre piezas gráficas que están condenadas a desaparecer por ser consideradas banales una vez cumplen su función informativa enmarcada en un tiempo específico. Esto corrobora que:

A menudo la estructura fundamental no se desarrolla más allá de lo cotidiano —frecuentemente los hombres no ejercen ninguna actividad que vaya más allá de la vida cotidiana—, en otros casos, por el contrario, esta alcanza un completo florecimiento precisamente en las objetivaciones genéricas superiores. (Heller, 1987, p. 26)

Siguiendo los principios de heterogeneidad en la esogencia de temas e intereses, y discontinuidad en la manera de crear nuevas narrativas a partir de las piezas gráficas seleccionadas, es que Álvarez se objetiva a sí misma, traza sus propias reglas estéticas que aplica sobre sus imágenes y logra así combatir la aparente homogenización de la vida cotidiana.

3. Del álbum al atlas: la heterotopía y el lugar de la memoria

Como queda enunciado en líneas anteriores, el trabajo de Álvarez es un zigzag permanente tanto en intereses como en el descubrimiento de estrategias que le permiten construir cada una de estas arqueologías visuales. A la par de la elaboración de los *collages* de objetos que eran dispuestos en el espacio de su casa y de la toma de fotografías que la autora hacía principalmente de flores, cada uno de estos tomos comienza a ser construido a partir de la exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes mediante técnicas de *collage* y montajes. Al reposicionar imágenes de tarjetas de cumpleaños con las flores de papel de regalo o imágenes religiosas de santos y vírgenes con edificios emblemáticos del mundo, se introduce en el *collage* un conjunto de relaciones, circunscrito a una cartografía individual cuya relectura e interpretación es infinita.

Guardadas las proporciones, este es el mismo método de proceder con el que Aby Warburg (2010) reconfigura nuevos sentidos haciendo uso de la yuxtaposición

de las imágenes, cruzando relaciones consientes e inconscientes que reposicionan todo el tiempo nuevos significados. Los elementos dispersos del *collage* construidos por Álvarez configuran una cartografía personal cuyo norte está regido por los criterios propios, las obsesiones personales y la sistematización ordenada de todo tipo de imágenes que han sido puestas en un mismo plano de inmanencia para derogar cualquier jerarquía visual. Oponerse a la categorización de las imágenes abre la puerta a una semántica imprecisa que deroga el principio aristotélico que contempla la existencia de condiciones necesarias y suficientes para cualquier categorización.

En tanto todas las imágenes tienen el mismo valor sin importar si se trata de un recorte de periódico, una tarjeta de navidad o un dibujo elaborado por un nieto, se establece un *continuum* como principio regulador del archivo. Se evidencia así cómo el desmonte de categorías posiciona la figura del atlas como una construcción incompleta, abierta y conflictiva que pone de manifiesto relaciones complejas y ampliables e incorpora datos que permiten explorar nuevos territorios de sentido o, como lo plantea Warburg (2010), un universo simbólico capaz de activar los recuerdos mediante *engramas culturales*. De este modo se abre paso a la inestable y conflictiva heterotopía definida por Foucault (1984) como la disposición de las cosas en sitios tan diferentes que no se encuentran en un lugar común.

Al indagar sobre la manera en que una abuela de 84 años llega a descubrir un universo complejo en torno a lo visual, aparece el principio ordenado y sistemático del álbum que, a diferencia del atlas, está acotado por criterios fijos previamente establecidos. En entrevista abierta sostenida con Jenny Henao y Daniela Henao (hija y nieta de Álvarez, respectivamente), se logra evidenciar que el álbum está en permanente concomitancia con la elaboración de estos 14 álbumes. Los inicios de este proyecto están relacionados con el famoso álbum de Chocولاتinas Jet, icono de la cultura colombiana y con el sistema ordenado que, mediante láminas coleccionables, enmarca una visión de la ciencia y la naturaleza. Esos criterios fijos y predeterminados también fueron su tema de interés. Ello se corrobora con el hecho de haber completado 10 álbumes en su totalidad, cuatro de Chocولاتinas Jet, cinco del periódico

El Mundo, y uno más de la Alcaldía de Medellín con la Fundación Viztaz.

El primer álbum que Álvarez completó fue *Historia Natural*, de Chocolatinas Jet, y tal fue la pasión que esto despertó en ella que, al completar el primero, con las láminas repetidas que tenía y otras más que le regalaban o ella compraba en chocolatinas, llenó dos más del mismo cuadernillo de ilustraciones de animales a lo largo de la historia. (J. Henao & D. Henao, comunicación personal, 15 de octubre del 2018, Medellín - Colombia).

Desmontar la sistematización ordenada del álbum y acoger la complejidad del atlas, esto es, pasar de un sistema cerrado y definitivo a uno abierto, incompleto, indeterminado y adireccional deja en firme la presencia de relaciones subconscientes, conflictivas, inestables y espontáneas. Por supuesto, en esta forma de proceder se encierra un oxímoron, el de explorar la ingenuidad profesional como una fortaleza.

En la Imagen 1, aparece una página de su álbum titulado *La naturaleza es vida, no destruimos tanta belleza*, en ella puede verse cómo las imágenes están articuladas bajo la tutela de una mirada heurística que da lugar a una masa de información que reviste capas arqueológicas de una memoria meramente cotidiana. Al interior las imágenes de paisajes naturales e idílicos contrastan con imágenes de construcciones humanas, grandes puentes, fachadas de edificios y paisajes que evidencian el deterioro de la naturaleza en manos del hombre con fines de progreso. Lo mismo ocurre en *Las flores alegran la vida*, primer álbum en el que las imágenes de la prensa se mezclan libremente con fotografías tomadas por ella resaltando los colores vibrantes de las flores en balcones, ramos o iglesias.

Es de notar el juego de relaciones no evidentes que reflejan una memoria cultural incorporada a las prácticas repetidas y repetibles regularmente. De ahí la importancia que Álvarez otorga a esa memoria que da cuenta de fiestas, ceremonias, ritos, y que mezcla libremente con esa otra memoria de las imágenes cotidianas que aparecen fugazmente en los periódicos, calendarios u obituarios. Aunque condenadas a desaparecer, estas piezas gráficas evidencian cómo hombres y mujeres exteriorizan sus pasiones, sus sentidos, sus capacidades intelectuales, sus habilidades manuales, sus sentimien-

tos, sus ideas, sus ideologías, sus creencias, sus gustos e intereses, en fin, todas sus potencialidades y capacidades (Veroneze, 2015, p. 10).



Imagen 1. Álbumes e imágenes interiores.

El atlas conformado es portador de todas y cada una de esas cosas que, sin excepción alguna, vive el hombre en su vida cotidiana sin importar si desempeña un trabajo físico o intelectual. Una memoria así es portadora de una aporía: al pertenecer al mundo cotidiano, se hace difícil percibir su importancia debido a su exceso de naturalidad y carácter pragmático. Conforme reza el viejo adagio oriental, el pez no es consciente del agua en la que nada, captar la riqueza estética de la realidad inmediata de todos los días implica recrear unas reglas del juego demarcadas de las maneras habituales de estar y habitar la realidad. De ahí la importancia de las estrategias plásticas a las que apela la autora. Aunque parezca elemental, identificar la imagen, seleccionarla, recortarla y pegarla al lado de otras imágenes sobre un nuevo soporte, para generar una nueva discursividad cargada de poética, encierra una gran complejidad estética que restablece la identidad entre la representación

y lo representado. Yuxtaponer lo sacro y lo profano, lo real y lo imaginado, lo serio y lo cómico, lo bello y lo siniestro y, por supuesto, lo culto y lo popular, configura una valoración distinta para el fragmento prefabricado permitiéndole explorar nuevas riquezas significativas y, al hacerlo, devela una estética enriquecida de la imagen desprovista hasta entonces.

4. Conclusiones

Historia y memoria conjugadas en el *collage* combinan libremente tiempo y lugar, percepción temporal que en palabras de Huyssen (2002) son síntomas de una obsesión por coleccionar el mundo y por construir una memoria que debe ser conservada. Descomponer la mirada es un recurso complejo que demarca para la imagen una historia turbulenta para la que no fue creada inicialmente. El valor de significado que tiene el fragmento se ve reflejado en el sugerente título de su cuarto atlas *La naturaleza es vida, no destruyamos tanta belleza*. En él se reúnen imágenes de paisajes que se contrastan con imágenes de construcciones humanas, grandes puentes, fachadas de edificios y paisajes que evidencian el deterioro de la naturaleza en manos del hombre con fines de progreso, de cómo la imagen se convierte en dispositivo de la memoria toda vez que encuentra un nuevo espacio y un nuevo tiempo que, al lado de otras imágenes errantes, cargan nuevos sentidos “sosteniendo ese universo de materiales desechables, de objetos no prestigiosos, de fragmentos no trascendentales, cotidianos: el amate, plano y fundación, textura artesanal, empastado tejido, marca el espacio de una cultura, el tiempo y la historia de una sensibilidad (Achugar, 2004, p. 238).

Narrar desde la mixtura del fragmento constituye un complejo dispositivo en el que la memoria capta en el objeto estético componentes que tienen una historia que se recrea permanentemente en historias privadas, íntimas y colectivas en la apoteosis del papel. La diversidad narrativa contenida en los 14 álbumes sitúan nuevos códigos estéticos y relatos articulados como parte del no olvido.

Entrados los años 90 el periódico *El Colombiano* llegaba cada viernes y domingo a la casa de Lucía, ella como amante de las flores comenzó a recortar todas las que venían en los reportajes gráficos del diario y de la revista cultural de los viernes. Además de flores y paisajes naturales, Álvarez encontraba constan-

temente en el periódico fotografías que reflejaban la situación global de pobreza, desplazamientos forzados y hambre, y, conmovida por los rostros de esas personas, realizó un álbum titulado *No vivamos ajenos a la pobreza de nuestros semejantes* (J. Henao & D. Henao, comunicación personal, 15 de octubre del 2018, Medellín - Colombia).

Según Erll (2012), hay una escenificación de la memoria que hace parte de un fenómeno enteramente cultural en el que la praxis conlleva una construcción discursiva que permite la transmisión de conocimiento. Esta transmisión permite que la memoria colectiva sea una memoria orgánica que se reproduce a partir del entorno cultural, creando una serie de símbolos o engramas culturales que poseen un poder simbólico capaz de activar el recuerdo (Warburg, 2010). Recuerdos que están plasmados en cada una de las imágenes que conforman estos álbumes y que gracias al cultivo de las *pasiones dominantes* de esta mujer podemos apreciar este precioso legado de imágenes que hoy conforman los álbumes de la memoria de Lucía Álvarez.

5. Referencias

1. Achugar, H. (2004). *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Ediciones Trilce.
2. Foucault, M. (1984). De los espacios otros “Des espaces autres”, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967. (Trad. Blitstein P., & Lima, T.). *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5). Recuperado de http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf
3. Groys, B. (2008). Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation. En *Art Power* (pp. 53-65). Cambridge Mass: The MIT Press. Recuperado de http://www.c-cytc.com/OccuLibrary/Texts-Online/Art_Power_Boris_Groys.pdf
4. Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, (5), 157-183. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233/112454>
5. Heller, A. (1987). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Hurope
6. Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

7. Rochberg-Halton, E. (1979). *Cultural Signs and Urban Adaptation: The Meaning of Cherished Household Possessions*. Chicago: University of Chicago.
8. Saito, Y. (2001). Everyday Aesthetics. *Philosophy and Literature*, 25(1), 87-95. doi: 10.1353/phl.2001.0018
9. Veroneze, R. T. (2015). Ágnes Heller, cotidianidad e individualidad: fundamentos para la conciencia ética y política del ser social. *Trabajo Social*, 17, 131-144. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/tsocial/article/view/54777>
10. Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. En M. Warnke y F. Checa (eds.). Madrid: Akal.