



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

**TESIS**

**MATERIALIDAD Y MEDIACIÓN DE LA MEMORIA EN LAS PRÁCTICAS  
ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS. OBRAS PARTICIPATIVAS, VIDEO Y  
FOTOGRAFÍA COMO DISPOSITIVOS DE EXPERIMENTACIÓN TEMPORAL EN  
MÉXICO, 2012-2022**

Presenta

Lic. Tania Nataly Juárez Villavicencio

Director de tesis

Dr. Alberto López Cuenca

Comité tutorial

Dra. María Emilia Ismael Simental

Dra. Mónica Amieva Montáñez

Mayo 2023

Índice

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<i>Retorno a la memoria .....</i>	<i>6</i>
<i>Contra lo efímero.....</i>	<i>9</i>
<i>La inevitabilidad de mediar el pasado.....</i>	<i>11</i>
<b>CAPÍTULO 1. EL TERRITORIO Y LA MEMORIA. LA IMAGEN POLAROID COMO SOPORTE DE LAS NARRATIVAS PERSONALES: EL INMEDIBLE PESO DE LA MEMORIA (2020). .....</b>	<b>17</b>
<i>La fotografía y memoria en las prácticas artísticas contemporáneas de México .....</i>	<i>22</i>
<i>La materialidad de lo instantáneo .....</i>	<i>29</i>
<i>Derivas.....</i>	<i>35</i>
<i>La fotografía .....</i>	<i>37</i>
<i>Emsamblaje.....</i>	<i>42</i>
<i>Exhibición .....</i>	<i>44</i>
<b>CAPÍTULO 2. LA IMAGEN EN MOVIMIENTO COMO MEDIACIÓN DE LA MEMORIA Y LA HISTORIA: LA COSTA (2016). .....</b>	<b>49</b>
<i>El tiempo y la imagen en movimiento.....</i>	<i>53</i>
<i>Prácticas artísticas de video .....</i>	<i>55</i>
<i>La construcción del pasado, la tensión entre la historia y la memoria.....</i>	<i>62</i>
<i>La imagen en movimiento, memoria e historia que se desplazan.....</i>	<i>66</i>
<i>El viaje .....</i>	<i>75</i>
<i>El archivo.....</i>	<i>81</i>
<i>El montaje y la adhesión.....</i>	<i>85</i>
<i>Exhibición .....</i>	<i>89</i>
<b>CAPÍTULO 3. LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA COMO FORMA DE INSTITUIR LA MEMORIA: EL ABISMO NO NOS DETIENE (2013).....</b>	<b>99</b>

<i>La e-imagen como (re)productora el pasado .....</i>	<i>100</i>
<i>La imagen espectro, la materialidad de datos.....</i>	<i>103</i>
<i>La participación como parte de los procesos artísticos mnemotécnicos .....</i>	<i>105</i>
<i>La materialidad de lo efímero. Las mediaciones de la imagen digital como soporte de las narrativas colectivas: Astrovandalistas.....</i>	<i>124</i>
<i>La colectividad como modo instituir memoria .....</i>	<i>131</i>
<i>Taller de micronarrativa @LPM.....</i>	<i>134</i>
<i>Perfomance en vivo.....</i>	<i>139</i>
<i>Inscripción Web .....</i>	<i>143</i>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>146</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA.....</b>	<b>156</b>

## ***Introducción***

### Planteamiento

La idea principal de esta investigación titulada *Materialidad y mediación de la memoria en las prácticas artísticas contemporáneas. Obras participativas, video y fotografía como dispositivos de experimentación temporal en México, 2012-2020* surge a partir de una inquietud ante las diversas prácticas artísticas contemporáneas que retoman la memoria como parte del discurso que las compone y que en este trabajo se interrogarán a partir de las formas que adquieren a partir de las diferentes mediaciones en las que opera cada una de esas prácticas. Para hacer esto, nos apoyaremos en una revisión de los conceptos planteados por José Luis Brea en *Las tres eras de la imagen. Imagen materia, film, e-image*, donde el autor analiza tres tipos de imágenes, describiendo la materialidad e implicaciones de cada una de ellas, y dando lugar con ello a pensar los modos de representación que tomará la memoria. Brea sostiene que en la primera era de la imagen, es decir, aquella que se refiere a la imagen materia, la existencia de la memoria se da de un modo estático. La imagen materia se entregaría a la memoria como un objeto que solo es del pasado y “cada vez que volvemos sobre ellas, y haya pasado tanto tiempo como haya pasado, nos re-entregan exactamente el mismo contenido.”<sup>1</sup> En la segunda era:

La imagen aquí no guarda la memoria de lo que fue en el pasado para ejercer su reposición en el presente, sino que nos ofrece el recordatorio de que el presente es precisamente ese flujo de cambio de lo que estuvo y que el único modo que tiene el pasado de hacerse presente es justamente el de reproducir la constante transformación que en el acontecimiento se verifica siempre como un devenir/diferencia en el curso del tiempo.<sup>2</sup>

Por último, en la tercera era de la imagen, Brea destaca que en la e-imagen la memoria es la potencia de reproducirse desde el pasado y hacia adelante, “[m]emoria que no es de repetición y resonancia de la mismidad, sino –y se inaugura aquí una política que necesariamente habrá de expresarse como *lógica del sentido-acontecimiento*– escucha silente y atenta de la diferencia... *que viene*.”<sup>3</sup> De esta manera, queda evidenciado que las imágenes proporcionan constancia de lo

---

<sup>1</sup> José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 41.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 86.

ocurrido a través de ellas mismas y como resultado de una experiencia perceptiva, pero sobre todo a través de las formas materiales y de las mediaciones en las que la memoria se inscribe. En ese sentido, Andreas Huyssen enfatiza que “[n]o podemos discutir la memoria personal, generacional o pública, sin contemplar la enorme influencia de los medios como vehículos de toda forma de memoria.”<sup>4</sup> Tomando en cuenta lo anterior, se contemplarán tres casos que encarnan distintos tipos de memoria dadas sus formas materiales y sus dispositivos mediáticos de operación. El primero de ellos es *El inmedible peso de una memoria* (2020), una pieza de Javier Mendoza que aborda la materialidad de la memoria a través de la experimentación de la imagen fotográfica instantánea inscrita en un ladrillo, el cual funciona como soporte para las imágenes. El segundo caso encarna la memoria a través de la imagen en movimiento, el trabajo de Reynel Ortiz *La Costa* (2016) realiza una serie de aproximaciones a las narrativas instituidas en el periodo de la dictadura en Argentina y su relación con México en la década de los setenta. Por último, *El abismo no nos detiene* (2013) de Astrovandalistas es una acción audiovisual proyectada resultado de un taller y de la participación ciudadana como parte de las acciones del movimiento #Yosoy132 en México. Estos tres casos resultan relevantes debido a que en cada uno de ellos se estructuran tres modos de operar mediáticamente la memoria: en primer lugar, la memoria personal, en segundo lugar el cuestionamiento de la memoria histórica y, en tercer lugar, la articulación de las narrativas personales que se abren a la construcción de una memoria colectiva. Las manifestaciones que toman estas tres mediaciones son determinantes para entender las formas que la memoria toma no solo a partir de ellos, sino también a partir de la configuración que estos otorgan en las prácticas contemporáneas de arte en México.

Ante la perspectiva respecto a la memoria y arte contemporáneo de los últimos diez años que se intentará armar a continuación, la aparición de la figura de mujeres artistas se encuentra menos sujeta al análisis en la construcción de este relato. Sin embargo, este desvanecimiento es una preocupación latente que aparece como parte del planteamiento de este trabajo y, por ello, si bien los casos de estudio que se abordarán más adelante son ejecutados por hombres artistas, cada uno de ellos se encuentra ligado a otros trabajos, que justo dan evidencia de la existencia de estos procesos vinculados a la memoria realizados por mujeres artistas.

Con respecto a lo anterior, este trabajo está acotado temporalmente a la década entre 2012 y 2022, periodo que conglomerar acontecimientos importantes y sus consecuencias en la construcción de narrativas y, por lo tanto, de memoria. La declaración de la denominada “Guerra

---

<sup>4</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, p. 24.

contra el narcotráfico” en 2006 dio lugar a un ciclo donde se sitúan las elecciones presidenciales (2012), la desaparición de estudiantes en Ayotzinapa (2014) y las reflexiones sobre las décadas previas al fin del siglo pasado, que funcionan como puntos de anclaje para situar las distintas formas que tomará la memoria y los distintos dispositivos que la encarnan.

### *Retorno a la memoria*

Como ya se mencionó, el lapso temporal en el que se enmarca esta investigación resulta revelador con relación al entendimiento de lo que puede considerarse una especie de retorno hacia el interés por la memoria, entendido como un discurso que se inserta en distintos grupos sociales y en distintas dinámicas culturales, donde las prácticas y experiencias artísticas se vuelven significativas. La noción generalizada por la construcción y transmisión de relatos sobre el pasado intenta ser una forma de validar la existencia humana ante el transcurso del tiempo, una manera de crear vínculos con objetos y experiencias anteriores, que no nos pertenecen. Recurrimos al pasado esperando encontrar estrategias para relacionarnos con otras y otros. En el recuerdo encontramos la posibilidad de sustraer casi cualquier cosa hacia nuestro tiempo y encontramos en el acto de recordar una experiencia que no existe más de la misma forma que fue.

Nuestras experiencias con el pasado son únicas, pero las formas en que es contado aquello que fue suscitan experiencias colectivas determinadas, que influyen de manera muy específica en los modos de vida actuales, y los nuestros no son la excepción. Lo que puede entenderse como un retorno a la memoria como modo de producir narrativas ha aparecido desde el siglo pasado como un objeto de estudio interdisciplinario.

Finalmente, la memoria produce identidades individuales y colectivas, formas de relacionarnos con los lugares, con los objetos y por supuesto aparece como un planeamiento discursivo que puede dar origen a otros relatos. La incidencia de la memoria como discurso en diferentes aspectos de la vida humana actual no puede dejar de lado el inmenso horizonte de prácticas artísticas que se liga a la memoria como punto de anclaje. En ese sentido, es necesario comprender el porqué de este retorno a la memoria como forma discursiva en la actualidad, como concepto en las prácticas sociales y como marco para diversas dinámicas del arte contemporáneo en México.

En *Regímenes de historicidad*, el historiador François Hartog designa el término presentismo para describir la manera en que las sociedades actuales nos relacionamos y entendemos la experiencia temporal. Hartog argumenta que desde el siglo pasado existe una

especie de retorno a ideas que parecen haber tenido su tiempo como una forma de pensamiento actual y en ese sentido el autor menciona que:

[...] los años ochenta estuvieron sumergidos por la oleada de la memoria y de su alter ego, más visible y tangible, el patrimonio: patrimonio que es preciso proteger, catalogar, valorar, pero también volver a pensar. Se erigieron monumentos conmemorativos, se renovaron y multiplicaron los museos grandes y pequeños. Todo un público no especializado, que daba muestras de interés o curiosidad hacia la genealogía, empezó a visitar los archivos.<sup>5</sup>

Por otro lado, Andreas Huyssen señala en *Twilight Memories* que la obsesión de las sociedades actuales por los discursos de la memoria es:

[...] un signo potencialmente saludable de contestación: una contestación del hiperespacio informativo y una expresión de la necesidad humana básica de vivir en estructuras extendidas de temporalidad, independientemente de cómo estén organizadas. También es una formación de reacción de cuerpos mortales que quieren aferrarse a su temporalidad frente a un mundo mediático [...].<sup>6</sup>

La fascinación por replicar relatos sobre los acontecimientos, objetos, y experiencias del pasado y nuestro insaciable deseo por encontrar en otras épocas relatos que permitan discutir, así como cuestionar, nuestro presente y la necesidad humana de permanencia en el mundo convierten a la memoria en un punto central que desencadena nuevos entendimientos sobre aquello que nos rodea. El evocar el pasado y construir continuamente relatos sobre él quizás sea la mejor apuesta actual ante la experiencia de la compresión temporal y su inevitable forma de alternar ininterrumpidamente lo que conocemos.

A partir de las afirmaciones anteriores, es preciso decir que los casos de estudio que se abordarán en esta investigación aparecen enmarcados tanto en la mediatización desbordada que menciona Huyssen como en la experiencia de temporalidad simultánea señalada por Hartog. El *presentismo* –donde se encuentran involucrados el pasado, presente y el futuro– origina este “retorno” a la memoria:

---

<sup>5</sup> François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, p. 25.

<sup>6</sup> A. Huyssen, *Twilight memories, Marking Time in a Culture of Amnesia*, p. 9. Traducción mía.

[...] evolucionó de maneras diversas, en función de contextos diferentes, y alcanzó su punto culminante a mediados de los años noventa. Empero, no cabe duda de que los crímenes del siglo XX, [...] fueron las tempestades que dieron origen a esas oleadas de la memoria que alcanzaron y afectaron de manera profunda a nuestras sociedades contemporáneas.<sup>7</sup>

En ese sentido, este retorno inevitablemente aparece no sólo en las prácticas sociales, pues las manifestaciones artísticas como producto de las prácticas culturales se han visto permeadas por este interés por la memoria. De hecho, diversas autoras como Astrid Erll han referido este hecho, como cuando menciona, por ejemplo, el carácter interdisciplinario<sup>8</sup> que han adquirido las reflexiones sobre la memoria en la actualidad. En esa línea, Anna María Guasch señala que:

Desde finales de la década de los sesenta del siglo xx hasta la actualidad, se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un ‘giro’ hacia la consideración de la obra de arte ‘en tanto que archivo’ o ‘como archivo’ que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la individual como la cultural.<sup>9</sup>

En consecuencia, podría afirmarse que las prácticas artísticas contemporáneas en México están marcadas por este retorno, pero también por una serie de acontecimientos que determinan de manera significativa el modo en se producen narrativas sobre el pasado y la experiencia temporal que generan en el presente. Ante este horizonte donde existe una experiencia simultánea y comprimida de la temporalidad, el interés desmedido por replicar el pasado y construir narrativas sobre él, así como el contexto político, económico y social mexicano actual, se inserta este trabajo que pretende mostrar las diferentes formas de articulación material de la memoria a través de tres distintos tipos de imágenes: fotografía, imagen en movimiento e imagen digital y, sobre todo, se analizarán los diversos dispositivos mediáticos específicos que estas toman. Después de todo, cada

---

<sup>7</sup> François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, p. 26.

<sup>8</sup> Astrid Erll menciona que la memoria en cuanto fenómeno enteramente cultural desempeña un papel importante en diversos contextos de la praxis cultural: el recordar y el olvidar se escenifican en la literatura y el arte contemporáneos. En *Memoria colectiva y las culturas del recuerdo, estudio introductorio*. p. 1.

<sup>9</sup> Anna María Guasch, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, en *Derivas Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. p. 205.

uno de estos dispositivos creará un tipo de memoria diferenciada, y en su particularidad, cada una de estas formas de memoria se enfrentará a la experiencia del tiempo.

### *Contra lo efímero*

En *Las tres eras de la imagen*, Brea comienza resaltando la importancia de las imágenes como promesas de la existencia y duración de los hechos ante el tiempo. Para el autor, esta resistencia es lo más valioso que pueden ofrecernos las imágenes, convirtiéndolas en

[...] promesas de memoria: memoria que expande lo vivido hacia los otros –en los que ese yo se ensancha en colectividad, de la que toda imagen hace enseña– pero también y sobre todo hacia el porvenir –y sus habitantes otros–. Memorias contra el tiempo, contra su pasaje, contra la efimeridad visible e implacable del mundo que nos rodea, y la nuestra propia, incursos en ella.<sup>10</sup>

Es importante señalar que si bien las imágenes son promesas de la memoria, estas deben inscribirse de algún modo y de acuerdo a las afirmaciones de Garde-Hansen “[p]arece que no somos capaces de entender el pasado sin las versiones mediáticas del mismo, y el siglo pasado, en particular, nos muestra que los medios y los eventos de importancia histórica son inseparables.”<sup>11</sup> La promesa de eternidad de las imágenes que señala Brea se ve potencializada cuando estas imágenes pretenden hablar sobre la memoria misma, es ahí donde la permanencia se vuelve aún más imprescindible, el transcurso del tiempo no es opción y la necesidad de perpetuidad es innegable. Nadia K. Cortes Lagunas, siguiendo al filósofo Bernard Stiegler, denomina *gramatización* al proceso al que se somete la necesidad de permanencia, “[...] tanto a la escritura como a la imagen; la historia de las sociedades humanas desde hace millones de años ha sido sobre-determinada por los procesos de *gramatización*. Dichos procesos de *gramatización* han permitido transformar los flujos temporales en espacio, en espaciamiento.”<sup>12</sup> Sin embargo, si bien estos procesos de inscripción o gramatización son parte de los procesos humanos desde hace mucho tiempo, Brea afirma que: “[...] esa *fuerza de promesa* de que hablamos se realiza en el contexto de una historicidad y una tradición cultural específicas a nadie se le escapa que tal

---

<sup>10</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 10.

<sup>11</sup> Joanne Garde-Hansen, *Media and Memory*, p. 28. Traducción mía.

<sup>12</sup> Nadia K. Cortes Lagunas, “Escritura y Farmacón”, p. 327.

*promesa de eternidad*, [...] Por lo que se refiere a esta de la que hablamos, es inseparable de un régimen técnico –que durante mucho tiempo, por ser el único, ni siquiera había sido reconocible como tal–.”<sup>13</sup> De hecho, la escritura, la música y, por supuesto, las imágenes son mediatizaciones y formas de memoria, indicios de la existencia humana ante el tiempo del mundo y de nuestra necesidad de inscribirnos en él, “[e]l pasado no está simplemente ahí en la memoria, sino que debe ser articulado para convertirse en memoria.”<sup>14</sup>

Esta necesidad de permanencia y la promesa de perpetuidad, posibilitada por un régimen técnico – tal como señala Brea– y por diversos procesos de inscripción, permiten que la memoria se instale como una narrativa del pasado admisible en el horizonte del arte actual. Cada uno de estos relatos en su condición particular tendrá sus implicaciones pues los modos en que se disponga el pasado responderá de distinta forma para cada régimen o dispositivo técnico y estos a su vez funcionarán de manera peculiar dependiendo de aquella narrativa que le sea otorgada. Como casi cualquier cosa producida por un ser humano, ningún régimen técnico será eterno, la condición efímera para la memoria será inevitable y esta se verá amenazada en mayor o menor medida por la desaparición. Para Didi Humernan:

[n]o es posible seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas [...]. Es entonces absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes a las palabras, los libros de imágenes a los libros a secas. Para cada uno de nosotros, todos forman en conjunto un tesoro o una tumba de la memoria, no importa si ese tesoro es un simple copo o si esa memoria está trazada sobre la arena poco antes de que una ola la disuelva. Sabemos perfectamente que toda memoria está siempre amenazada de olvido, cada tesoro amenazado de pillaje, cada tumba amenazada de profanación.<sup>15</sup>

La idea de la desaparición aparece estrechamente ligada a la idea de memoria, los intentos de inscribirse eternamente no serán suficientes y la amenaza del olvido estará siempre presente. Aun así, cada aparición de una forma de memoria en un dispositivo irá en contra del olvido, contra lo efímero. De hecho, son estas formas diversas de intentar mantener la perpetuidad de la memoria en las prácticas artísticas contemporáneas el punto central de análisis a lo largo de este trabajo.

---

<sup>13</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 3.

<sup>15</sup> Georges Didi Huberman, *Arde la imagen*, p. 17.

### *La inevitabilidad de mediar el pasado*

En sentido con los párrafos anteriores, es necesario retomar que el retorno hacia la memoria como forma que constituye narrativas y la necesidad de ir en contra de lo efímero son fenómenos que existen como parte de los procesos culturales y, en consecuencia, de modo específico, de los artísticos. La necesidad de mediar el pasado se vuelve un argumento inicial para entender cómo en la actualidad las diversas mediaciones se manifiestan en las prácticas artísticas y como estas se ven reflejadas en el tema de esta investigación.

En la mitología griega, Mnemósine es la personificación de la memoria y en su fuente cumple la función de evocar lo ausente, pues a través de sus ojos posee la capacidad de conocer todo lo que había sido, lo que es y lo que será.<sup>16</sup> Mnemósine es una figura omnisciente que se complementa a sí misma a través de la historia, entendida como narraciones del tiempo pasado. En el discurso mitológico griego existen dos tipos de memoria: “[...] aquella que se refiere a los sucesos primordiales (cosmogonía, teogonía, genealogía), y [...] la memoria de las vidas anteriores, o sea, de sucesos históricos y personales.”<sup>17</sup> Desde esta segunda perspectiva, la memoria es un fenómeno que ancla continuamente el pasado en el presente, y como fenómeno parece esquivar una definición certera: más bien arroja aproximaciones que suponen procesos cognitivos, personales y colectivos en relación con implicaciones socioculturales, espacio-temporales y políticas que cobran relevancia a través de la manera en que se manifiesta. En este sentido, Martha Cecilia Herrera enfatiza que:

La memoria funciona a partir de sensaciones, imágenes y representaciones en las cuales se expresan las distintas configuraciones históricas y culturales que caracterizan una sociedad específica y los grupos que la constituyen. La experiencia de la que se sirve la memoria para dar sentido a la multiplicidad de percepciones, temporalidades y significaciones que la articulan, hace uso del lenguaje para su elaboración y transmisión. De esta manera, el relato se constituye en la mediación a través de la cual es posible tanto la configuración de la experiencia como su explicación y posibilidad de comunicación.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Ignacio Olábarri, “La resurrección de Mnemósine: historia, memoria, identidad”, en *La «nueva» historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, p. 149.

<sup>17</sup> Mircea Eliade, “Mitologías de la memoria y el olvido”, p. 10.

<sup>18</sup> Martha Cecilia Herrera, “Entre Mnemosine y Clío: Las pulsaciones de la experiencia humana”, p. 12.

Respecto a lo anterior, se puede enunciar que la necesidad de mediar continuamente el pasado ha estado presente en las prácticas humanas, pues la memoria se basa en los distintos soportes que la representan (oral, escrita, visual). Martín Grassi subraya que “[l]a escritura es un *phármakon*, y como tal puede, a la vez, salvar a la memoria y enfermarla sin retorno: una confianza excesiva en la escritura como aquella que guarda la memoria (...).”<sup>19</sup> Es a través de esos soportes que nuestra necesidad de “guardar” y evocar el como la memoria se manifiesta de diversas maneras, pues serán los dispositivos los que probablemente determinen el modo en que la memoria se configurará. Según Bernard Stiegler: “La memoria de la entidad humana está esencialmente exteriorizada, materializada y espacializada. Se proyecta espacial, material y técnicamente en lo que se constituye como un espacio y un tiempo comunes, proyectado si no fuera del tiempo al menos más allá de su propia temporalidad original [...].”<sup>20</sup> La idea de *phármakon* como posibilidad de la memoria la remedia pero, al mismo tiempo, se acerca peligrosamente a borrarla: “[...] *phármakon* es el pensamiento de que toda exteriorización conduce a la posibilidad, no solo para el conocimiento, sino para el poder, de tomar el control de estos procesos.”<sup>21</sup> Y como exteriorización, la memoria se encuentra en un cuestionamiento constante a través de las mediaciones que toman los discursos que intentan replicar el pasado.

En ese sentido, el voltear al pasado se convierte en algo complejo, el deseo de conservar nos liga directamente a la materialidad del mundo. Joanne Garde-Hansen enfatiza esta mediación cuando afirma que “[es] nuestra necesidad de recordar y compartir todo y las limitaciones de hacerlo mentalmente como individuos lo que impulsa a los seres humanos a ampliar nuestra capacidad de recordar a través de las formas y prácticas de los medios.”<sup>22</sup> Es en los dispositivos mediáticos<sup>23</sup> donde la memoria emerge como una forma específica del pasado que no puede ser una reproducción directa del mismo, pues siempre está transformada en ellos por las implicaciones materiales de las formas en las que operan. Justo las implicaciones materiales y las formas que toma la memoria en las prácticas artísticas contemporáneas en México son las que animan esta investigación y es a partir de ellas que esta tomará relevancia. Desde la perspectiva de François

---

<sup>19</sup> Martín Grassi, “Tengo una memoria para el olvido. El interjuego entre memoria y olvido en la construcción de la identidad personal”, p. 81.

<sup>20</sup> Bernard Stiegler, “Relational ecology and the digital *pharmakon*”, p. 3. Traducción mía.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, p. 12.

<sup>22</sup> J. Garde-Hansen, *Media and Memory*, p.7.

<sup>23</sup> Véase Óscar Steimberg, Óscar Traversa, “Medios, artes, memorias” donde se entiende los dispositivos mediáticos como los modos en que una técnica se modela socialmente para regular un contacto, reconfigura las concurrencias y divergencias de la fotografía fija o móvil, la palabra escrita o la ilustración, según modos en los que se reconocen los estilos de una época.

Hartog, existe un tipo de experiencia en la que el presente, el pasado y el futuro se estructuran conjuntamente, es decir, que existe un presente multiforme:

[...] un presente monstruo. Es a la vez todo (no hay más que presente) y casi nada (la tiranía de lo inmediato). ‘Ahora bien, el espíritu no mira ni hacia adelante ni hacia atrás. El presente solo es nuestra dicha’, bastaría hacer escuchar de nuevo estos versos del Segundo Fausto para comprender que ese presentismo no es o ya no es el nuestro. Nosotros, por el contrario, no dejamos de mirar hacia adelante y hacia atrás, pero sin salir de un presente del cual hemos hecho nuestro único horizonte.<sup>24</sup>

Es en esa simultaneidad del tiempo que emerge donde se sitúa la multiplicidad de narrativas oficiales instauradas, así como las narrativas no oficiales, entendidas como relatos e intervenciones mediáticas que se manifiestan desde la oposición a los procesos institucionales. Para esta investigación, estas diversas formas materiales capturadas por las prácticas artísticas contemporáneas toman como punto de partida un período temporal específico que permite ubicar como el concepto de memoria sin necesariamente centrar los estudios de caso en prácticas directamente ligadas a los hechos políticos que sucedieron durante el periodo de 2012 a 2022. De hecho, como un antecedente directo a este periodo, es necesario volver a subrayar que en diciembre de 2006, Felipe Calderón, entonces presidente de México, declaró una “guerra” en contra de cualquier cártel de la droga en México, dando oficialmente inicio a la denominada *guerra contra el narcotráfico*. “La espiral de violencia en México que caracterizó al periodo de gobierno de Felipe Calderón se deriva principalmente de las luchas brutales entre los cárteles del narcotráfico por el control de la producción y las rutas del tráfico de drogas.”<sup>25</sup> De la misma manera “[...] aunque México no es un Estado fallido, algunas de sus instituciones sí lo son, de tal manera que ‘es un Estado solo parcialmente fallido, en la medida en que el fracaso se concentra en las estructuras de seguridad, inteligencia, policiales y de justicia para combatir al narcotráfico’.”<sup>26</sup>

En el panorama artístico del país, este hecho y las consecuencias del mismo empezaron a transformar la manera en que los acontecimientos eran contados, apostando mucho más por otras

---

<sup>24</sup> F. Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, p. 236.

<sup>25</sup> Jonathan Daniel Rosen y Roberto Zepeda Martínez, “La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida”, p.158.

<sup>26</sup> *Ibidem.*, p. 165.

formas de producir narrativas y, por lo tanto, otras formas de crear y concebir el concepto de memoria en diferentes medios. Astrid Erll destaca que “[l]os medios no son portadores neutrales de información pasada que resulta relevante para la memoria: ellos crean una y otra vez lo que parecen codificar –las versiones de la realidad y del pasado.”<sup>27</sup> Por esto se podría señalar que muchas de las prácticas artísticas contemporáneas en el país apuestan por evidenciar estas otras narrativas como una figura de resistencia ante los miles de desaparecidos, ante la violencia y la inseguridad, ante la precización de la vida, tal como lo han hecho otros países latinoamericanos desde el siglo pasado como consecuencia de las dictaduras militares, donde la ausencia y el olvido no pueden permitirse. Es el caso de Argentina, donde León Ferrari trabajó durante casi diez años en *Nosotros no sabíamos* (1976-1984). Pegando decenas de notas periodísticas en hojas de papel, Ferrari produjo “[u]n archivo de urgencia, perseguido por la necesidad de reunir pruebas que no provenían del expediente secreto sino de las noticias que todos podían leer en la prensa de cada día. Ferrari envió estas hojas por correo a San Pablo, donde residiría hasta 1991. Allí fotocopió y distribuyó este archivo.”<sup>28</sup>

La recopilación de Ferrari se convirtió en uno de los tantos “[...] repertorios que recorrían los límites de lo decible y lo representable en un momento de extrema vigilancia, en el que podían verse ciertas cosas en esas obras, pero no podían expresarse en palabras públicas.”<sup>29</sup> También es una muestra de la postura de artistas con respecto a sus prácticas, donde estas se convierten en una reivindicación del pasado, pero también en una forma de vincular de otras formas a las víctimas de estos hechos con el mismo.

---

<sup>27</sup> A. Erll, *Memoria colectiva y las culturas del recuerdo. Estudio introductorio* p.170.

<sup>28</sup> Andrea Giunta, “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”, p. 4.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, p. 5.



León Ferrari, *Nosotros no sabemos* (1976-1984)

Las prácticas artísticas contemporáneas se han visto permeadas por estos acontecimientos en mayor o menor medida. En el caso de Latinoamérica, y específicamente de México, existe un horizonte complejo donde la desaparición forzada, la violencia ejercida por los grupos del crimen organizado y por el Estado aparecen de manera cada vez más recurrente. Es inevitable que se mencionen estas cuestiones, pues durante el periodo en el que esta investigación se desarrolla, han cobrado cada vez mayor peso, siendo abordadas desde distintas perspectivas. Por ejemplo, si bien el trabajo de la artista Teresa Margolles no parece estar relacionado de manera directa con la memoria, sí propone evidenciar los olvidos y ocultamientos de la situación en México: “Margolles sostiene que su trabajo muestra aquello que no quiere ser visto, y que pretende evidenciar que las víctimas de la violencia en México son individuos, con historias particulares y no simples números.”<sup>30</sup>

Este trabajo pretende analizar los tres casos antes mencionados dentro de este periodo temporal, cada uno con su modo específico de producir memoria, con formas materiales y dispositivos mediáticos diferentes. El primero, una pieza que experimenta con la naturaleza de la fotografía análoga; el segundo, la imagen en movimiento y, por último, una acción audiovisual resultado de la participación ciudadana. Por otro lado, también es importante resaltar que los elementos antes mencionados se disponen como expresiones artísticas y que como tales las formas mediáticas que toman, así como la manera en que son exhibidas, conservadas y sobre todo, el

---

<sup>30</sup> María Campiglia, “Teresa Margolles. Reiterar la violencia”, p. 118.

modo en que se relacionan con los espectadores, configuran los modos que toma la memoria, después de todo, tal como Belting señala con respecto a las imágenes: “Desde las más antiguas manufacturas hasta los distintos procesos digitales, han estado supeditadas a requerimientos técnicos.”<sup>31</sup>

Como resultado de las líneas anteriores, podría afirmarse que las prácticas artísticas contemporáneas en México vinculadas a la memoria se encuentran atravesadas por distintos factores: en primer lugar, dichos ejercicios se constituyen como efecto de una especie de retorno a la memoria como discurso y como objeto de estudio para el arte, el cual parecer ser inevitable desde el siglo pasado. En segundo lugar, la constitución de la memoria como forma narrativa del pasado parece estar marcada por una serie de acontecimientos que determinan, de manera significativa, el uso de ciertos dispositivos mediáticos, así como los métodos de inscripción en los que se ven desplegados. Asimismo, en párrafos anteriores se ha descrito el tipo de experiencia temporal que marca nuestra experiencia con el tiempo en el presente y los modos de incidencia que tiene sobre el pasado. Ante este horizonte, donde existe una experiencia simultánea del concepto de temporalidad, el interés desmedido por replicar el pasado y construir narrativas sobre él, así como el contexto político, económico y social mexicano actual, es en el que se inserta este trabajo, que pretende mostrar diferentes formas de articulación del concepto de memoria. Sobre todo, se analizarán los diversos dispositivos mediáticos como el espacio digital, la utilización de la polaroid y del video, productores de memoria, así como la forma que cada uno tomará en relación con narrativas personales, relatos históricos y construcción de relatos colectivos. El interés de este trabajo es, así, mostrar como cada uno de ellos funciona como mediador del pasado y como formas de replicar el mismo.

---

<sup>31</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 25.

## ***Capítulo 1. El territorio y la memoria. La imagen Polaroid como soporte de las narrativas personales: El inmedible peso de la memoria (2020).***

Retomando esta última idea, pareciera que en la actualidad nos encontramos ante la necesidad de mediar el pasado y esa necesidad nos hace disponer de diversas técnicas y dispositivos para llevarla a cabo. En este primer capítulo, se realizará un análisis de la fotografía como técnica que media la memoria, así como algunas de las prácticas que toman el dispositivo fotográfico como medio de expresión artística en México durante los últimos años. A través de la pieza *El inmedible peso de la memoria* (2020) de Javier Mendoza, se argumentará el vínculo que existe entre la memoria y la fotografía, así como la reaparición de la fotografía instantánea en las prácticas del arte contemporáneo. Como parte de los argumentos señalados por Brea con respecto a la *imagen-materia*, este capítulo se divide en siete apartados: el primero es *La fotografía como técnica que media la memoria*, mismo que permite dar paso a una descripción más detallada en de *La fotografía como mediación de la memoria en las prácticas artísticas contemporáneas de México*. El tercer apartado, *La materialidad de lo instantáneo*, sirve para dar cuenta de como el trabajo de Mendoza se relaciona con la materialidad que existe en la captura de imagen Polaroid, donde la *Deriva*, *La captura*, *El ensamblaje* y la *Exhibición* funcionan como apartados que permiten explicar en detalle como opera este caso

### *La fotografía como técnica que media la memoria*

Para Andreas Huyssen, el siglo XX, sobre todo tras los hechos ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial, y cómo se relacionan las sociedades con ellos, se transformó radicalmente, pues desde una perspectiva se volvió imprescindible hacer presentes los acontecimientos del pasado. Huyssen señala que “[e]l recuerdo da forma a nuestros vínculos con el pasado, y las formas en que recordamos nos definen en el presente. Como individuos y sociedades, necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para nutrir una visión del futuro.”<sup>32</sup> La necesidad de liberar la memoria del pasado en el presente, y el paralelo deber colectivo de borrar cualquier huella de este acontecimiento permiten plantear una dialéctica entre el pasado y la memoria. En ese sentido, por un lado, existe una especie de encarnación de Mnemósine que da cabida a proyectar un fenómeno o recuerdo desde el pasado hacia el presente; pero también el estudio del

---

<sup>32</sup> Andreas Huyssen, *Twilight Memories Marking Time in a Culture of Amnesia*, p. 250.

pasado se manifiesta como una personificación de Clío, la hija de Mnemósine encargada de anunciar “lo que será y lo que fue”<sup>33</sup>. Como señala Pierre Nora:

La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno, siempre actúa un lazo vivido en presente eterno; la historia, una representación, del pasado. (...) La memoria sorda de un grupo que ella suelta, lo que quiere decir, como lo hizo Halbwachs, que hay tantas memorias como grupos; que ella es por naturaleza múltiple y desmultiplicable, colectiva, plural e individualizable.<sup>34</sup>

Desde este punto de vista, la diferenciación entre el concepto de memoria del de historia parte de que si bien la primera arraiga en el estudio del pasado, surge como una serie de procesos múltiples que son resultado de cuestiones de identidad tanto individual como colectiva, mientras que la historia es un modo de articular narrativas que parte de acontecimientos que ya no existirían en el presente.



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (1924)

Aproximarse a un entendimiento de la compleja relación entre historia y memoria conlleva comprender la existencia de la multiplicidad de narrativas ya antes mencionadas y la diversidad de medicaciones de las mismas. El “[...] término mediatización de la memoria o memoria mediada

---

<sup>33</sup> Jean Pierre Rioux, “La memoria colectiva”, p. 341.

<sup>34</sup> Pierre Nora, *Lugares de la memoria*, p. 21.

es que sugiere que algo le ocurre a la memoria por los medios en lugar de que algo le ocurra a los medios por la memoria,<sup>35</sup> que pueden dar paso también a diversos cuestionamientos sobre la veracidad, neutralidad e institucionalización de cada una de ellas. Se podría, así, hablar de que la fotografía como técnica o forma mediática oscila entre la verdad y la subjetividad de la imagen que proyecta, es decir, entre la historia y la memoria de lo que plasma. Por un lado, “(...) [l]a fotografía emerge como una máquina del tiempo que nos permite superar las limitaciones de la memoria en todo el proceso evolutivo de la cultura humana hasta entonces. (...) La memoria fotográfica se convierte en la memoria exacta, precisa.”<sup>36</sup> Pero al mismo tiempo puede ser una representación de múltiples factores que responden a fines concretos “[d]esde una perspectiva crítica sigue siendo, empero, el ya señalado: demoler la idea de que una foto es la representación de algo, llamémoslo acontecimiento, realidad o memoria, y sí una construcción, una puesta en escena bien cuidada.”<sup>37</sup> En sus inicios, la fotografía como técnica de reproducibilidad de imágenes adquirió cierta cualidad que la situaba como una tecnología que era capaz de objetivar todo aquello que pudiera ser captado y observado, en una especie de entendimiento de que la imagen fotográfica era capaz de congelar el tiempo. Lo anterior ha sido poco a poco descartado, teniendo conocimiento de que en cada captura fotográfica permanece la cierta parcialidad de la realidad, plasmada mediante diversos elementos: el tipo de objeto con el que la imagen es captada, el tiempo de exposición, determinados encuadres, la forma en que esta imagen es revelada, la manera en que es montada y la época donde la imagen fotográfica se inserta. Podríamos decir entonces que esta *objetividad* ya está predispuesta y con ello la objetividad que supone la imagen fotográfica apunta más hacia una disputa entre la idea de la invención y la certeza de capturar lo que nos rodea. “El uso de la fotografía en el terreno de la memoria va claramente dirigido a instrumentalizar una herramienta para hacer posible la conformación del pasado y, desde ella, todas las operaciones necesarias para construir individuos o grupos que crean lo que se estima necesario.”<sup>38</sup> A principios del siglo XX, múltiples expresiones artísticas se colocaron como parte de un discurso visual vinculado al gran auge que la fotografía tenía entonces, donde el tiempo podía ser contenido o atrapado en una imagen. Es inevitable mencionar a Aby Warburg, cuya investigación exploró métodos de relacionar imágenes y memoria de las mismas, en el Atlas Mnemosyne. “El

---

<sup>35</sup> J. Garde-Hansen, *Media and Memory*, p. 42.

<sup>36</sup> Jesús Ángel Sánchez Moreno, “La fotografía, el espejo con memoria”, p. 39.

<sup>37</sup> *Ibidem.*, p. 44.

<sup>38</sup> *Ibidem.*, p. 38.

procedimiento de elaboración del Atlas era la selección y manipulación (recortes, ampliaciones, detalles, etc.) de imágenes fotográficas y su colocación sobre una mesa negra, en forma de collage, para ser fotografiado.”<sup>39</sup> Este proyecto se muestra no solamente para generar asociaciones que puedan ser observadas, pues como Anna María Guasch enfatiza “[...] no solo tiene que ser visto como un proyecto para coleccionar una memoria social y colectiva sino como uno de los primeros intentos de interpretar esta memoria por medio de las reproducciones fotográficas.”<sup>40</sup> Por lo tanto, es a través de la serie de imágenes que conforman este Atlas que es posible señalar que la fotografía permite repensar y ordenar el pasado en el proceso de sucesión temporal.

Si como señala Guasch en *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, parece que existe un giro generalizado por parte de diversos artistas hacia el concepto de memoria como parte de sus procesos creativos desde inicios del siglo XX, el interés por el pasado se intensificó a partir de la Segunda Guerra Mundial. Huyssen al respecto subraya que “[l]a historiografía del Holocausto, los archivos, los testimonios de testigos, el material fílmico documental –todos han contribuido a establecer un sólido núcleo de hechos que deben ser transmitidos a las generaciones pos-Holocausto–.”<sup>41</sup> En dichos términos, y en relación con la idea de la imagen fotográfica como vehículo para la articulación de la idea de memoria, es notorio el trabajo del artista Christian Boltanski quien “[e]ntre 1969 y 1971 comenzó a reconstruir su infancia a partir de fotografías, en general, de niños anónimos, borrosas que desaparecieron durante la Segunda Guerra Mundial.”<sup>42</sup> De esta manera, aunque Boltanski no sea quien realice el acto de captura, sus estudios sobre el pasado, por medio del examen de diversos archivos fotográficos del Holocausto, le otorgan al artista fragmentos de su propia memoria, configurando sus piezas para despertar la memoria y las narrativas colectivas. Boltanski enfatiza que la memoria es “lo que nos hace únicos, es extremadamente frágil y desaparece con la muerte.”<sup>43</sup> El trabajo de Boltanski propone –desde su materialidad y su forma de relacionarse con los espectadores– problematizar la ausencia y presencia en la cotidianidad de quienes experimentaron o se relacionan con el Holocausto de manera directa, asimismo sugiere la creación de una identidad individual y colectiva

---

<sup>39</sup> Cristina Tartás Ruiz y Rafael Guridi García, “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”, p. 231.

<sup>40</sup> Anna María Guasch, *Derivas ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, p. 210.

<sup>41</sup> A. Huyssen, *En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización*, p. 155.

<sup>42</sup> Laura Feinsilber, “Christian Boltanski”, s/p.

<sup>43</sup> Efi Michalarou, “Art-Presentation: Christian Boltanski-Storage Memory, Part I” en *Dreamideamachine*. s/p.

desde un evento histórico, convirtiéndolo en propiedad de la memoria. Justo esta materialidad de las obras de Boltanski sirve para evidenciar la manera en que se constituye la memoria según el medio por el que atraviese, por ejemplo, *Les archives* de Christian Boltanski es una pieza realizada entre 1965-1988, en la que la curadora e historiadora Catherine Grenier se encarga de describir cada uno de los elementos que la componen, enfatizando las cajas, los archivos fotográficos y la iluminación:

Reuniendo más de 1.200 fotografías y 800 documentos diversos, que el artista ha recopilado al vaciar su estudio, esta colección de los recuerdos se afirma como un monumento conmemorativo erigido a la gloria de la vida ordinaria. Las cajas de galletas que encierran estos archivos, [...] dan a esta composición la apariencia de una escultura mínima, siendo sin embargo pervertida la pureza de la forma por el carácter trivial e imperfecto de los "contenedores" oxidados. Otros elementos de su vocabulario, las lámparas de mesa, únicas fuentes de iluminación de la obra –que así se presenta en la oscuridad–, dramatizan la construcción, recordando la dimensión humana y sagrada de toda empresa de memoria.<sup>44</sup>



Christian Boltanski, *Les archives* (1965-1988)

El trabajo de Boltanski propone que esta ausencia y necesidad de evocar el pasado está condicionando la manera en que estos son representados y se encuentra vinculado no solo con la

---

<sup>44</sup> Catherine Grenier, “Les archives de Christian Boltanski 1965-1988”, s/p.

cotidianidad social y los procesos sociales, pues las cajas, los archivos fotográficos y las luces crean una imagen total que está unida determinadamente a su soporte. La experiencia creada por la pieza de Boltanski resulta en una totalidad casi envolvente, el carácter privado de las fotografías en un sitio público sólo potencializa el pasado que invade el lugar donde la pieza es montada; las cajas y fotografías se convierten en un archivo tridimensional pero estático que es imposible de ver completamente para quienes se enfrentan a la pieza. Aún así, observar la imagen propone un lugar para la memoria, en *Les archives* el pasado se presenta como conmemoración capturada.

### *La fotografía y memoria en las prácticas artísticas contemporáneas de México*

La captura del tiempo en la imagen fotográfica delimita su propia existencia, la siguiente idea que se abordará intenta crear un panorama general sobre la idea de memoria en las prácticas artísticas mexicanas actuales y su relación con la fotografía. En diversas maneras, el panorama de violencia que azota a México enmarca, transgrede y altera simultáneamente las distintas manifestaciones en las prácticas artísticas mexicanas actuales y por ende, las formas en que las manifestaciones de la memoria y las formas en que esta es experimentada, se ve influida por el territorio donde intenta inscribirse. Un lugar determinado, como un indicador de los límites geográficos y sus implicaciones –climáticas, de flora, fauna y tránsito –, así como identitarios y de formas de vida, influye determinadamente en las formas en el concepto de memoria es entendido y sobre todo en las formas en que el pasado es construido.<sup>45</sup> En relación con esto, la idea de territorio debe aparecer como un punto central para este primer capítulo; pues delimitara el modo en que se producen las *imágenes-materia* a través del uso de fotografía, como referencias del pasado, a partir de ola de violencia en México. “El territorio, por principio, no es un espacio virgen, indiferenciado y neutral que solo sirve como mero contenedor de la vida social y cultural, sino que se trata siempre de un espacio que ha sido valorizado [...]”<sup>46</sup> y al igual que la idea de la memoria se modifica según las necesidades humanas a través del tiempo, el territorio y la forma de entenderlo se transforma de diversas maneras. Hablando específicamente de la memoria como un concepto que tiene sus propias implicaciones espacio temporales, lo anterior debe entenderse como una afirmación de que el pasado que se articula como un fenómeno particular y diferente dependiendo del sitio y las

---

<sup>45</sup> Véase J. Trinidad Chávez Ortiz, “Tiempo y espacio, territorio y memoria (reflexiones desde la antropología)”. La memoria o los recuerdos colectivos, ya sean públicos, privados o familiares, convierten a un pueblo, un barrio o una ciudad en lugares en los que la vida se ha sedimentado, lo cual hace precisamente que estos lugares sean habitables; esto a su vez permite que se establezca una retroalimentación entre el grupo y la persona.

<sup>46</sup> J. Trinidad Chávez Ortiz, “Tiempo y espacio, territorio y memoria” (reflexiones desde la antropología), p. 38.

mediaciones materiales desde el que se concibe. De manera más específica, como parte de las prácticas artísticas relacionadas con los conceptos tanto de memoria como de territorio, sirve como ejemplo mencionar *Territorios de la memoria: 1985-2019*, una exposición de 2019 curada por José Manuel Springer, en el Museo de Arte Moderno. Esta muestra “[...]presenta un panorama del periodo 1985-2018, marcado por transiciones en los ámbitos social, cultural y político. Esta exposición procede en el cruce de hechos e interpretaciones, relacionándolos con actores, lugares y situaciones reales.”<sup>47</sup> La retrospectiva presentada por Springer, pretendía hacer hincapié en las transformaciones a través de cuatro ejes principales: la relación de la sociedad con las instituciones, lo social, la devastación de la naturaleza y, por último, propuestas de restauración social desde la cultura para crear reflexiones acerca de la situación actual del país. *Territorios de la memoria: 1985-2019* estuvo integrada por más de cincuenta piezas y cincuenta y nueve artistas; como Beatriz Canfield, Cisco Jiménez y Alfredo De Stefano quien con la pieza *Sembrados* (2010) formó parte de una propuesta curatorial que vinculaba la idea de memoria con el territorio a través de diversas manifestaciones artísticas.

Concretamente, la pieza de De Stefano surgió supeditada a los procesos creativos del artista, quien ha enfocado su trabajo a la captura fotográfica del desierto; mostrando a través de diversas imágenes reflexiones sobre sus posibilidades estéticas y conceptuales. Durante la primera década de este siglo “[...] el crecimiento de la violencia criminal en el norte de México traería repercusiones muy graves en los años siguientes. A partir de 2006, con la llamada ‘guerra contra el narcotráfico’, las violencias se desbordaron, dificultando rediseñar la historia, desvanecer las sombras, conceptualizarlas y delimitarlas.”<sup>48</sup> El desierto que hasta entonces era un lugar donde existía la seguridad, al menos para la producción del fotógrafo, se había vuelto inestable; las noticias sobre el hallazgo de cuerpos eran constates y el tránsito para llegar a ellos se convirtió en una situación riesgosa; *Sembrados* se volvió para De Stefano una especie de protesta personal ante lo que sucedía su alrededor; es el desierto el lugar donde pueden ver las heridas de la tierra, la erosión y transformación de manera evidente.<sup>49</sup>

La pieza fotográfica se convierte en una evidencia de la relación entre el paisaje, el territorio y la memoria de quien lo habita, se materializa al estar impresa en plotter y papel

---

<sup>47</sup> [s. fma.]“Territorios de la memoria 1985-2019” en Chapultepec Guía Turística, s/p.

<sup>48</sup> Silvana Mandolessi, “Disappearances in Mexico: From the ‘dirty war’ to the ‘war on drugs’”, p. 67. Traducción mía.

<sup>49</sup> Alfredo de Stefano para el Museo de Arte Moderno en “Imaginarios Contemporáneos / Ciclo: Transformación del paisaje / Sesión 05 con Alfredo de Stefano” en *Mixcloud*.

fotográfico con un laminado luster con medidas de 100 cm x 150 cm; la imagen muestra ocho cuerpos humanos, cubiertos de un textil rojo que sugiere signos de violencia. El trabajo de De Stefano propone, a través de la impresión a color y del papel fotográfico, evidenciar una situación del territorio muy específica, así como potencializar las desapariciones y apariciones de cuerpos. *Sembrados* funciona como una enunciación personal, como evidencia de que algo que ocurrió en un espacio donde no hay cabida para dejar huellas y en una memoria que puede volverse colectiva.



Alfredo de Stefano, *Sembrados* (2008)

Otro ejemplo de estas aproximaciones a los conceptos de memoria y territorio en las prácticas artísticas es el trabajo reciente de la fotógrafa Zahara Gómez Lucini, quien a partir de la colaboración en el Centro de la Imagen y con Las Rastreadoras del Fuerte, un colectivo fundado por 130 mujeres “madres de personas desaparecidas en el norte de Sinaloa que, ante la ausencia de las autoridades, salen con picos y palas en busca de los restos de sus hijos,”<sup>50</sup> produce *Recetario para la memoria* (2020), un libro que agrupa diversas recetas de cocina, dedicado a los desaparecidos.

Cuando se hace un *Recetario para la memoria*, dudo, “¿qué es lo que se quiere recordar?” El momento en que se los llevaron; el momento en que tuvimos la certeza

---

<sup>50</sup> Ambulante, “Estrenamos documental sobre Las Rastreadoras de El Fuerte”, en *Ambulante*. s/p.

de que sí, que sí estaban desaparecidos; esa compleja ausencia que lo habita todo; la primera ocasión (quizá) en que se volvió a cocinar ese platillo en casa, desde su partida; [...] ¿Qué es lo que queremos recordar y qué aquello que no, que preferiríamos que permaneciera en el fondo de nuestra memoria oculto, silente?<sup>51</sup>

**El ceviche de camarón para Luis Reinado**  
por Delfina Herrera Ruiz


---

**Procedimiento**  
A ella le gustaba que cortara los camarones en cuatro pedroncos. Una vez que ya estaba pedrada los camarones, se ponían en un refractario y se agrega su saechá (la real fricción que surge en su cocción). Se le agregan los aceites, el cilantro serrano y el cilantro finamente picado; el pepino en cuadritos muy poquititos y su pimienta. Salsa de soya, salsa manisquera y salsa huichol que es la que usamos por acá en el Maricón. Sí, sí sí. Luego, se remueve todo junto y se le pone el limón para que el camarón se cueza; se le agrega Comarca. Se dejan escapar un caldito para que agarre consistencia, para que esté cocidito. Después, se sirve el ceviche de camarón frito en tostadas de trigo, con su paje.

A las tostadas se les pone aguacate en rodajitas o en medias lunas, salsa manisquera y un camarón cocido encima.

---

Luis Reinado Herrera Ruiz fue desaparecido el 17 de marzo de 2015, tenía 55 años, era músico y trabajaba en la Central de Abastecimiento. Su hermana Delfina Herrera Ruiz lo sigue buscando.



### Zahara Gómez Lucini, *Recetarios para la memoria* (2020)

Los dos ejemplos anteriores ilustran como la memoria aparece como un tema recurrente durante los últimos años, pero sobre todo a través de estos ejemplos se enfatiza el modo en que la memoria toma dos formas distintas. Si bien ambas parten de la fotografía como medio, la obra de Stefano funciona como una imagen que busca evidenciar un territorio particular y enunciar los sucesos del mismo; mientras que el trabajo de Lucini reconfigura la imagen fotográfica, insertándola en un libro donde las imágenes van vinculadas a un texto específico. En *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*, Astrid Erll enfatiza el modo en que “[l]os textos son vistos como ‘información nuevamente interpretada [...] ‘la forma escrita no es lo decisivo, sino el acto de almacenar y transmitir’.”<sup>52</sup> Continuando con la idea del territorio y memoria en relación con la fotografía, el trabajo de Gerardo Suter desde finales de la década de los setenta ha estado asociado a la reconstrucción de ciertas narrativas sobre el pasado, produciendo imágenes que parecen vestigios de otras épocas.

<sup>51</sup> Daniela Rea, “Recetario para la memoria”, en *Experiencias para la memoria*.

<sup>52</sup> A. Erll, *Memoria colectiva y las culturas del recuerdo, estudio introductorio*, p. 214.

La memoria ha venido siendo el tema recurrente que culminó en su obra de 1996 ‘Geografía de la memoria’ que se basa en el cuerpo humano, el tiempo y el territorio. [...]. Al recrear estos momentos Suter difumina la línea entre los hechos registrados y la visión del fotógrafo. Finalmente la fuerza de su propuesta reside en su habilidad para retar a la audiencia a discernir entre la realidad y la ficción, y a conjurar historias personales profundas junto con la memoria colectiva.<sup>53</sup>

El interés de Suter por la memoria y el territorio, aparece también en *Circulaciones* (1999-2000) una exhibición llevada a cabo en el Museo Amparo curada por Jaime Contreras; la exposición mostraba diversas fotografías sobre la memoria que pueden producirse en las ciudades y “[...]fue especialmente concebida para los espacios del Museo Amparo. Es también una muestra de los espacios transformados por el hombre para hacer de las ciudades ámbitos donde se unen y relacionan cuerpos, territorios, memorias y tiempo.”<sup>54</sup> Dicha muestra estaba dividida en tres partes, cada una de ellas con distintas formas de aproximación a la idea del territorio y quien lo habita. “La Memoria construye la ciudad personal que cada quien ha elegido habitar. El tiempo transcurre y la va definiendo: creando nuevos espacios-sensaciones estimulados por el recuerdo. “[...] En el territorio de *Circulaciones*, el libro de la memoria se reinventa a cada instante, pues el contenido de las páginas es elaborado con cada nueva presencia.”<sup>55</sup> Por último, en relación mucho más directa con las prácticas actuales y el uso de la fotografía como medio que produce memoria sobre el territorio, pueden mencionarse “[...]”[I]as imágenes de Suter de paisajes urbanos, ruinas y monumentos manifiestan una doble intención romántica y conceptual: no solo son representaciones de la erosión transformadora del tiempo, sino meditaciones en torno al lugar y papel del hombre en el proceso entrópico de la cultura”<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> La Mirada de Gerardo Suter en *Bajo el Signo de Libra*, s/p.

<sup>54</sup> Jaime Contreras, “Gerardo Suter. *Circulaciones*” en *Museo Amparo*.

<sup>55</sup> Laura Gómez, “*Circulaciones*. Obra de Gerardo Suter” en *Réplica 21*, s/p.

<sup>56</sup> Laura González, “Nuevas Arqueologías en DF penúltima región – Bitácora. Gerardo Suter”, en ISSUU.



Gerardo Suter, *Circulaciones* (1999-2000)

El trabajo de Gerardo Suter encuentra en el paisaje de la Ciudad de México el marco ideal para, desde la idea del palimpsesto, plantear narrativas visuales que se vinculan con la cotidianidad de un territorio específico y su transformación continua a través de la memoria.

Las implicaciones materiales de esta serie de piezas, si bien concebidas a partir de la reproducción en gran formato, están ligadas al territorio del que hablan: montadas sobre yeso, plomo o lona, cada una de ellas es capaz de sumergirse en las capas que conforman la ciudad, pero justo su importancia radica en que no lo hacen y más bien nos anclan en la ciudad misma a través de la memoria de este territorio. *DF\_Penúltima región* habla del paisaje urbano:

Con una poderosa y a la vez, sutil narrativa, Suter aprehende la geometría de líneas, torres, andamiajes, antenas, pero también, las raíces, los cimientos; su modo de ver (...) la ciudad de México, el escenario palpitante, emotivo, que recoge pasos y huellas, prodigios y abandonos, caos y certezas de que aún hay otras historias por empezar. Sus imágenes narradas en blanco y negro (...) proyectadas entre amplios espacios, permiten accionar nuestra propia memoria, nuestros propios ojos en la ciudad sensitiva y vivencial.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Blanca Ruiz, “DF\_Penúltima región Bitácora. Gerardo Suter – Bitácora. Gerardo Suter”, p.52 en ISSUU.



Gerardo Suter *DF\_Penultima región* (2011)

De acuerdo a lo anterior, el trabajo del artista tamaulipeco Javier Mendoza se despliega como una serie de prácticas que permiten enmarcar los conceptos de territorio y memoria en relación con *DF\_Penúltima región* de Gerardo Suter, pero a diferencia del trabajo de Suter, las imágenes de Mendoza parten de una visión, centrada en las narrativas que se producen a través del paisaje y el entorno de una ciudad específica al norte del país. La memoria se actualiza de manera constante dependiendo del lugar y de la época desde donde es abordado este concepto: “Las variaciones de la reproducción, vistas en el espejo del tiempo, muestran la tendencia de la época, la cual ha sido escogida consciente e inconscientemente y, con ello, se hace visible el alma entera creadora de deseos y promotora de ideales.”<sup>58</sup> La forma que tomará la memoria vinculada a estas narrativas, derivará de las particularidades materiales en las que se disponga cada una de sus imágenes. A fin de cuentas, la fotografía como manifestación mediática de la memoria y su relación con las prácticas artísticas actuales está basada en la forma que toma, pues al ser “[...]objetos ligados a la memoria son igualmente integrales a las expectativas culturales del medio, la certeza de la visión que evoca, y las nociones culturales de estilos fotográficos y formas de objetos apropiados para la realización esperada de la fotografía en un contexto dado.”<sup>59</sup> En este apartado se abordará un trabajo que se articula a partir de la fotografía instantánea y la

---

<sup>58</sup> A. Erll, *Memoria Colectiva y culturas del recuerdo, Estudio introductorio*, p. 27.

<sup>59</sup> Elizabeth Edwards, “Fotografías como objetos de memoria” p. 2.

tridimensionalidad como formas mediáticas que indagan en el concepto de la memoria personal y la materialidad que esta toma en relación con las ideas del paisaje y territorio.

### *La materialidad de lo instantáneo*

En principio es importante resaltar que el trabajo de Javier Mendoza comenzó meramente como un interés personal por la fotografía como medio expresivo, centrando principalmente en la reproducción de imágenes fotográficas digitales en blanco y negro; sin embargo, durante este proceso comenzaron a plasmarse ciertos aspectos que resultaron importantes para entender de mejor manera la pieza que más adelante será abordada.<sup>60</sup> Las imágenes capturadas por Mendoza desde esta etapa temprana comenzaron a enmarcarse bajo las condiciones geográficas específicas; el concepto de frontera atraviesa de manera significativa la vida del artista, por lo tanto, es definitivo que para estos primeros trabajos el paisaje fronterizo del norte de México se vislumbra de una u otra forma. Por otro lado, es fundamental mencionar que el periodo en el que estas imágenes comienzan a reproducirse en un escenario de diversas manifestaciones sociales y el desvanecimiento de los límites de veracidad de las narrativas del estado mexicano como consecuencia de las desapariciones producidas desde 2006. En 2017 a Mendoza particularmente le interesó plasmar en blanco y negro las movilizaciones ciudadanas ocurridas en el norte del país como efecto posterior a la desaparición de los 43 estudiantes de la normal de Ayotzinapa en 2014.<sup>61</sup> Si bien las fotografías del artista durante esta época se encontraban atravesadas por entornos geográficos concretos, estructuras y desenvolvimientos sociales complejos, a ser estas imágenes enteramente digitales, crearon un distanciamiento para comprender de manera compleja el territorio y limitaba la idea de memoria que Javier ha intentado plasmar una y otra vez en su trabajo posterior. En la medida en que Mendoza ha seguido recurriendo a la fotografía como parte vital de su proceso artístico, la reproductibilidad de la imagen a través de los medios digitales poco a poco ha sido dejada de lado, dirigiéndose hacia técnicas que en la actualidad funcionan como recursos que dan paso a la experimentación dentro del campo de la realización fotográfica, como el foto transfer, la cianotipia y la creación de imágenes a partir de recursos análogos como la película Polaroid. En la serie Photo-Transfer (2018), se transforma la forma y soporte técnico como parte

---

<sup>60</sup> Javier Mendoza señala que si bien su formación académica es como ingeniero, la fotografía siempre fue un recurso mediático utilizado en su cotidianidad y, a partir de eso, se convirtió en un medio expresivo (comunicación personal, 11 de febrero de 2022).

<sup>61</sup> El Sur de Acapulco y Guerrero, “Iguala, Guerrero, Mexico: Unofficial Story Involves Federal Police and Army in Attack on Ayotzinapa Students” en *Mexico voices*. Traducción mía.

del proceso de producción de imágenes. La transferencia de imágenes en hoja de poliéster, un material resistente a los ácidos, las manchas y posee una estabilidad frente a la humedad. Es revelador que Brea señale que la imagen-materia está sometida a un

[...] régimen técnico –que es el propio de la imagen-materia–. Uno que se aplica a producirlas moldeándolas en ella, en materia, produciéndolas con ella, de ella, fabricándolas como unidas indisolublemente a su soporte. De esa unión indisoluble y de la consiguiente unicidad estática de su tiempo de narración, interno, se sigue toda su potencia de promesa, la peculiar forma en que estas imágenes son –y han sido– siempre para nosotros, sobre todo, memoria, escritura de retención contra el pasaje del tiempo.<sup>62</sup>



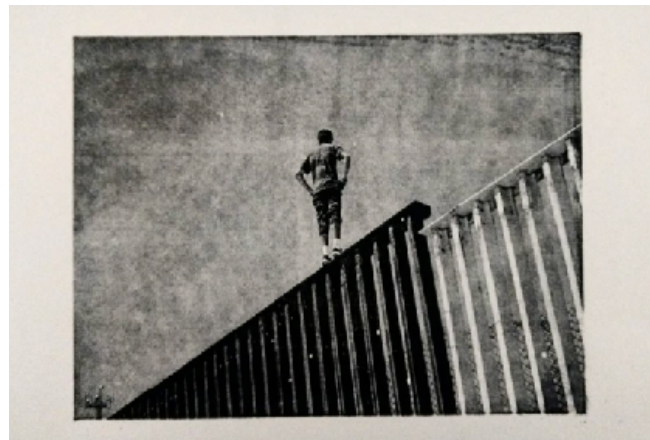
Javier Mendoza, *Movilizaciones sociales* (2017)

Esta serie mantiene la monocromía de los trabajos pasados, lo que la diferencia de ellos es que se orienta mucho más hacia la abstracción de lo que la imagen nos revela por sí misma, pero también de manera paralela, en cada una de ellas emerge con mayor claridad el vacío o la ausencia –como parte de los procesos de la memoria–, así como un lugar o territorio inmenso en la experiencia visual de la frontera y el desplazamiento (Figura 5). De manera simultánea a estos procesos de 2018, en la obra de Mendoza comenzaron a aparecer como marco narrativo el entorno –sobre todo la línea divisoria entre México y Estados Unidos– por encima de la presencia humana. El paisaje comienza aparecer como un recurso nuevo de las imágenes, que no solo detona de manera casi total los conceptos de memoria y territorio, sino que además estas permiten que

<sup>62</sup> J. L. Brea, *Las tres eras de la imagen*, p. 12.

puedan ser entendidos desde otra dimensión. El interés de Mendoza por el lugar geográfico que conforma su entorno ya existía; sin embargo, a partir de este momento y de la experimentación que otorga la foto transferencia en el papel, el paisaje vincula el pasado a narrativas de sitios específicos, abre un lugar y este a su vez permite que exista el transcurso del tiempo y, por lo tanto, la memoria. El espacio que Mendoza comienza a plasmar en estos ejercicios visuales es la frontera. Ceniceros y Ettinger mencionan que la frontera como espacio urbano:

[...] se construye socialmente dentro de diferentes esferas –cultural, económica, política, artística, mediática–, es en sí un espacio que se encuentra dotado de significado por fenómenos estéticos, lo cual genera producciones simbólicas. A todo espacio se le atribuyen significados, ya que todos ocupan un lugar y son ocupados, visualizados, contemplados o apropiados por las personas, quienes los perciben, los transgreden y los interpretan.<sup>63</sup>



Javier Mendoza, *serie Photo-Transfer* (2018)

Antes de adentrarnos a detallar en El inmedible peso de una memoria es necesario describir que a partir de estos primeros ejercicios de experimentación con la imagen fotográfica y con sus soportes se manifiesta lo que parece ser una trayectoria del presente al pasado –de lo digital a lo análogo– que no son casuales, sino que más bien pretenden acercar la imagen a una conceptualización visual del funcionamiento de los procesos de memoria que ocurren en el

---

<sup>63</sup> Brenda Ceniceros y Catherine Ettinger, “Paisaje urbano desde la frontera Juárez-El Paso. Mapeando manifestaciones de arte urbano desde el bordo”, p. 183.

cerebro, como operaciones selectivas que recuperan, reparan, codifican y reinventan el pasado. La memoria y las imágenes parecen articularse ahí “[...] desde lo cognoscible y a partir de la relación dialéctica entre el caos interno de la memoria y el caos externo de lo real”.<sup>64</sup> El paso de la imagen digital a una imagen que podemos sostener en nuestras manos resignifica los intentos de Mendoza por plasmar las operaciones cognitivas del proceso de la memoria humana, las dirige hacia el deseo de duración a través del curso del tiempo; una permanencia que se materializa en papel, que se desgasta, se borra y se reinterpreta cada vez que la imagen es sujeta. En correspondencia con lo anterior, Brea plantea que la imagen se encuentra vinculada de manera estrecha con las condiciones técnicas que permiten que esta exista. La imagen materia se encuentra ligada a su soporte, “es una imagen ‘encarnada’, digamos, que para la eternidad –o cuando menos ‘para la duración’–; vive encadenada, está indisolublemente unida a su objeto-soporte [...] está sujeta a deterioro, la erosión, a desgaste [...]”.<sup>65</sup> Las texturas del material, la incidencia de la luz en el papel y el proceso solo son posibles a través de la foto transferencia; el papel se convierte en el soporte de la memoria y la imagen en la huella que se imprime porque se ha decidido que no debe ser omitida. Las imágenes de Mendoza en esta serie se activan como fragmentos sobre la frontera que pueden ser objetivables y el paisaje queda seleccionado, almacenado y reinventado en el medio usado por el artista. De la misma forma, Brea menciona que de la eterna unión de la imagen a su soporte “[...] y de la consiguiente unicidad estática de su tiempo de narración, interno, se sigue toda su potencia de promesa, la peculiar forma en que estas imágenes son –y han sido– siempre para nosotros, sobre todo, memoria, escritura de retención contra el pasaje del tiempo.”<sup>66</sup> Con respecto a lo anterior, podría afirmarse entonces que una imagen abrirá la posibilidad de la memoria a través de las formas mediáticas por las cuales se manifieste: un medio específico creará una mayor comprensión sobre cómo se almacena, se transmite y se percibe dicha imagen.

Sin embargo, en el caso de Javier Mendoza, las imágenes que presenta muestran ciertas particularidades que origina que la memoria adquiera otro significado, esencialmente a partir del que podría denominarse como un tercer momento de su trabajo, en el que se ha enfocado a producir a partir de fotografías instantáneas desde las cuales realiza procesos químicos, fotomontajes, ensamblajes que le permiten articular su noción sobre la memoria y la relación que existe entre este concepto y el territorio. A Mendoza le interesa abordar el concepto de memoria desplegada

---

<sup>64</sup> Jorge Juan Moyano, *Afecto, archivo, memoria, Territorios y escrituras del pasado*, p. 72.

<sup>65</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 11.

<sup>66</sup> *Ibidem.*, p. 12.

en un territorio determinado, Saltillo, Coahuila, la ciudad que habita desde hace más de diez años, pero de manera simultánea, dentro de estos procesos técnicos y conceptos se inserta la idea de memoria personal. El concepto de identidad se encuentra ligado a la memoria y al territorio de forma indiscutible: “La memoria de los orígenes permite responder a las preguntas ‘¿quién soy?’, ‘¿quiénes somos?’. Fundamenta las identidades individuales y colectivas, las pertenencias, las filiaciones y los reconocimientos.”<sup>67</sup> Nos permite voltear al pasado y reconocernos en el presente en relación con otras personas, pero también entendernos de manera individual como seres distintos.

Los conceptos de memoria, territorio e identidad se articulan en *El inmedible peso de una memoria* (2020) que propone la creación de una identidad y memoria colectiva a través del paisaje de Saltillo. La pieza está conformada por una serie de veintitrés fotografías de 88x88 mm, las cuales reproducen el paisaje coahuilense –palmeras, el cielo– capturado a través de instantáneas polaroid. El papel Zink utilizado para estas fotografías, a diferencia del papel poliéster de años previos, se compone de distintas capas, una con soporte adhesivo, capas sensibles al calor con pigmentos cian, magenta y amarillo, esta última es la más sensible a las altas temperaturas.<sup>68</sup> Posteriormente, las imágenes son transferidas por emulsión elevada a una pieza de ladrillo con medidas de 9x9x19 centímetros.

De manera previa a la descripción detallada de la pieza; es necesario mencionar que el interés de Mendoza por la idea del territorio como parte de sus procesos creativos y de su interés en las narrativas sobre el pasado; es producto de la serie de acontecimientos violetos previamente mencionados, específicamente los suscitados en el norte del país a finales de la década de los noventa. Como consecuencia de estos acontecimientos en la vida del artista, el territorio y el paisaje que contiene, se convirtieron en elementos fundamentales para la formación de su identidad personal y por lo tanto, se vuelven imprescindibles para entender su trabajo. Para entender lo anterior, es necesario reiterar el énfasis que debe colocarse en el contexto social contemporáneo en México, como el resultado de una serie de eventos relacionados con la violencia como parte de la lucha desatada por el Estado contra el crimen organizado y a la par de la violencia de género, pero también con las transformaciones en términos económicos que han sucedido desde hace casi treinta años. En primer lugar, “[l]a implementación del modelo económico con orientación hacia

---

<sup>67</sup> Vincent de Gaulejac, traducción Haydeé Silva Ochoa, “Memoria e historicidad” p. 44.

<sup>68</sup> Peter Bamfield y Michael G. Hutchings, “Chromic Phenomena: Technological Applications of Colour Chemistry”, p.114. Traducción mía.

el exterior mediante la incorporación al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT, por sus siglas en inglés) en 1985 y, después, al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en 1994 [...].”<sup>69</sup> Posteriormente, la crisis del 2008 y por último la crisis economía de 2020 resultado de la pandemia. En ese sentido:

La zona de la frontera norte de México ha sufrido fuertes modificaciones económicas relacionadas con esta crisis, como estancamiento y declive, lo que generó cambios en la estructura ocupacional y salarial (desempleo, aumento en la informalidad y precariedad salarial). La economía de Coahuila de Zaragoza, en específico, se ha visto marcada por estos problemas, a pesar de las grandes inversiones en manufactura, que comenzaron con el establecimiento del complejo industrial en la región sureste del estado[2] en la segunda década del siglo XX.<sup>70</sup>

Lo anterior es claramente una síntesis que apenas alcanza para explicar los movimientos migratorios internos, por ejemplo, puede contemplarse que un factor que definitivamente determinó el hecho de que sucedieran desplazamientos migratorios y el modo en que estos han tenido lugar “fue la prolongada crisis de la economía mexicana, que ocasionó la orientación de flujos migratorios internos hacia localidades que presentaban mejores opciones, en concreto, oportunidades de empleo.”<sup>71</sup> En ese sentido, la situación del estado de Coahuila repercute de manera directa en el relato personal de Javier Mendoza, quien debido a la ola de violencia que azotó durante los años noventa a Tamaulipas, se trasladó a Saltillo en búsqueda de mejores condiciones de vida.<sup>72</sup> Un nuevo lugar determina una nueva manera de entender lo que se ha dejado atrás, pero también es determinante la relación que se crea de manera personal y como se crea identidad entre ambos territorios; para Mendoza, el paisaje de Saltillo constituido principalmente para él a través de la fauna que lo conforma, se convierte en el punto de anclaje para construir una identidad y una memoria personales. Desde la inmediatez de la mirada pareciera que El inmedible

---

<sup>69</sup> Reyna Elizabeth Rodríguez Pérez, et al., “Impacto de la crisis económica del 2008 en el empleo y salarios de las industrias manufacturera y automotriz de la región sureste de Coahuila de Zaragoza”. p.125.

<sup>70</sup> *Ibidem.*, 126.

<sup>71</sup> María Eugenia Anguiano Téllez, “Migración a la frontera norte de México y su relación con el mercado de trabajo regional”, p. 66.

<sup>72</sup> Javier Mendoza menciona que debido a la ola de violencia de los años noventa en Tamaulipas, sus padres decidieron trasladar a todo su núcleo familiar a otro lugar más seguro y con mayor oportunidad de crecimiento laboral. Como parte de este proceso de migración, Saltillo resulta ser el lugar de elección. (comunicación personal, 11 de febrero de 2022).

peso de una memoria no centra su concepción exclusivamente en el conocimiento del entorno Coahuilense, de sus palmeras –Yucca filifera– y el color del cielo. La pieza se posibilita a ella misma a través de la forma mediática que toma desde su realización, los materiales que la conforman y el sentido que adquieren. Desde la memoria personal, la concepción de esta pieza se posibilita una serie de derivas que le permiten generar vínculos con este territorio extraño, el deambular para él se convierte en el modo más fácil de producir memoria para sí mismo, del mismo modo la memoria se extiende a partir de la experimentación en los mecanismos de inscripción y producción de un objeto estético, así como en disposición del mismo dentro de un espacio expositivo ante diferentes perspectivas por parte de los espectadores. Para intentar comprender de manera más óptima cómo es que la memoria se configura en esta pieza, es necesario quizás desmenuzar dicho proceso en cuatro momentos distintos: las derivas, la fotografía, el ensamblaje y la exhibición, en cada uno de ellos se pretende explicar las maneras en que la memoria se articula y como toma forma.



Javier Mendoza, *El inmedible peso de una memoria* (2021)

### *Derivas*

El desarrollo de esta pieza comenzó –aunque de manera inconsciente– a partir de una serie de derivas por parte del artista, en las cuales durante un periodo de tiempo salía a caminar por las

calles de Saltillo.<sup>73</sup> Las derivas como parte de los procesos o prácticas artísticas han estado presentes desde el siglo pasado al menos como parte del movimiento situacionista, que buscaba “[...]llevar a cabo la revolución permanente de la vida cotidiana, el arte una vez disuelto en los espacios y en las prácticas de nuestro día a día [...] que propiciaran en última instancia una reconexión con el mundo en forma de un despliegue ilimitado de situaciones construidas libremente por los individuos.”<sup>74</sup> De la misma forma, las derivas pueden entenderse como una manera subjetiva de entender y experimentar el espacio y como una herramienta que pretende “[...] borrar los límites entre la vida cotidiana y el arte a través de la creación de ambientes momentáneos que pongan de manifiesto las cualidades pasionales de la existencia.”<sup>75</sup> En las prácticas artísticas contemporáneas este tipo de aproximación al espacio y paisaje urbano se ha mantenido presente, proponiéndole no solo herramientas que forma parte de la actividad compleja de la creación, sino también como refugios y actos de resistencia ante el ritmo acelerado del mundo actual, como instrumentos pedagógicos y como una acción que permite el reconocimiento continuo de un entorno que se transforma continuamente.<sup>76</sup> Durante esta serie de derivas, en las que existieron todo tipo de objetos comunes, Mendoza decidió recoger un ladrillo del suelo y aunque esta acción pudiera resultar en insignificante, al tener lugar justamente en la cotidianidad del acto de caminar, a partir de este momento el ladrillo como objeto que es extraído de dicha cotidianidad es resignificado y se posibilita como un objeto especial y, por lo tanto, puede producirse como imagen. Respecto a este ejercicio de singularización, Brea argumenta que las imágenes “[...] son traídas al mundo para, también, prometernos singularidad –y solo porque ellas resultan tan irrepitibles, porque están en el mundo como objetos tan únicos, tan ajenos a número o seriación, podían hacerlo.”<sup>77</sup>

En ese sentido, el trabajo de Mendoza puede remitir directamente con la serie de prácticas que la historia del arte ha denominado ready-made, y al respecto Emanuela Saladini argumenta sobre el trabajo de Marcel Duchamp y su relación con el tiempo lo siguiente: “La Fontaine de Duchamp es un objeto que ha sido sustraído al tiempo presente, modificando sustancialmente su

---

<sup>73</sup> Javier Mendoza enfatiza que las derivas realizadas por la ciudad de Saltillo fueron recurrentes a partir de que su trabajo se orientó hacia la fotografía instantánea (comunicación personal, 11 de febrero de 2022).

<sup>74</sup> Mónica Amieva, *La deriva situacionista como herramienta pedagógica*, p. 33.

<sup>75</sup> *Idem.*

<sup>76</sup> René Contreras Osio, “Abordajes creativos en el arte contemporáneo. La gran deriva humana”, s/p.

<sup>77</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 16.

contexto, para ser irónicamente transformado en objeto de contemplación, en objeto ‘eterno’, fuera del tiempo, consagrado por el arte.”<sup>78</sup> El ladrillo de Javier Mendoza se convierte en un objeto que ya no fluye con el transcurso del tiempo, se ha detenido y se dispone como una impresión que reúne el pasado con el presente, porque este objeto no es cualquier ladrillo. Una deriva personal permite no solo ver y conocer el entorno, el acto de caminar de Mendoza permite que nos demos cuenta de que el ladrillo pertenece al pasado del lugar donde se insertaba como objeto común y por ello se vincula nuevamente al territorio de manera directa. Durante mucho tiempo Saltillo fue una ciudad dedicada a la producción de ladrillos. Desde 2012 el negocio ladrillero ha decaído hasta casi extinguirse.<sup>79</sup> El ladrillo encontrado durante la deriva de Javier Mendoza entre las ruinas de un edificio demolido es una evidencia del pasado de la ciudad, de sus múltiples transformaciones, que se convierte en una evocación del pasado. El objeto se ha transformado en memoria para los fabricantes de ladrillos, para quienes habitaron casas construidas con estos ladrillos, para la ciudad misma y ahora también para la historia personal del artista.

### *La fotografía*

La fotografía como técnica de reproducibilidad y como medio, por su parte, adquirió cierta cualidad que le permite poder ser considerada como una tecnología que es capaz de reproducir todo aquello que necesite ser captado para ser observado posteriormente, como si una cámara fuera capaz de congelar el tiempo. Hans Belting señala al respecto que “[l]a fotografía establece un breve intervalo de tiempo al hacer una copia del mundo. Pero el mundo se ha transformado ante nuestros ojos desde que fue fotografiado.”<sup>80</sup> Lo anterior ha sido poco a poco descartado teniendo conocimiento que en cada captura fotográfica permanece la subjetividad plasmada en los elementos antes mencionados –el tipo de objeto con el que la imagen es captada, el tiempo de exposición, determinados encuadres, la forma en que esta imagen es revelada, la manera en que es montada y la época donde la imagen fotográfica se inserta–, por lo que podríamos decir entonces que esta objetividad ya está predispuesta. “El uso de la fotografía en el terreno de la memoria va claramente dirigido a instrumentalizar una herramienta para hacer posible la conformación del pasado y, desde ella, todas las operaciones necesarias para construir individuos o grupos que crean

---

<sup>78</sup> Emanuela Saladini, *El Objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*, p. 386.

<sup>79</sup> Jesús Castro, “En crisis, ladrillo de Saltillo” en *Vanguardia Mx*, s/p.

<sup>80</sup> H. Belting, *Antropología de la imagen*, p. 268.

lo que se estima necesario.”<sup>81</sup> La captura de imágenes fotográficas puede ser entendida como la acción que permite anular el tiempo, así para Brea, “[l]a fotografía no es imagen estática, sino imagen situada en el tiempo, señalada y señalando al tiempo, imagen temporizada, nunca atemporal.”<sup>82</sup> La muerte del tiempo en la fotografía crea una especie de fisura donde el tiempo dialoga con la memoria, un momento donde se abre el pasado y su posibilidad, según Didi Huberman, “[f]inalmente la imagen arde por la memoria, es decir, que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo.”<sup>83</sup> Como ya fue mencionado, la producción artística de Javier Mendoza desde una etapa temprana ha involucrado la fotografía, sin embargo, hace un par de años que el artista comenzó a utilizar de manera constante las películas Polaroid como soporte y medio de las imágenes que produce. La instantaneidad en el proceso de captura de estas imágenes es crucial. Si bien las imágenes se encuentran dispuestas ante nosotros para ser observadas en todo momento, reproducirlas de manera artificial implica gran complejidad. Según Brea:

El paso del ojo a la mano, y de la mano a esa fábrica ardua y empeñada en que las incrusta en materia, poniéndolas de nuevo en el mundo y de nuevo entregadas en dación al ojo –pero ahora ya como imágenes producidas, como imágenes artificiales, fabricadas por humanos y cargadas entonces de significado antropológico–, es, [...] un paso extremadamente lento [...] casi imposible [...].<sup>84</sup>

Entonces, el uso de la Polaroid como instrumento creativo cambia la relación entre la imagen y Mendoza, como productor de la misma, la hace más estrecha y de cierta manera a él le es otorgado cierto privilegio sobre la imagen: controla no solo lo que captura, sino la temporalidad de la imagen con respecto al tiempo real, el revelar la imagen casi de manera inmediata condiciona la imagen materia producida por la Polaroid como algo único; durante los minutos que tarda en aparecer la imagen, esta crea una especie de tiempo o espacio “vacío” entre el sujeto, el objeto sirve como mediación del pasado – es decir la cámara fotográfica– y objeto o papel donde la imagen capturada debe inscribirse. Pese este “vacío”, el tiempo capturado aparece creando una materialidad particular que casi es irreplicable. De hecho, resulta interesante que este momento de

---

<sup>81</sup> J. Á. Sánchez Moreno, “La fotografía, el espejo con memoria”, p. 38.

<sup>82</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 15.

<sup>83</sup> Georges Didi Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, p. 9.

<sup>84</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 15.

expectativa ante la aparición de la imagen como una fijación en el curso del tiempo, sea lo que permite que la imagen-materia tenga una particularidad específica, lo que en realidad la diferenciará de otro tipo de imagen, como se verá más adelante.

En las prácticas artísticas contemporáneas, el regreso a la fotografía análoga es cada vez más recurrente, según destaca Sandra Martorell, “[l]a fotografía analógica vivió su gran siglo, que fue el siglo XX, pero en el siglo XXI también le hemos dedicado un pequeño espacio. Y este no es un espacio de nostalgia, sino de experimentación, de fusión de medios, de mezclar tradición y modernidad, de jugar con el arte fotográfico al antojo de la creatividad [...]”<sup>85</sup> Este retorno a la materialidad de la fotografía en la era de la imagen digital, sobre todo a partir de la utilización de un medio tan específico como la fotografía instantánea, necesita ser entendida como resultado de diversos aspectos. En primer lugar, la relevancia de la Polaroid radica principalmente en que “[...] no se puede copiar. Así, el carácter de realismo que confieren los entusiastas en Polaroid está ligada a su relación analógica con el mundo y su imposibilidad de ser copiada, conservando su carácter único.”<sup>86</sup> Como consecuencia de este hecho y ante el que pareciera ser el desbordamiento de imágenes digitales, el volver a crear imágenes fotográficas que fueran tangibles se volvió un deseo colectivo<sup>87</sup>. Por último, Sergio Minniti menciona que “[...] la materialidad de Polaroid se ha vuelto más destacada, ya que ahora se percibe como algo que agrega un grado de imprevisibilidad al proceso fotográfico supuestamente automatizado.”<sup>88</sup> En la era digital, la utilización de la fotografía análoga, particularmente la Polaroid, es un hecho, y para Mendoza el retorno a este tipo de imágenes se origina justamente de las implicaciones que posee su creación, lo instantáneo no es fortuito, pues directamente se vincula con la manera en que el artista conceptualiza los procesos de memoria y la forma en que ha decidido plasmarlos. La memoria como un proceso aleatorio, determinado por elementos ajenos a un proceso realizado por un sujeto de manera “simple” inscribiéndose de esta manera en su propia subjetividad, concebida a partir de la experiencia personal; de la construcción y reconstrucción del pasado. En ese sentido, durante esta parte del proceso de creación de *El inmedible peso de una memoria*, el uso de las Polaroids funciona como representaciones que posibilitan la memoria a través de las imágenes instantáneas que reproducen; desde el momento de su captura se ven afectadas por la intervención de factores externos. El uso

---

<sup>85</sup> Sandra Martorell, “Fotografía analógica: el renacimiento de los románticos fotosensibles en la era digital” en *COMeIN*, s/p.

<sup>86</sup> Andrea Lathrop, *Polaroid practice in the digital age. A brief analysis on Polaroid revival*, p. 4.

<sup>87</sup> Sergio Minniti, “Photo-Objects and Analogue Instant Photography in the Digital Age”, p. 26.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 28.

de un dispositivo fotográfico particular, así como la existencia y caducidad de determinado papel film, condiciones climáticas óptimas en una época del año concreta, la incidencia de la luz, etcetera; “[n]o se trata de simples papeles o películas, sino que son en realidad una caja plana de material plástico que contiene distintas capas de líquidos.”<sup>89</sup> De hecho, todos estos factores no son para nada predecibles y es hasta que el momento de expectativa ante la aparición de la imagen termina que es posible conocer el modo exacto en que a imagen se manifiesta.

Así, los cartuchos de este tipo de película están condicionados por las circunstancias a las que están sometidos, sobre todo ante el paso del tiempo –un cartucho viejo tendrá mayor dificultad para capturar una imagen nítida–, en relación con el color y la nitidez de las Polaroids Andrea Lathrop refiere que:

Las imágenes nítidas y coloridas que el equipo de investigación de Land tardó décadas en desarrollar se convirtieron en colores e imágenes menos estables cuyo resultado general se vio fácilmente afectado por la temperatura, la luz y también por el azar. Las primeras películas beta lanzadas por The Impossible Project en 2010 eran muy inestables, con algunas imágenes que duraban solo un par de días, desafiando todo el concepto de fotografía como dispositivo social y de memoria, o plagadas de hongos que cristalizaban la imagen y la convertían en una superficie de aspecto anaranjado.<sup>90</sup>

Antes de ser siquiera producidas, las imágenes creadas por una cámara instantánea se encuentran limitadas por los factores ya mencionados que permiten que una Polaroid como imagen llegue a materializarse. Esta misma materialidad es lo que le permite expandirse como imagen. “El hecho de que la imagen se forme mediante los líquidos que contiene permite incluso [...] alterar la imagen que se formará al alterar los procesos químicos involucrados [...] Este proceso acerca la fotografía al campo de la imagen manual, formada gesto a gesto, lo que la aproxima a las técnicas pictóricas.”<sup>91</sup> Esta etapa parece ser importante para la pieza, pues entre los límites a los que se somete la imagen desde el momento previo a su captura –además del estado bajo el que puede

---

<sup>89</sup> Jaime Munárriz Ortiz, *La fotografía como objeto. La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación* p. 475.

<sup>90</sup> A. Lathrop, *Objects of the Body Resisting Obsolescence: Polaroid Practices in the 'Digital Age'*, p. 85.

<sup>91</sup> J. Munárriz Ortiz, *La fotografía como objeto. La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*, p. 475.

encontrar un cartucho—, también emergen del lugar de donde son extraídas, existen atmósferas distintas en cada sitio; el calor, la humedad, el tiempo de exposición lumínica de Saltillo durante esta fase, determinan justo el modo en la luz se refleja en el papel fotográfico. Desde esta perspectiva, las fotografías inscritas sobre polaroids se convierten en una analogía que resulta adecuada con respecto a cómo se establecen los recuerdos: casi de manera simultánea e instantánea al presente, construyéndose a partir de sensaciones, del clima o ciertos olores. Por último, es necesario mencionar que dentro de este tipo de prácticas analógicas, el uso de determinados dispositivos con los que estos fragmentos de la realidad son reproducidos cambia radicalmente el resultado final de los mismos, las imágenes se volverán más o menos imprecisas. Hasta este punto de las piezas, los químicos contenidos en la cámara usada por Mendoza incidirá en la imagen y se transformará hasta el punto de poder compararse con los procesos de química cerebral que permiten que un recuerdo permanezca de determinada manera en nuestra consciencia. La fotografía instantánea podría establecer hacer relaciones directas con la forma en que se produce la memoria: “La duración extremadamente larga o extremadamente breve del tiempo es algo que tenemos almacenado como imagen ya antes de que relacionemos una foto con una imagen que inmediatamente asociamos en nuestra memoria”.<sup>92</sup> En ese caso en particular, para Mendoza también funciona como un método de exploración del concepto de memoria en cuestiones mucho más abstractas. La memoria no se encuentra limitada exclusivamente a ser un registro cerebral, es un proceso tangible que se encuentra mediado de modos múltiples y, por lo tanto, como idea, la memoria se modifica y toma formas distintas de manera constante. En ella existe un dinamismo entre la presencia y la ausencia, las fotografías instantáneas de esta pieza en particular existen vacíos o falta de elementos que no permiten la existencia de una imagen en su totalidad. La ausencia en esta pieza en particular se muestra a través de los fragmentos del paisaje coahuilense: el cielo azul, las palmeras, pero también se hacen presentes manchas que evocan narrativas inconclusas, que no pertenecen al pasado, pero tampoco al presente y que más bien apuntan a una conclusión futura, después de todo “[l]a fotografía, al inventar el instante, lo convierte en algo material, objetivado, objetivable. Toda fotografía es, antes que nada, una instantánea.”<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> H. Belting, *ob. cit.*, p. 278.

<sup>93</sup> J. Á. Sánchez Moreno, “La fotografía, el espejo con memoria” p.39.

## *Ensamblaje*

“Una fotografía es una imagen, así lo dice esta escuela de pensamiento, pero también es un objeto, tiene un ser físico en el espacio y el tiempo”.<sup>94</sup> Retomando al que se ha denominado como el primer momento en el proceso de creación de esta pieza en particular, había quedado establecido que durante una deriva por parte del artista un ladrillo había sido extraído de una pila de ruinas en Saltillo:

Un objeto alejado de su contexto común y ligeramente transformado se convierte en una imagen tan precisa que no parece, en mi opinión, pertenecer a una realidad empírica; su evidencia lo asocia a una teoría matemática que no es todavía posible probar y que, sin embargo, nace de una intuición que no puede que ser exacta.<sup>95</sup>

Como consecuencia de este acto, este objeto se había transformado, constituyéndose como un elemento que, al igual que Mnemosine, reproduce evocaciones del pasado y otras dimensiones del presente, pero también resignificando una nueva forma en la que su singularidad le permite adquirir cierta cualidad de imagen. Esta nueva constitución del objeto, funciona en una escala personal para Javier Mendoza, pero también se había posibilitado hacia la memoria colectiva para aquellas personas que en algún momento se relacionaron directamente con objetos similares. La memoria como idea aparece en la segunda fase a través del paisaje de Saltillo. Los vacíos y las presencias en las imágenes fotográficas crean narrativas inconclusas que admiten producir distintas asociaciones con el territorio, desde un sentido de pertenencia, pero también desde un lugar de desconocimiento. En ese sentido, José Luis Brea sostiene que “son ellas –las imágenes– las que nos hacen singulares. Es en ellas que nos hacemos únicos, individuos. Ellas, sí, y por supuesto, que en el entorno preciso de una cultura y una historicidad determinada, nos fabrican [...]”.<sup>96</sup> Paralelamente, lo instantáneo del tiempo presente se formula como un recuerdo desde el momento en que existe. Hasta este punto estas dos fases han constituido dos acercamientos diferentes para intentar entender el concepto de memoria, pero al emerger ambas de un sitio en común –un sitio en ruinas que no pertenece a nadie y donde aparentemente nadie es capaz de afirmar pertenecer a él enteramente– y desde una preocupación genuina por el pasado pueden crear un diálogo entre

---

<sup>94</sup> Peter Buse, “The Polaroid Image as Photo-Object” p. 190.

<sup>95</sup> E. Saladini, *El Objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*, p. 68.

<sup>96</sup> J.L. Brea, *ob. cit.*, p. 18.

ellas. Hasta ahora siguen funcionando de manera individual. Sin embargo, esta cualidad que permite que tanto las imágenes fotográficas como el objeto en su nueva condición que la aproxima a ser una imagen funcionen por separado es la misma que permitirá en este tercer momento que el carácter simbólico de ambas se potencialice al transformarse en un tercer objeto y, por lo tanto, en una tercera imagen. Destruir o alterar el primer estado de estos objetos no desintegra al objeto mismo y tampoco derrumba las formas en que la memoria ya se ha manifestado, más bien estas son reformuladas. “Inscrita indisolublemente en la materia misma –producida en ella, siendo inseparable de ella–, adquiere de esa propia inscripción incrustada sus caracteres de permanencia y fijación, de perdurabilidad”.<sup>97</sup>

El ensamblaje despoja tanto al ladrillo de ser un objeto sustraído de la cotidianidad, como a las instantáneas de ser imágenes abstractas, al estar adheridas entre sí, los vacíos entre ambos elementos son completados y el vínculo al territorio finalmente aparece, Mendoza ha decidido plasmar en esta nueva imagen ensamblada a identidad de Saltillo, a través de pequeñas pistas sobre el color del cielo, evidenciar el tipo y color del suelo que pertenece a ese lugar y los modos de producción empresariales que operan en el mismo. De ese modo, esta nueva imagen ya no es fotografía ni objeto, es una imagen material que deriva ambas y esta nueva configuración la fotografía como dispositivo de la memoria “[...]refuerza los elementos que la caracterizan, como es su capacidad referenciadora, así como su aspecto con textura regular y mecánica, o su manejo de valores tonales y cromáticos. [...]se crea una afirmación acerca de la naturaleza de la representación, de las capacidades de uno y otro medio, [...]”<sup>98</sup>

La unión de estos objetos implica un proceso de ensamblaje entendido como “la red que compone las diferentes partes del ‘objeto’ en el que se ensamblan pedazos distintos. Su principio será el de la conjunción”<sup>99</sup> a través de procesos experimentales y diversos cuestionamientos realizados por Javier Mendoza dentro de su propia práctica, cuyo resultado será una tercera imagen rematerializada. En consideración a esto, la contención de las imágenes instantáneas en un marco limita las imágenes en sí y, por lo tanto, se hace necesario replantear qué hacer con respecto a los soportes que la serie de imágenes fotográficas debe tomar: las imágenes debían ir sobre aquel ladrillo encontrado. El procedimiento de ensamblaje –de hecho cualquier procedimiento– tal como señala Jaime Munárriz Ortiz, “[...] permite formar una imagen fotográfica de características únicas,

---

<sup>97</sup> J.L. Brea, *ob. cit.*, p. 122.

<sup>98</sup> J. Munárriz Ortiz, *ob. cit.*, p. 467.

<sup>99</sup> *Ibidem.*, p. 52.

con una textura, peso, grosor, densidad, gama tonal, grano, tono cromático, brillo y demás propiedades específicas [...]. Cada procedimiento distinto permite construir un objeto fotográfico distinto.”<sup>100</sup>

El concebir un objeto fotográfico, una foto escultura o un ensamblaje tridimensional de la imagen bidimensional, se convirtió en el camino a seguir: el montaje de las imágenes en este soporte se vuelve significativo en la medida en que, como ya fue mencionado, se transforma el estado de los objetos; las imágenes se vuelven aún más frágiles, menos nítidas y debido a la intervención del pegamento, los colores cambiaron su aspecto. El montar diversas imágenes en un mismo soporte complejo implica que estas adquieran nuevas variaciones donde estas imágenes evocan las originales, pero al mismo tiempo son otra cosa cuando se articulan en conjunto, pues el objeto se esculpe al ser intervenido por las fotografías: las imágenes encuentran en el ladrillo la posibilidad de la permanencia, a su vez el ladrillo que ha dejado de ser un objeto común –y que también se ha convertido en un soporte indeleble para la fotografía– busca conservarse ante el paso del tiempo; capturado el pasado, una atmósfera, el pasaje, detienen el tiempo y lo almacenan en dos materiales que en el presente son cada vez más olvidados. “Solo la voluntad puede transformar un objeto desplazándose a otra área de significado. Esta voluntad obliga a pensar de manera nueva el sentido de un objeto, como si perteneciese a un mundo nuevo.”<sup>101</sup> El inmedible peso de una memoria está materializada a través no solo de la experimentación con el papel y la arcilla, sino que además funciona como un reflejo de la memoria misma, donde hay recuperación de la imagen, ruptura, adhesión y sobreposición de elementos.

### *Exhibición*

Como cuarto y último momento en el que situar la pieza de Mendoza, es necesario abordar la dimensión que adquirió al ser montada en un espacio determinado y la forma en que la pieza se reconfiguró. Cada vez son más frecuentes las iniciativas vinculadas al arte contemporáneo en México que apuestan por producir relaciones entre artistas de diferentes partes del país fuera de Ciudad de México, en ese sentido, en 2021, se llevó a cabo la primera edición del Macro Salón en Monterrey, Nuevo León, una plataforma artística que propone convocar a artistas nacionales y locales: “Queremos que Macro Salón sea una especie de nodo para conectar a las personas de distintas partes, distintos proyectos. Parte de lo que buscamos es fungir como una vitrina, un

---

<sup>100</sup> *Ibidem.*, p. 462.

<sup>101</sup> E. Saladini, *ob. cit.*, p. 68.

termómetro de lo que está pasando en el país.”<sup>102</sup> Este último momento comenzó cuando la pieza de Mendoza, se dispuso a ser expuesta al público en otoño de 2021. Es necesario mencionar que la pieza fue seleccionada, de entre más de doscientas solicitudes, de una convocatoria abierta dirigida a artistas de todo el país con la posibilidad de obtener un premio de estímulo a la creación o una residencia en el Estado de México. Finalmente, al ser elegida, el montaje de *El inmedible peso* de una memoria debía ser sobre un pedestal neutro de color blanco de aproximadamente 1.20 metros de altura diseñado de acuerdo con las dimensiones del ladrillo y la relación con la línea de horizonte. Esto supondría la observación adecuada de la pieza desde el punto de vista museográfico, pues esta estaría colocada de manera vertical, de tal forma que su tridimensionalidad sería visible casi desde cualquier ángulo. Simultáneamente, en el plan inicial, la pieza debía encontrarse en un lugar en el centro del espacio expositivo, sin que existieran impedimentos visuales a su alrededor, así como encontrarse apartada de otras piezas, esto con el fin de que sus dimensiones no fueran insignificantes en comparación.

Eventualmente, debido a cuestiones relacionadas con la logística, la gestión y las condiciones del sitio donde se realizó la primera edición del Macro Salón, el montaje propuesto por Mendoza no pudo realizarse, teniendo que recurrir a otros elementos para la exposición de su trabajo. La pieza constituida a partir de las ya mencionadas veintitrés fotografías instantáneas, la emulsión que produjo la transferencia y el ladrillo, finalmente fue dispuesta sobre dos palets –estructuras de madera diseñadas para carga de objetos pesados– a treinta centímetros del suelo, sobre esa misma superficie, la pieza dialogaba con cuatro piezas más: dos pinturas, un objeto y un dibujo de pequeño formato. El montaje es parte del medio por el cual la imagen se transmite. En ese sentido, el carácter de unicidad que Mendoza había contemplado para su pieza, se diluyó. Otro aspecto importante de lo señalado con respecto al montaje es que al encontrarse *El inmedible peso* de una memoria sobre un palet, la pieza perdió verticalidad y la experiencia que creó a partir de su colocación de manera horizontal fue totalmente distinta; el material donde estaba inscrita la imagen –el ladrillo– no era totalmente visible, esta nueva vista cenital para las y los espectadores creó una sensación de bidimensionalidad; la pieza entonces perdió cierta condición de objeto y se reprodujo más bien como un collage dispuesto en alguna superficie. El objeto donde se inscribe la imagen, como ya se afirmó, es tan relevante como la imagen misma, pero en el proceso de exhibición su invisibilidad permitió que en este cuarto momento la imagen construida de decenas de imágenes

---

<sup>102</sup> Angélica Reforma, “Artistas y gestores culturales abren primera convocatoria de MacroSalón”, en *Zócalo* s/p.

se potencializara para quien la observaba. Lo que muestran esas polaroids es lo que denote la memoria durante este proceso de exhibición.

El paisaje resulta un punto de anclaje crucial, pues en él se pueden insertar las referencias visuales colectivas del contexto donde la pieza fue expuesta. Monterrey se caracteriza por ciertas especies de flora similares a aquellas que habitan Saltillo, las palmeras emergen de condiciones climáticas similares y en consecuencia la atmósfera capturada en las instantáneas polaroid resulta un puente de comunicación entre ambos territorios. El tipo de experiencia que creó para las personas que se encontraron con la pieza fue mucho más cercana a su memoria personal, a las transformaciones y narrativas con respecto al lugar que conocen; el cielo sujeta a la memoria al objeto y quien lo mira, el paisaje es vital para entender su conexión con el territorio y el tiempo donde la imagen se produce. Este montaje imprevisto, definitivamente determinó el modo en que la pieza como objeto y como imagen fue percibido, el modo en que pieza fue dispuesta en el espacio; la relación que generó con las otras piezas y finalmente la manera en que se vinculó con el público, posibilitó una nueva configuración de la idea de memoria, que se volverá a transformar a través de las mediciones en las que decida tomar forma y en última instancia cuando se presenten ante los espectadores. Como primer elemento para entender mejor esta configuración, debe retomarse el hecho de que la pieza no se encontraba en un espacio neutro y tampoco se encontraba colocada a una altura adecuada; para acceder a ella era necesario recorrer el espacio casi en su totalidad, rodear el palet para encontrar un sitio donde agacharse o sentarse en el piso y así poder ver la pieza. Tampoco era precisamente la pieza más grande y, por lo tanto, su presencia se perdía, el ladrillo, la memoria volvían a ser algo común. La singularidad que Mendoza le había dotado se perdía y finalmente la pieza, al encontrarse sometida a estas condiciones, buscaba escapar de todos los modos posibles. Cabe pensar que para las niñas y niños, enfrentarse a El inmedible peso de una memoria resultaba algo mucho más sencillo debido justo a su altura y a los modos en que las infancias disponen de los espacios expositivos, de manera más orgánica y con menos formalidad ante los objetos y experiencias estéticas.



Montaje de *El inmedible peso de una memoria* (2021)

Si bien lo anterior permite ver las posibilidades de la memoria en términos de montaje, es cierto que el tipo de relatos que crea esta pieza se produce de la misma forma, mediante la fotografía y su revelación de un paisaje. En ese sentido, la imagen que presenta Mendoza se inscribe no únicamente en un soporte determinado, sino también a una temporalidad y un contexto territorial específico: “[...] la memoria funciona entonces como extracción, como un poner en afuera, en exterioridad –según el modo de la hypomneme griega– un suceso de su curso.”<sup>103</sup> En este caso, el norte de México funciona como articulador de la memoria específica, y por ello, no funcionará de la misma manera si la pieza fuera exhibida en otro lugar, pues el paisaje se volvería un paisaje desconocido, sin embargo, el cielo en las polaroids se vincularía a través de otras narrativas. La imagen materia, entonces, será una memoria anclada en todos los sentidos, una memoria fija que solo puede ser vista de la misma forma material, aunque la experiencia que genera a partir de esta fijación es completamente distinta cada vez que nos enfrentamos a ella.

Aquí la lógica que –como imágenes– las entregaba a una experiencia sensitiva presidida por la condición de lo –como objeto de contemplación– infinitamente repetible (nada soporta mejor que las imágenes estáticas, la reiteración de una mirada que pareciera no agotarse en ver lo bien poco que ellas tienen para mostrar: siempre

<sup>103</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 15.

un lo mismo que no difiere ni en cuanto al tiempo ni en cuanto a la información representada).<sup>104</sup>

A partir de los señalamientos anteriores, se debe contemplar como la imagen materia al estar inscrita en un lugar y soporte determinados, se encuentra imposibilitada a su desplazamiento autónomo; pero esto no quiere decir que imagen pueda cambiar de espacio de exhibición o incluso su forma de montaje. Aunque la imagen materia esté inmóvil y su relato del pasado sea siempre el mismo; en este tipo de imagen la memoria está posibilitada a desbordarse en más de una forma a través de su circulación en espacios expositivos y de las distintas interacciones con la pieza, son estos elementos los que permitirán que existan tantas versiones de memoria como experiencias ante ella.

A lo largo de este primer capítulo, se han analizado los diversos señalamientos que Brea realiza en Las tres eras de la imagen con respecto a la materialidad de la imagen. Esta se encuentra estrechamente ligada a su soporte, por lo tanto, la memoria se configurará a través del mismo, adquiriendo cierta dimensión estática y sujeta forzosamente a un pasado único. Lo anterior fue descrito a partir de la pieza de Javier Mendoza, El inmedible peso de la memoria, un trabajo de 2020 enfocado en las prácticas contemporáneas relacionadas con la fotografía instantánea, donde las intervenciones climáticas y la fijación a un material específico no solo son vehículos por los cuales se articulan narrativas personales ligadas a un paisaje y territorio concretos, sino que además estos elementos que permiten a la imagen materializarse se convierten en los modos por los cuales la memoria se hará presente. La memoria, en el caso de esta pieza, está sujeta a su soporte de un modo único, pero simultáneamente este pasado será visto a través de los distintos momentos que forman parte de la constitución de la misma. En el siguiente capítulo se analizarán los señalamientos realizados por Brea con respecto a la imagen-film o imagen en movimiento: a través del trabajo de Reynel Ortiz se vislumbrará un tipo de imagen que se desplaza.

---

<sup>104</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 16.

## ***Capítulo 2. La Imagen en movimiento como mediación de la memoria y la historia: La Costa (2016).***

Siguiendo con las afirmaciones de Brea en *Las tres eras de la imagen*, con respecto a la imagen-film, este segundo capítulo tiene el objetivo de presentar un análisis sobre la imagen que se produce a partir del desplazamiento. Es importante señalar que la pieza que se abordará durante este segundo capítulo no corresponde exactamente a los argumentos de Brea con respecto a la imagen film, pues el trabajo de Ortiz no se produce a partir de procedimientos relacionados con algún tipo de imágenes que derivan del celuloide, sin embargo, también es preciso decir que muchos de los argumentos que Brea realiza al respecto de este tipo de imagen pueden servir como argumento para crear un panorama sobre el tipo de imágenes que se producen por medio de otros dispositivos en los que la imagen se reproduce como movimiento.

Se señalará el modo en que la imagen en movimiento transformó el entendimiento sobre la imagen, el tiempo y la forma como opera la relación entre ambos conceptos para relatar el pasado. De la misma forma, este capítulo pretende reflexionar acerca de los señalamientos de Brea con respecto a la imagen film y como este medio se encuentra a disposición de los discursos de la memoria en el panorama de las prácticas artísticas actuales en México. En ese sentido, *La costa* de Reynel Ortiz funcionará como una pieza en la que pueda anclarse la tensión entre la historia y la memoria como formas que narran el pasado, así como exponer la noción de materialidad que se desplaza y los procesos artísticos vinculados a una serie de prácticas interdisciplinarias. A través de este trabajo se vincularán las narrativas oficiales con los acontecimientos de la dictadura impuesta por el estado argentino y la “Guerra sucia” del estado mexicano en la década de los setenta del siglo pasado, la historia y los llamados “vuelos de la muerte”. En ese sentido, se describirán las diversas formas que toma la memoria bajo estas condiciones de contraposición entre la historia oficial, los vacíos y espacios narrativos que se producen desde ese lugar y la reivindicación de ciertos acontecimientos a través de un tipo de imagen que no permanece inmóvil y cómo las perspectivas sobre el pasado pueden generar otro tipo de relatos en el presente.

*La imagen que se desplaza, la imagen en movimiento como medio que (re)produce el pasado.* Como hemos visto, en *Las tres eras de la imagen*, Brea sostiene que existen tres tipos de imagen que se producen y que a su vez integran en su singularidad tres formas de memoria distintas en las que se inscriben: la imagen materia, la e-imagen y la imagen film, que sin duda nos han servido

para situar las prácticas artísticas contemporáneas en México y sus modos de hacer memoria. En principio, es necesario reiterar que en términos de la imagen materia, la imagen fotográfica, desde su invención a finales del siglo XIX, tuvo un gran impacto en los modos de producción y reproducción. Asimismo, la cámara fotográfica permitió nuevos modos de interpretar la realidad y rápidamente se ligó al concepto de memoria, convirtiendo a la fotografía en una herramienta que permitía tanto documentar como recrear el pasado.<sup>105</sup> “Las fotografías son quizás el foco más omnipresente e insistente de la memoria de los siglos XIX y XX. La fotografía infunde casi todos los niveles de la memoria, incluso aquellos de los que no forma parte directamente. Constituyen un “metavalor” de la construcción de la memoria, sus tentáculos se extienden, desdibujando y construyendo una memoria en su propia imagen insistente.”<sup>106</sup>

A la par de la invención de la fotografía, como resultado del uso del kinetoscopio y posteriormente del cinematógrafo, surge el cine y se convierte en uno de los grandes acontecimientos de la cultura del siglo XX. Como un nuevo medio, el cine “[...] no fue únicamente una cuestión técnica o únicamente un nuevo modo de reproducir el mundo. Lo que nació fue un nuevo principio estético.”<sup>107</sup> Esta nueva forma de producción de imágenes condujo a una nueva manera de percibir su entorno, pues con el cine la imagen no solo era mostrada, sino que además se desprendía de ella misma, para reproducirse a lo largo de un periodo del tiempo. Al respecto Tarkovski señala que con la invención del cine:

Por primera vez en la historia de las artes, en la historia de la cultura, el hombre encontró el medio para imprimir el tiempo y, simultáneamente, la posibilidad de reproducir ese tiempo en la pantalla tantas veces como lo deseara, de repetirlo y regresar a él: adquirió una matriz de tiempo real. Una vez visto y grabado, el tiempo ahora podía ser preservado en cajas de metal por largo tiempo (teóricamente, por siempre).<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Véase Rosa del Valle Ferrer, Carolina del Valle Olivares, “La fotografía como fuente histórica en la construcción de las historias locales” donde se menciona que la fotografía cumple la función de ser testimonio que evoca y preserva, tanto la memoria individual como la colectiva. Y que se abre como una forma mediática que recrea el pasado a partir de los elementos reflejados en las imágenes. p. 86.

<sup>106</sup> E. Edwards, “Fotografías como objetos de memoria”, p. 1.

<sup>107</sup> Andréy Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, p.71.

<sup>108</sup> *Idem.*,

En el ensayo de Brea, el cine será entendido como la imagen film y al respecto el autor enfatiza que este tipo de imagen “[e]s poco más que un limbo, un lugar entre. [...] que aún no es el mundo fantasmizado de la pantalla pura, pero ya tampoco el de la incrustación en objeto, su vida empieza a cobrar caracteres –y una movilidad [...]”<sup>109</sup>. Con respecto a esto, se puede afirmar que justo una característica esencial para entender la imagen film es que esta no se encuentra sujeta necesariamente a un soporte, pero tampoco será una imagen enteramente inestable, y en ese aspecto, la imagen producida a partir de este medio puede ser observada de otra forma; la imagen ya no será inmóvil, pero tampoco logrará escaparse completamente de quien la observa. El cine permitirá a la imagen aproximarse al movimiento y como resultado de esto, abrirse a otras formas narrativas, a diferentes relatos sobre el pasado y, por lo tanto, a otras formas de entenderlo.

Con la invención del dispositivo cinematográfico y de ese nuevo principio estético que menciona Tarkovski en *Esculpir el tiempo*, surgieron, además, condiciones específicas para la creación de estas imágenes como: “[...] la fotografía instantánea (la de pose pertenece a otra estirpe); la equidistancia de las instantáneas; el reenvío de esa equidistancia a un soporte que constituye el ‘film’ (los que perforan la película son Edison y Dickson); un mecanismo de arrastre de las imágenes (...)”<sup>110</sup>

Simultáneamente, se instauraron espacios determinados para la proliferación de este medio, por lo que la evolución del cine se expandió hacia la experimentación en cuanto a formatos de la imagen, formas narrativas y nuevos dispositivos. Ligado a ello, surgieron el cine experimental, la televisión, el videoarte en los años sesenta y, posteriormente, la video instalación. De cualquier manera, el cine como un nuevo medio no solo reproduce el mundo, sino que, más bien, al igual que la fotografía, provoca nuevos modos de aproximarnos al pasado y, por lo tanto, de hacer memoria. Al respecto, “[...] las películas permanecen en nosotros nos transporta a un pasado lejano, a uno cercano y tal vez a uno inmediato, pero también contribuyen a la construcción y re-construcción de una memoria histórica del cine en particular y a una memoria personal y social en general”<sup>111</sup>

En relación con lo anterior, Brea utiliza el término de imagen film para denominar a las imágenes que provienen de este medio, en las que se da “[u]na pérdida creciente de la estabilidad de su forma de ser memoria –cada vez menos fijada y con menor potencia de restitución integral

---

<sup>109</sup> J. L. Brea, *Las tres eras de la imagen*, p. 39.

<sup>110</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*, p.18.

<sup>111</sup> P. Torres San Martín, “La memoria del cine como extensión de la memoria cultural”, p. 62.

del pasado— debida a esa condición ‘más volátil’ [...].”<sup>112</sup> Desde ese marco, se puede comprender que la imagen film es una imagen que se materializa a través de distintos dispositivos, en ellos la imagen se produce, circula y reproduce, pero lo más importante es que esa reproducción es continua, no está fijada ni adherida y sobre todo posee un lapso temporal determinado. Lo interesante es que desde la invención del cine, este medio ha evolucionado tanto que las imágenes que produce no pueden concebirse justamente adheridas a una película de celuloide o a un videocasete. De hecho, al respecto el autor señala que la imagen film puede disponerse y vincularse de tres distintas maneras: como una práctica instrumental, como una herramienta narrativa y como una forma estética. Esta última como “[...] si fuera ella misma obra de arte: reclamar para sí la eficacia simbólica de la vieja imagen-materia (por supuesto, controlando la tirada para simularse singularísima, [...] anunciándose como instantánea que captura ‘el instante logrado’ [...].”<sup>113</sup>

Por ello, para fines óptimos de este capítulo, a partir de este momento, se utilizará imagen en movimiento como el término para describir los procesos vinculados al uso de todas esas estrategias de producción de imagen donde pueden involucrarse diversos dispositivos, pero en los cuales la imagen siempre se desplazará a través de ellos y del tiempo, siendo entonces la imagen en movimiento una “[...] colección de líneas o figuras de luz; serie de bloques de espacio-tiempo.”<sup>114</sup> En ese sentido, si la imagen en movimiento tiene la capacidad de desplazarse y ser desplaza continuamente, a diferencia de la imagen fija, la imagen materia, la forma de memoria que producirá será de igual manera un tipo de memoria que no se encontrará fija. Según Brea, mientras que “[...] la imagen-materia se nos ofrecía como portadora de la promesa de permanencia, de eternidad, la imagen fílmica apenas nos garantizará si no promesa de lo contrario: de impertinencia y pasajericidad, dándose como vanitas, recuerdo de muerte segura —memento mori—, fuerza de melancolía.”<sup>115</sup>

A diferencia de la imagen materia, que como ya se analizó, está configurada para crear un sentido de permanencia absoluto, las imágenes en movimiento apenas se articularían como destellos momentáneos del pasado en un momento específico, con una duración exacta, que pueden repetirse tantas veces como sea evocada en el dispositivo que la inscriba. Respecto a lo anterior, Brea argumenta que: “[s]i la imagen-materia se consumía en un tiempo interno exclusivo y estático, la imagen fílmica —y gracias a ese estado de volatilidad y flotación que condiciona su

---

<sup>112</sup> J. L. Brea, *Las tres eras de la imagen*, p. 39.

<sup>113</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 56.

<sup>114</sup> G. Deleuze, *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*, p.94.

<sup>115</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 39.

forma técnica– se expandirá secuenciada en un eje de relato, introduciendo la potencia del tiempo en su mismo escenario, en su propio espacio de la representación [...].”<sup>116</sup>

Las imágenes en movimiento apenas se encuentran fijadas a un soporte, este puede o no ser imprescindible para que la imagen pueda desplazarse y “[e]n cuanto la imagen se separa del soporte, de la materia en la que venía inscrita, embebida, su modo de memoria se trastorna y redefine por completo.”<sup>117</sup> Será entonces el curso del tiempo, aquello que testifique la existencia de la imagen, la sucesión infinita de instantes, determinará no solamente nuestra exposición a la imagen sino que la retroalimentación de ambos establecerán la evidencia del pasado.

### *El tiempo y la imagen en movimiento*

El tiempo y la memoria son conceptos que van ligados de manera irremediable. Toda imagen se enfrenta al tiempo, toda imagen es “[p]romesa de duración, de permanencia –contra el pasaje del tiempo–. He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas.”<sup>118</sup> Si bien, como ya se ha visto antes, la imagen-materia está condicionada a ser fijada estáticamente a un soporte, su existencia también se fija en el tiempo y será el transcurso de este el que determinará su permanencia o su desaparición. A diferencia de la imagen materia, la imagen film debe su existencia al decurso del tiempo porque aparece acompañada de este como un agente que no solamente configura técnicamente el modo en que se produce la imagen, sino que también el tiempo en la imagen en movimiento tendrá implicaciones conceptuales que serán indispensable para comprender las formas de memoria que este tipo de imagen produce y cómo es que se inscriben estos tipos de memoria. Según Tarkovski, “[...] el tiempo no puede desaparecer sin dejar rastro, ya que es una categoría subjetiva, espiritual, y el tiempo que hemos vivido se instala en nuestra alma como una experiencia en el tiempo.”<sup>119</sup> En ese sentido, podría afirmarse que la imagen en movimiento no solo posee la capacidad de convertirse en una evidencia del pasado, al condicionar su existencia al transcurso del tiempo, este tipo de imagen será una huella del tiempo mismo. El tiempo como elemento esencial para la aparición de la imagen en movimiento no es un tiempo fijo, es decir, específico –como en la imagen materia– sino que será cambiante en función de la imagen que produzca, en la duración que esté contemplada y en cuantas veces volvamos a

---

<sup>116</sup> *Idem.*,

<sup>117</sup> J. L. Brea, *ob. cit.* p. 41.

<sup>118</sup> *Ibidem.*, p. 9.

<sup>119</sup> A. Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, p. 67.

ella. Para Brea, este tipo de imagen permite la aparición de “[...] una nueva forma de tiempo simbólico que empieza a resultar incapaz de prometer eternidad [...]”<sup>120</sup>, la imagen en movimiento creará su propio tiempo, para sí misma y, por lo tanto, su relación con el pasado y con la memoria también se articulará de un modo distinto: “[...] el trabajo mnemónico consiste en devolver a cada tiempo-instante la memoria de su pertenencia a la continuidad de un flujo, mostrarlo a la manera de ese ‘amontonamiento sin tregua’ de los tiempos que es la propia duración.”<sup>121</sup> A diferencia de la imagen materia, la memoria en la imagen en movimiento aparecerá de distintas maneras, tanto en sus modos de producción y reproducción –esto se explicará mucho mejor líneas más adelante– como en la forma en que la imagen en movimiento se desplace en el presente. Es, de hecho, casi inevitable pensar que como la imagen misma, la memoria se desplaza, convirtiéndose en una especie de acontecimiento que se repite infinitamente. A partir de esto se puede afirmar que en la imagen en movimiento:

“El tiempo y la memoria se fusionan entre sí; son como los dos lados una medalla. Es obvio que sin el tiempo la memoria tampoco puede existir, pero la memoria es algo tan complejo que aún enumerando todos sus atributos, no podríamos definir la totalidad de aquellas impresiones por medio de las cuales nos afecta.”<sup>122</sup>

La imagen en movimiento se produce con el transcurso del tiempo, es una imagen impregnada de su desplazamiento “[...] se convierte así en la producción de una experiencia generalizada del tiempo, una duración. La ilegibilidad y la incertidumbre sobre la relación de la imagen con la temporalidad y con su origen no son problemas resueltos, son, de hecho, insolubles.”<sup>123</sup> De hecho, las problemáticas que plantea la imagen en movimiento, van ligadas justamente a esta condición de imagen que se desplaza, pues a diferencia de la imagen-materia – que está fijada a un tiempo determinado– la existencia como imagen que se desplaza en el tiempo; será aquello que le otorgue a este tipo de imagen características especiales, en cuanto a materialidad en la que se produce y en cuanto a las formas en que se presenta y se reproduce de manera posterior.

---

<sup>120</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 39.

<sup>121</sup> *Ibidem.*, p. 42.

<sup>122</sup> A. Tarkovski, *ob. cit.*, p. 66.

<sup>123</sup> Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, p.163.

### *Prácticas artísticas de video*

Cada modo en el que la memoria se manifiesta está estrechamente relacionado con el tiempo y el sitio donde la memoria se inscribe, pero también a los modos de reproducción que cada contexto temporal y espacial dictaminen. Como recuerda el trabajo de Aby Warburg, “los cambios y actualizaciones de la memoria social [...] son típicos de cada tiempo y lugar.”<sup>124</sup> En consecuencia, no es de extrañar, que ante la explosión de los mecanismos que permiten la realización de la imagen en movimiento, esta se haya convertido en una práctica a la que se recurre una y otra vez en las prácticas artísticas contemporáneas. Respecto de esos modos de producción de las imágenes, Brea argumenta que esta nueva condición de las imágenes como producto de “[l]a aplicación de las tecnologías combinadas de captura mecánica e imprimación fotoquímica permiten que, muy pronto, el proceso de la industrialización –de producción seriada de objetos idénticos entre sí– alcance el dominio de las imágenes [...]”<sup>125</sup> Dicho alcance permitirá entonces que estas formas de memoria que inscribe la imagen en movimiento se encuentren posibilitadas a tener un mayor alcance en la construcción de narrativas sobre el pasado.

Con lo anterior se vuelve necesario mencionar algunos proyectos en las prácticas artísticas contemporáneas en México que involucran en sus procesos la imagen en movimiento a través de distintos formatos y las diferentes disposiciones mediáticas en los cuales se involucran conceptos como la historia oficial y la contraposición y la reivindicación de la memoria a través de las narrativas no oficiales. En primer lugar, cabe mencionar Como una película/ Del proyecto Made in La Charca<sup>126</sup>, una pieza de 2019, donde la artista veracruzana Enero y Abril muestra un proceso migratorio desde Veracruz hacia Estados Unidos. Es a través del testimonio hablado de distintos miembros de la familia de su padre; donde se recuerdan detalles relacionados con las motivaciones para empezar el proceso migratorio, las fechas, momentos específicos del proceso de viaje; así como detalles cuando este proceso se completó en un trabajo dentro de una panadería italiana en Estados Unidos. Lo anterior, es acompañado durante la duración del video por la contemplación de un paisaje cañero en Veracruz y por la presencia de uno de los miembros de la familia de Enero y Abril replicando los movimientos que se requirían para realizar el trabajo en dicho local de pan. Es así como la artista construye una narrativa personal a través de la oralidad; pero al mismo tiempo es justo la imagen en movimiento lo que crea un relato colectivo acerca de su familia, para

---

<sup>124</sup> A. Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo, estudio introductorio*, p.27.

<sup>125</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 48.

<sup>126</sup> Enero y abril, “Como una película/Del proyecto Made in La Charca” en *Vimeo*.

finalmente conectarla con las problemáticas sociales del pasado y del presente inmediato en México. De hecho, Joanne Garde-Hansen apunta en *Media and Memory* que:

Antes de que la telerealidad y los medios digitales transformaran la mediatización del yo y de la historia familiar, Annette Kuhn, teórica del cine, reflexionaba sobre el modo en que la fotografía y los medios audiovisuales no eran meras documentaciones o grabaciones de realidades pasadas, sino que encarnaban posiciones emocionales del sujeto y construían el pasado en el presente.<sup>127</sup>

Esta pieza de videoarte experimental está compuesta por relatos personales, se extiende a través de la imagen que se desplaza en el tiempo, evidenciando el tiempo mismo como algo que nunca se detiene y que nunca volverá a ser. La memoria de esta pieza emerge desde la identidad personal, como un relato que se abre a la colectividad de una familia y posteriormente a otras colectividades donde puede o no volverse más significativa. En este sentido, es revelador que Garde-Hansen argumente que “[u]n área de investigación de la memoria que une los medios y la memoria de manera fundamental es la ‘memoria personal’, la ‘memoria privada’ o la ‘memoria autobiográfica’: es decir, el proceso mediante el cual nos contamos la historia de nuestra vida a nosotros mismos y a los demás.”<sup>128</sup> Como una película es una frase que aparece en alguno de los cuadros que conforman el video, esta frase se vuelve contundente para entender la forma específica en que el concepto de memoria emerge de la imagen en movimiento: como una posibilidad de encontrar en ella la permanencia del pasado, la veracidad del recuerdo y su proyección en el presente. Después de todo, las “[...] películas representan actos individuales de recordar y olvidar, modifican y confirman nuestra comprensión cotidiana de la memoria.”<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> J. Garde-Hansen, *Media and Memory* p.34.

<sup>128</sup> *Ibidem.*, p.33.

<sup>129</sup> Verena-Susanna Nungesser, “I Forgot to Remember (to Forget): Personal Memories in *Memento* (2000) and *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004)”, *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, p. 44.



Enero y Abril, *Como una película/ Del proyecto Made in La Charca* (2019)

Un segundo trabajo, *Llueve* de Magali Rocha y Carolina Corral, es un cortometraje documental animado de 2021, testimonio de María Hernández, una madre cuyo hijo fue víctima de la ola de desapariciones forzadas ocurridas en México y arrojado a una fosa clandestina en el estado de Morelos. Durante once minutos, se narra el proceso de búsqueda, el descubrimiento de las fosas de Tetelcingo<sup>130</sup> en 2016, así como la aparición de otros espacios, de otras víctimas de estos hechos y el trabajo colectivo de reivindicación de las víctimas que se ha realizado de manera posterior a estos acontecimientos. El trabajo de Rocha y Corral; muestra a través de la animación el cómo la lluvia se convierte en una especie de personaje dentro de la narrativa de María Hernández, que opera para delimitar la cronología del caso y suscita una serie de eventos en la historia de la madre de Oliver Navarrete –víctima de la desaparición forzada– en la búsqueda del cuerpo de su hijo. Asimismo, es a través de las imágenes en movimiento como se evidencia tanto la labor de la fiscalía, de la Semefo en el proceso de investigación, búsqueda y disposición del cuerpo.<sup>131</sup> Dentro del cortometraje, aparece en el minuto cinco un fragmento de video tomado con

---

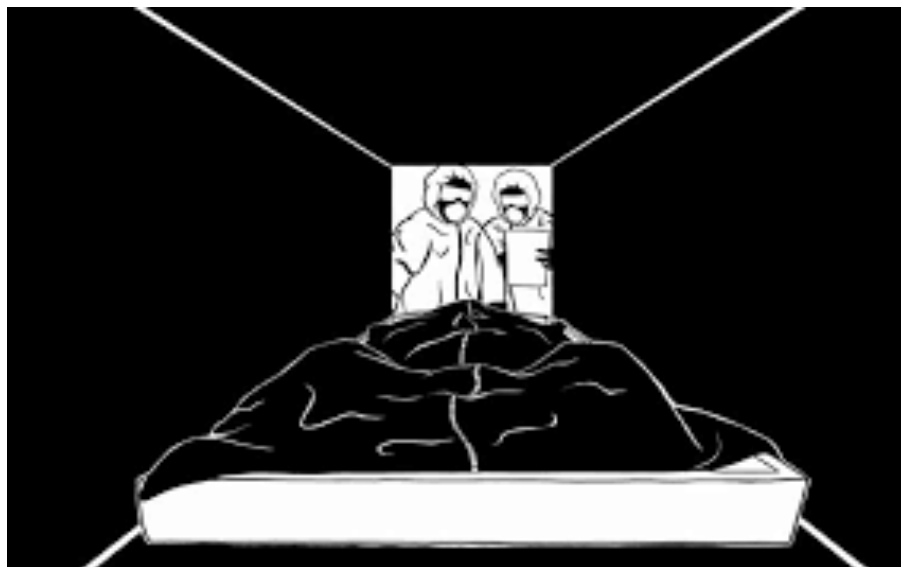
<sup>130</sup> El 28 de marzo de 2014, fecha en la que el gobernador Graco Luis Ramírez Garrido Abreu decretaba públicamente el 28 de marzo como el Día Estatal de las Víctimas, se reportó, y cito: la “sepultura de 150 cuerpos en el panteón de Tetelcingo”. De manera posterior, el 23 de mayo al 3 de junio de 2016, se llevó a cabo el proceso de apertura de las fosas. Como resultado, se reportaron 117 cuerpos enterrados como basura en dos fosas y una tercera fosa con los cuerpos restantes en “Informe sobre las fosas de Tetelcingo” en *UAEM*.

<sup>131</sup> Durante meses la familia de Oliver acudió a la fiscalía para preguntar por el cuerpo del joven, y siempre le decían que lo tenían en las cámaras frigoríficas del Servicio Médico Forense (Semefo). Fue hasta el 4 de diciembre del 2014, casi un año y medio después de que se realizó la identificación de Oliver, [...] que el fiscal de la zona oriente, José Manuel Serrano Salmerón, les informó que había sido enviado a la fosa común en un supuesto panteón de Tetelcingo, el 28 de marzo de 2014 “El cuerpo de Oliver y 100 más” en *La razón*.

un dispositivo celular el día martes 9 de diciembre de 2014 a las 18:43 p.m.; día en el que el cuerpo de Oliver y otras víctimas fueron exhumados. En este fragmento, dejan verse médicos forenses dentro de las fosas clandestinas, así como excavadoras, rescatando más de cien cuerpos y su traslado en camionetas con el fin de que estos fueran finalmente reconocidos por sus familiares.

Este cortometraje se desprende de un proyecto documental realizado previamente por ambas directoras llamado *Volverte a ver*. Del descubrimiento de estas fosas clandestinas surge la necesidad de documentar, al respecto afirman:

[...] nos parecía insólito que ocurriera tan cerca de nuestra casa. Tuvimos un colectivo que se llamaba Emergencia MX, era el activismo de documentar e informar. Decidimos estar en la apertura de las fosas y documentar lo que iba sucediendo, sin tener idea de cómo contar la película [...] Entonces conocimos a María y Amalia Hernández, las protagonistas de *Llueve*. Gracias a ellas se encontraron estas fosas. Empezamos a hacer un trabajo de seguimiento en la zona cero de la fosa, donde estaban sacando los cuerpos y empezaron a aparecer otros personajes.<sup>132</sup>



Magali Rocha y Carolina Corral, *Llueve* (2021)

---

<sup>132</sup> [s. fma.]“Llueve” De Magali Rocha Y Carolina Corral: Buscar A Los Desaparecidos Desde La Lluvia, en *IMCINE*.

A partir de las afirmaciones anteriores, se hace necesario mencionar los argumentos de Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, donde el autor señala que “[e]l deber de memoria no se limita a guardar la huella material, escrita u otra, de los hechos pasados, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados respecto a estos otros [...] que ya no están pero que estuvieron”<sup>133</sup>. Si bien es evidente que este trabajo es mucho más cercano a las prácticas cinematográficas contemporáneas realizadas en México, su relevancia e interés para fines de este trabajo radica justamente en el uso de la imagen en movimiento, así como el uso de la voz en off como elementos técnicos para evidenciar acontecimientos específicos relacionados con el crimen organizado y sobre todo el papel del Estado mexicano como articulador de la construcción de estos mismos hechos. Es interesante también que este cortometraje se vincula con otra serie de trabajos cinematográficos que han surgido en los últimos años, cuyas narrativas emergen a partir o en torno a las desapariciones forzadas en México. Si bien existen otros medios que pueden crear narrativas del pasado como la escritura, o la televisión, que de hecho reproduce imágenes en movimiento en sus dispositivos; los relatos que se introducen en ellos y que pretenden plasmar la ola de violencia no son tan contundentes, esto quizás debido al tamaño de las pantallas y la experiencia que estas pantallas producen en relación con la imagen. Andrew Hoskins argumenta, que la televisión como medio de la memoria es, al mismo tiempo un medio que posibilita su desaparición, pues es “[...] un medio del presente en el que entreteje fragmentos del pasado. Al igual que la memoria humana, rastrea, recuerda selectivamente y altera el pasado a medida que lo vuelve a representar en tiempo real.”<sup>134</sup> En ese sentido, la necesidad de exteriorizar y colectivizar mayormente estas narrativas y el hacer aún más evidentes las desapariciones ocurridas día con día, desencadenan la aparición de la imagen en movimiento en su forma cinematográfica para evidenciar las veces que sea necesario lo que ha ocurrido.

La denuncia del papel del Estado mexicano como constructor de las narrativas oficiales relaciona el proyecto anterior con *Acteal*<sup>135</sup> (2015), una pieza audiovisual de Los Ingrávidos, un colectivo de Puebla que surge “[...] en 2011 como respuesta a la violencia generada por la lucha contra el narcotráfico iniciada en el sexenio de Felipe Calderón.”<sup>136</sup> Los ingravidos se definen a sí mismos de la siguiente manera: “[s]omos lo que deshabita desde la memoria. Un cuerpo que no

---

<sup>133</sup> Paul Ricoeur, *La Memoria, la historia, el olvido*, p. 120.

<sup>134</sup> Andrew Hoskins, *Television and the Collapse of Memory* p. 110.

<sup>135</sup> Los ingravidos, “Acteal” en *Vimeo*.

<sup>136</sup> Revista Código, “5 colectivos artísticos en México: autogestión y trabajo colaborativo”, en *Revista Código*.

aparece, que nadie quiere nombrar. Aquí todos somos limbo.”<sup>137</sup> Acteal parte del acontecimiento ocurrido hace casi veintiséis años, cuando “[e]l 22 de diciembre de 1997, un grupo paramilitar asesinó a 45 indígenas tzotziles de la organización ‘Las Abejas’, mientras estaban en un acto religioso. Hecho clave en la ofensiva del gobierno mexicano contra los zapatistas, en la que buscaban golpear a la base social del EZLN para debilitarlo.”<sup>138</sup> Este suceso ha sido referido y el relato del mismo ha sido replicado durante mucho tiempo, principalmente a través del Estado, de tal forma que lo ocurrido el 22 de diciembre quedó plasmado en el imaginario colectivo a través de la repetición de los relatos sobre este acontecimiento que se construyeron de manera oficial y que fueron plasmados justamente a través de la televisión, convirtiéndose así en una forma de memoria que por mucho tiempo fue difícil cuestionar o volver a contar. En el trabajo de *Los ingrátidos*, sin embargo, son las narrativas históricas oficiales las que quedan ocultas, son las posibles atmósferas del pasado las que se muestran, y las narrativas colectivas dan paso a la experimentación de la imagen, tanto en formato de 16 mm como en formato de alta definición. El video centra su narrativa en la intervención de distintos sonidos distorsionados, yuxtaposición de imágenes en las que se muestra material óseo en distintos cuadros, así como la voz en de una mujer tzotzil y hacia el final del video apenas podemos vislumbrar fotografías que muestran a los integrantes de los grupos paramilitares. Pese a que este trabajo, como producto audiovisual no muestra aspectos definidos, los elementos técnicos que lo conforman sí operan creando una especie de ambiente, cuya intención principal es remitir a un acontecimiento específico. Es aquí donde la imagen en movimiento genera una reminiscencia del pasado, donde la serie de imágenes que se muestra, sin embargo, no pretende replicar el pasado, sino hacer evidente que algo ha ocurrido antes. La reconstrucción por medio de los elementos ya mencionados, diferencia el modo de relatar el pasado a la imagen-materia abordada a lo largo del primer capítulo; pues los indicios tanto sonoros como las imágenes componen un relato que no está detenido, ni que es narrativamente lineal. En ese sentido, la imagen en movimiento distorsionada potencializa su carácter de inestabilidad para construir el pasado, la memoria que muestra este trabajo no restituye de manera integral la matanza de Acteal; sino que es más bien realiza un proceso evocativo acerca de ella, como algo que ya no existe, que aparece justo mediante indicios y como parte del horizonte del pasado.

---

<sup>137</sup> Colectivo Los Ingrátidos, “Llamadas telefónicas” en *Plataforma de Difusión e Investigación Audiovisual*.s/p

<sup>138</sup> Colectivo Los Ingrátidos, “Acteal” en *Plataforma de Difusión e Investigación Audiovisual*. s/p

La matanza de Acteal, en la pieza de Los Ingrávidos se convierte en una herramienta visual que no solo evidencia en el presente lo ocurrido, sino que repercute de manera discursiva contra el olvido y el ocultamiento de la narrativa oficial. Al respecto es necesario mencionar que el trabajo audiovisual para este colectivo es tanto como una decisión técnica, como una postura ante el mundo, pues “[...] implica una forma de politizar la inmediatez, además de [...] un efecto en la organización y difusión; así como en la modulación de archivos, documentos [...]”.<sup>139</sup>



Los Ingrávidos, *Acteal* (2015)

Los ejemplos anteriores permiten vislumbrar no sólo la posibilidad de otras narrativas sobre distintos acontecimientos del pasado, los cuales de una u otra forma exigen ser recordados, pero no precisamente revividos. Es justo a través del impulso que toman las narrativas orales personales, las imágenes animadas, así como los videos tomados con dispositivos móviles personales y de las pistas visuales en conjunto, que se puede crear más de una perspectiva sobre la existencia del pasado y la necesidad que de que este sea contado de otras formas. También es importante mencionar la manera en que la imagen en movimiento se manifiesta en cada uno de

---

<sup>139</sup> *Idem.*,

estos ejemplos, pues pese a ser justamente proyectos que tratan con la imagen desplaza en el tiempo, existen diferentes manifestaciones de la imagen y, por lo tanto, podría afirmarse que más de un tipo de memoria. En primer lugar, hay imágenes en los tres casos blanco y negro, en distintos formatos, pero en todos los casos la ausencia del color puede denotar un pasado que es difícil de contar, esta misma ausencia potencializa por ejemplo, en el caso de la pieza de Rocha y Corral y Los Ingravidos los acontecimientos vinculados a las fosas de Tetelcingo y Acteal.

Con respecto a la presencia de la imagen a color, justo en estos casos genera una especie de atmósfera reconstruida sobre el pasado, en el caso de Acteal la atmósfera no resulta clara y más bien la experiencia que genera sobre este acontecimiento de 1997, es incompleta. En el ejemplo de Lluve la presencia del color es contundente, emergiendo de un dispositivo personal como ya fue mencionado y deja muy claro que la historia del pasado que se ha observado 5 minutos antes no es una ficción, es un hecho real que ha ocurrido hace menos de una década. Aún así, todas estas estrategias atravesadas por el uso de la imagen en movimiento, delimitan a la memoria a desplazarse a un transcurso del tiempo definido previamente, condicionandola a aparecer de manera inestable, la memoria está desplazándose, siempre y cuando sea como una réplica que acontece cuantas veces sea necesario. Por último, con respecto a los ejemplos anteriores, es importante señalar que cada uno se encuentra anclado su pasado a un lugar, en el caso de Como una película/ Del proyecto Made in La Charca, el relato emerge desde Veracruz y Estados Unidos; en el caso de Lluve los acontecimientos ocurren en Morelos y finalmente Acteal sitúa la construcción de las narrativas del pasado en Chiapas; esta condición del lugar ligado al concepto de memoria servirá como un argumento para describir las siguientes líneas con respecto al trabajo de Reynel Ortiz. De la misma manera, ejemplos como estos sirven para concebir relatos se contrapongan a los discursos históricos y narrativas construidas por el Estado.

### *La construcción del pasado, la tensión entre la historia y la memoria*

En las líneas anteriores se han descrito dos piezas que se configuran a partir del trabajo con la imagen en movimiento, cada uno de estos trabajos ha creado diversas narrativas sobre sucesos colocándose en un lugar donde se producen ciertas narrativas que se enfrentan a la institucionalización de relatos, así como a los agentes que los crean. Si bien no se profundizó demasiado en las maneras concretas como estas piezas logran generar dicha alteridad, ni en la forma como se relacionan estas otras narrativas a los discursos históricos previamente construidos, es evidente que se crea una tensión entre la historia y la memoria como modos divergentes de dar

cuenta del pasado. En ese sentido, es pertinente describir los modos en que se produce esa tensión. Es necesario evidenciar los tipos de narrativas que se despliegan de cada una de estas formas, su construcción desde cierto tipo de prácticas, así como de lugares e infraestructuras institucionales específica y los vacíos creados en los discursos del pasado y las formas como se adoptan estos relatos. Por otra parte, analizar las repercusiones sobre las prácticas artísticas es sumamente importante, pues finalmente los trabajos ligados a la memoria como concepto de una u otra forma siguen contribuyendo a la tensión que existe entre ambas prácticas de rememoración. Si se recurre nuevamente a la mitología griega para indagar en la relación entre la memoria y la historia, Clío – la musa de la historia– es hija de Zeus y de Mnemósine. La memoria existe previamente y permitirá, así, la existencia de la historia; de la memoria siempre deviene de la historia, “[...] sin ella no tendríamos poesía, música, Historia ni las otras artes. La memoria es causa y efecto del proceso civilizador, [...] la forma más elemental, más subjetiva, más personal, más emotiva del deseo del ser humano de permanecer en el tiempo.”<sup>140</sup> La historia será entonces una disciplina para la reconstrucción del pasado, que a través de diversas prácticas se encarga de mediarlo, y que como instrumento creador de relatos, tendrá la capacidad de que estos se constituyan y se repliquen de cierta manera. Para la historia, aquello que ya no existe debe adherirse a otras cosas que confirmen que eso alguna vez existió y, basándose en ello, debe tener un modo particular de ser contado. La Historia “[...] elige los acontecimientos y los clasifica según las reglas de los historiadores. Asimismo la historia comienza donde culmina la tradición y la necesidad de escribir acerca de un período que ocurre cuando ha pasado bastante tiempo como para encontrar testigos que conserven algún recuerdo.”<sup>141</sup> A su lado, parece que la memoria es un concepto inestable, que no puede producirse de manera concreta como evidencia del pasado, sin embargo, la memoria aparece una y otra vez, a través de diversos dispositivos, como forma de experimentación del pasado y son estas manifestaciones las que constituyen la memoria misma. Una de las principales afirmaciones que serán utilizadas para establecer la tensión que existe entre la memoria y la historia, será de Pierre Nora, quien establece que “[t]odo lo que hoy llamamos memoria, no es entonces memoria sino historia. Todo lo que llamamos llamarada de memoria es la culminación de su desaparición en el fuego de la historia. La necesidad de memoria es la necesidad de historia.”<sup>142</sup> En relación con lo anterior, se puede afirmar que si bien la tensión que existe entre la memoria y la historia

---

<sup>140</sup> Eduardo Ismael Murguía, “Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes”, p. 21.

<sup>141</sup> Lucila Svampa, *Entre la Historia y la memoria: debates actuales en torno a la (re) actualización del pasado*, p. 22.

<sup>142</sup> Pierre Nora, *Lugares de la memoria* p. 26.

puede entenderse como una contraposición de formas, es más bien una retroalimentación persistente entre ambas, En primer lugar, el tipo de relato que produce la historia está construido como una especie de montaje y mediante determinado tipo de prácticas cuyo principal objetivo es la preservación del pasado, cuya revisión en la historia está principalmente constituida a partir de documentos, en ese sentido:

[...] no existe historia sin documento, este es la exterioridad que enmarca y valida la narración del pasado. Segundo, el documento solamente puede validar algún enunciado si está respaldado por el archivo y en ese sentido por el origen o la fuente de la verdad. Tercero, el documento no es únicamente el texto escrito, la ampliación del término para objetos nos lleva a otra cuestión: el objeto en sí mismo no enuncia; el enunciado que es construido a partir de los objetos se basa siempre en inferencias (determinadas por el espacio y la validación).<sup>143</sup>

Los documentos de la historia, y los relatos que devienen de ellos, están clasificados y almacenados en instituciones especializadas para el estudio y preservación del pasado, los archivos nacionales, los museos y otras instituciones adquieren su legitimidad a través de los relatos que construyen, dichos relatos a su vez obtienen validación a través de su permanencia en esas instancias. Un ejemplo de esto es señalado por Julio Flores, quien señala que las instituciones destinadas a albergar y clasificar la memoria son los museos concebidos como “[...] un espacio creado para conservar una memoria particular que reproduce una ideología donde el terror, para ser reconocido debe insertarse en un contexto que lo señale. Es decir que el valor de la construcción simbólica se articula con el contexto de una sociedad determinada.”<sup>144</sup> La historia como forma narrativa del pasado es entonces una forma que proviene principalmente de las instituciones y en ese sentido la neutralidad que producen estas instituciones se ve afectada en muchos de los discursos sobre los acontecimientos que registran. Por otro lado, la memoria como forma de mediar el pasado se concibe como algo que es mucho menos certero, pues, de hecho, las formas en que se producen las narrativas de la memoria no necesariamente provienen de las instituciones y tampoco requieren de su legitimación para ser considerados como tal. En la actualidad, la “[...] memoria se ha

---

<sup>143</sup> E. I. Murguía, “Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes” p.36.

<sup>144</sup> Julio Flores, “Arte del museo: memoria ¿de qué?”, *Políticas de la memoria, tensiones en la palabra y la imagen*, p. 96.

transformado en la palabra maestra que dispensa decir cualquier otra cosa: es un derecho, un deber, un arma [...] se recurre a ella, no como complemento o como suplemento de algo, sino como reemplazo de la historia.”<sup>145</sup> En ese sentido, cabe señalar que en la imagen en movimiento “[...] se revela así, de la manera más enfática, como un instrumento que permite a los individuos ‘experimentar un encuentro corporal, mimético con un pasado colectivo que en realidad nunca vivieron’, experiencias que ponen en primer plano las múltiples y complicadas relaciones entre individuo y memoria colectiva e historia en la era de la cultura mediática.”<sup>146</sup>

El interés que se ha mostrado por el pasado en las últimas décadas ha creado una serie de discursos sobre esta tensión persistente, donde la centralidad está puesta en la memoria que “[...] se ha convenido en el vocablo de mayor alcance, en una categoría metahistórica e incluso teológica por momentos. Se ha querido hacer memoria a partir de cualquier cosa y en el duelo que opone memoria e historia, se ha otorgado rápidamente ventaja a la primera [...]”<sup>147</sup> De hecho, ante la crisis en torno a la relación con el tiempo que Hartog aborda en *Regímenes de historicidad*, recurrir a la memoria y al estudio de la misma “[...] puede interpretarse como una expresión de esta crisis de nuestra relación con el tiempo, así como una forma de buscar responderla. Aunque se entienda que la memoria que se reclama y proclama es menos transmisión que reconstrucción de un pasado ignorado, olvidado, falsificado a veces, al que la memoria debería permitir ser reapropiado en la transparencia.”<sup>148</sup> La importancia de lo anterior radica en que en los últimos años la proliferación de la memoria en las prácticas artísticas contemporáneas pone en el centro la tensión con la historia, no solo por la desinstitucionalización de los relatos del pasado y el cuestionamiento de los mismos, sino también porque muchos de los procesos que se involucran en la producción artística utilizan recursos y formas de proceder que derivan de las prácticas de la de la historia como, por ejemplo, los testimonios, los archivos, objetos, monumentos, investigación, etcétera. De esta forma, la memoria aparece como una apertura en las narrativas, pero también como una nueva forma de construcción de los relatos a partir de prácticas que se instituyen mediante procesos que se encuentran previamente institucionalizados. Este enfrentamiento “[m]ás bien, de lo que se trata es de recuperar, en las imágenes efímeras y fugaces, [...] los motivos de redención de

---

<sup>145</sup> Renán Silva, “Memoria e historia: entrevista con François Hartog”, p. 209.

<sup>146</sup> Robert Burgoyne, “Memory, history and digital imagery in contemporary film”, *Memory and popular film*, p. 225. Traducción mía.

<sup>147</sup> F. Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, p. 27.

<sup>148</sup> *Ibidem.*, p.173.

construcción de un futuro amputado del devenir pasado.”<sup>149</sup> Para Hartog, esta tensión entre historia y memoria puede resumirse en el modo como ambos conceptos se relacionan con el futuro: “[l]a historia –aquella correspondiente al concepto moderno de historia, aquella sobre la cual el mundo se apoyaba desde el siglo XIX– miraba el pasado a la luz del futuro. La memoria observa el pasado a la luz del presente.”<sup>150</sup>

Esta tensión entre la historia y memoria adquiere mayor relevancia para esta investigación en el sentido en que se plantea una conexión a ciertos acontecimientos en Latinoamérica, específicamente a aquellos que sucedieron en el periodo de las represiones militares y, específicamente, la dictadura en Argentina, donde el ocultamiento de detalles, la reconstrucción y el borrado histórico –el olvido–<sup>151</sup> de los hechos han planteado la necesidad de producir memoria y de esta forma transformar la anulación del pasado. En las siguientes líneas, se analizará el trabajo de Reynel Ortiz y una pieza de su autoría enmarcada justamente dentro de esta tensión entre las narrativas creadas por el Estado y la reconstitución de los hechos a partir de la memoria audiovisual, así como su correspondencia con procesos sociales ocurridos en el mismo lapso temporal en México y su relevancia en el contexto actual. Del mismo modo, se intentará describir las formas que toma la memoria enlazada a este tipo de narrativas, las particularidades técnicas que producen las imágenes, como son interpeladas por esta tensión los dispositivos donde se inscriben ,y, por último, el modo como se reproducen.

*La imagen en movimiento, memoria e historia que se desplazan.*

El trabajo de Reynel Ortiz se encuentra vinculado a diferentes prácticas como la del video, la fotografía, las instalaciones, pero que todas están atravesadas por temas recurrentes como la ficción, el tiempo y la idea de la isla como un lugar geográfico y simbólico. Su producción está marcada por la ausencia de color y los paisajes desolados. Las imágenes producidas por Ortiz emergen desde distintas partes, tanto geográficas como conceptuales, en las que no necesariamente intervienen aspectos de la vida personal del artista, sino que más bien se encuentran vinculadas a hechos históricos específicos, a ciertos objetos que pertenecieron al pasado y simultáneamente se

---

<sup>149</sup> Pablo Lazo Briones, “Dialécticas culturales de la memoria. Una reflexión a partir de la lectura de la historia de Nietzsche y Benjamín”, *Memoria instituida, memoria instituyente* p. 41.

<sup>150</sup> R. Silva, “Memoria e historia: entrevista con François Hartog”, p. 213.

<sup>151</sup> Según José Luis Barrios, “[e]l olvido supone una operación geopolítica de la memoria y la historia que busca producir los espacios de posibilidad del presente con miras a desarticular las formas de violencia sobre las que se funda” (“Historia y memoria, notas sobre el olvido como condición crítica del pasado”, p. 42).

ligan al paisaje, a las atmósferas y a las mitologías de las cuales el artista se desprende para crear nuevas narrativas, ya sean propias o colectivas. Un ejemplo de esto es *Viento del Este*<sup>152</sup> (2021), una pieza conformada por seis esculturas de barro cocido y un video en monocal. “La obra toma como referencia el cuento “El Diosero”, en el que se invierten las narrativas antiguas sobre cómo los dioses crearon a la humanidad a partir de barro, madera o maíz.”<sup>153</sup> así como cantos selknam – originarios de la Tierra del Fuego en Chile– utilizados como protección durante las tormentas. En conjunto, las esculturas y el video que contiene dos imágenes simultáneas en pantalla –la escultura convertida en sahumerio y un paisaje que evoca a una tormenta–posibilitan generar otros ritos y otras narrativas mitológicas sobre el pasado.



Reynel Ortiz, *Viento del este* (2021)

Los siguientes párrafos se centran en algunas piezas que fueron realizadas a partir de la década pasada y que abordan las líneas conceptuales que atraviesan esta investigación. En ese sentido, el trabajo de Ortiz se enmarca en condiciones específicas donde el trabajo de la reivindicación sobre los hechos del pasado se ha vuelto imprescindible, es decir “[l]a memoria como instancia de reflexión y análisis, como instancia de creación, como forma de acercarse críticamente al presente, ‘deshabituando’ y cuestionando el modo lineal y rígido de pensamiento.”<sup>154</sup> Tomar nuevamente los argumentos de Joanne Garde-Hansen con respecto a la relación que existe entre la memoria y los medios, la autora señala que “[l]os medios (textos, fotografías, cine, televisión, radio, periódicos y medios digitales) negocian tanto la historia como

---

<sup>152</sup> Reynel Ortiz, *Viento del Este* en *Vimeo*.

<sup>153</sup> *Ibidem.*,

<sup>154</sup> Sandra Lorenzano, “No aportar silencio al silencio, a modo de introducción.”, *Políticas de la memoria, tensiones en la palabra y la imagen* p. 4.

la memoria. Entendemos el pasado [...] a través de discursos, formas, tecnologías y prácticas mediáticas. Nuestra comprensión del pasado [...] está íntimamente conectada con nuestras historias de vida.”<sup>155</sup>

Este argumento de Garde-Hansen resulta relevante para explicar de mejor manera el trabajo de Ortiz que se describirá en los siguientes párrafos; pues son las formas mediáticas que son utilizadas para contener el pasado y el modo en que se ligan a estos relatos, los que han posibilitado la repetición narrativas históricas oficiales y la aparición de otros relatos que emergen dese la memoria en mismo tipo de dispositivos. Tanto el relato histórico como la memoria que se producen, necesitan de un lugar –dispositivo–al cual sostenerse. De esta forma, se puede comprender como es que la imagen en movimiento –el video, cine, televisión– pueden convertirse en un medio adecuado para reproducir dos experiencias distintas del pasado. Como parte de los procesos de creación de Ortiz la tensión entre memoria e historia está sumamente presente en su trabajo y por ello, es que los cuestionamientos que busca responder el artista están estrechamente relacionados con el tipo de dispositivos que emplea como parte de sus piezas, pues son ellos los que determinan la forma en que se narra eso que hace mucho ha dejado de existir. En ese sentido, el trabajo de Ortiz explora diversos dispositivos nemotécnicos como la fotografía, el papel, los textos y por supuesto la imagen en movimiento para construir sus relatos, lo cual será descrito a continuación.

Desde el año 2012, Ortiz estuvo interesado de forma particular en los archivos históricos y las estrategias que el Estado crea para hacer repetidas y efectivas ciertas narrativas sobre el pasado. La Isla Bermeja, que podría denominarse una isla fantasma, fue un territorio que durante muchos años apareció en las representaciones cartográficas y en documentos históricos de México, mismos que la “[...] sitúan al noroeste de la Península de Yucatán y cuya posible existencia se volvió sumamente importante en la historia reciente de México.”<sup>156</sup> Fue justamente a partir de las negociaciones en 1997 previas al Tratado sobre la Delimitación de la Plataforma Continental<sup>157</sup> – o el Tratado Clinton-Zedillo– que este lugar entró en una fuerte disputa, debido a que repentinamente esta isla “desapareció”. Este acontecimiento tuvo importantes repercusiones

---

<sup>155</sup> J. Garde-Hansen, *ob. cit.*, p. 6.

<sup>156</sup> Reynel Ortiz, “Ninguna Isla” en *Tumblr*.

<sup>157</sup> El propósito más importante de los acuerdos internacionales sobre la delimitación de la plataforma continental entre Estados con costas adyacentes o situadas frente a frente es el de otorgar estabilidad y contribuir a la paz mediante la certeza jurídica para ejercer los derechos exclusivos de soberanía en materia de exploración y explotación de recursos naturales en el lecho del mar y su subsuelo en el área que les corresponde. En [https://www.senado.gob.mx/comisiones/relext\\_an/eventos/docs/consejero1\\_291117.pdf](https://www.senado.gob.mx/comisiones/relext_an/eventos/docs/consejero1_291117.pdf)

económicas, pues al pactarse los límites marítimos de ambos países en el Golfo de México, el país entonces gobernado por Bill Clinton adquirió mayor soberanía marítima, misma que le permitió acceder a grandes reservas petroleras.<sup>158</sup> Ortiz encontró en las prácticas fotográficas y editoriales las herramientas ideales para plasmar diversas exploraciones acerca del pasado de la isla y su condición fantasmagórica. A través de documentos y testimonios del relato construido por el Estado mexicano para justificar su ausencia, Ortiz afirma lo siguiente: “[m]e interesan las especulaciones que se generan en torno a un territorio tan pequeño, su existencia, su desaparición, su geografía, así como a su condición insular, siendo un lugar marginado tanto de su espacio natural como de la historia oficial.”<sup>159</sup>

Ninguna Isla<sup>160</sup> es una pieza que se despliega como un pequeño proyecto editorial que muestra como una especie de guía de La Isla Bermeja en el que se hallan fragmentos de textos, mapas antiguos que señalan su localización, así como distintas fotografías de carácter ficticio y con encuadres cerrados que en conjunto intentan describir su historia. En esta nueva narrativa construida por Ortiz no podemos asegurar o cuestionar la existencia de la isla, pero sí podemos pensar en las posibles formas en que esta isla está conformada, como son sus plantas, las rocas que habitan en ella, intentar imaginar su tamaño y todo lo relacionado para comprender que la isla haya existido o no es capaz de contarnos una historia diferente a la que se construyó los últimos años y que impregna el imaginario colectivo.

La isla es el territorio que presenta la altura máxima menos elevada del mundo, lo que la hace particularmente vulnerable a la subida del nivel del mar. En las últimas décadas su geografía ha cambiado tanto debido a las inundaciones inminentes, que actualmente nadie sabe a ciencia cierta cuál es su forma ni como representar la cartografía del lugar. Pero los isleños tienen otra preocupación más importante: con el paso del tiempo la isla será desaparecerá de la faz de la tierra para siempre.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Rogelio Velázquez, “Isla Bermeja, en el limbo 22 mil millones de barriles de petróleo” en *Contralínea*.

<sup>159</sup> Reynel Ortiz, “Ninguna Isla” en *Tumblr*.

<sup>160</sup> *Idem.*,

<sup>161</sup> *Idem.*,



Reynel Ortiz, *Ninguna Isla* (2014)

Las imágenes de este proyecto se articulan bajo la premisa de la ficción, pero aún más relevante es que se trata de un relato que ocurrió en el pasado y que ha sido construido por el artista. De esta forma podemos entender que la idea de memoria se construye a partir de la

posibilidad de la ficción. Jacques Rancière desecha la idea de una memoria meramente como recuerdos y arroja una definición que sugiere que la memoria “(...) es determinado conjunto, determinada ordenación de signos, de rastros, de monumentos.”<sup>162</sup> Podría afirmarse entonces que las imágenes presentadas por Ortiz que construyen la ficción de la Isla Bermeja y de su pasado se abren a la posibilidad de crear un relato en el que la isla a través del tiempo se ha construido a sí misma fuera de las narrativas que se han hecho sobre ella. La idea de la historia oficial y de las narrativas construidas a partir de estas son parte del proyecto *La isla nómada* (2018), en el que Ortiz se adentra mucho más en la realización de piezas audiovisuales y de esta forma volver más contundentes sus cuestionamientos sobre los hechos históricos. A partir de este giro en su trabajo centrado mucho más en la imagen en movimiento surge *Murama*,<sup>163</sup> un video que parte nuevamente de un acontecimiento histórico, esta vez situado en otro país latinoamericano. En 1575 un terremoto conocido como el Terremoto de Valdivia afectó las costas del entonces llamado Reino de Chile, produciendo un maremoto que arrastró todo a su paso y produjo gran temor entre quienes lo vivieron. Lo anterior ha sido afirmado durante siglos a partir de investigaciones, testimonio y documentos de la época, sin embargo, crear un relato certero sobre este sismo “[...] es difícil dada la escasa cantidad de fuentes y la unilateralidad del relato. Todas ellas son vertidas desde la ciudad letrada: quienes hablan en tales fuentes son sólo españoles letrados, licenciados o gobernadores, poseedores de la palabra escrita y con capacidad para concitar la atención del Rey.”<sup>164</sup> Es justo a partir de este hecho y de la unilateralidad de su historia que Ortiz plantea crear un nuevo pasado y una nueva isla.

“*Murama* es una pieza audiovisual que aborda el mito y la enfermedad, y cómo dichos conceptos dialogan con un hecho histórico.”<sup>165</sup> Esta pieza está construida a partir de una serie de imágenes fijas e imágenes en movimiento, que como en la pieza pasada construyen una ficción sobre esta isla. Por un lado, se observan paisajes desolados, lugares y objetos abandonados, pero también están presentes el movimiento de las olas del mar golpeando la costa, su inmensidad y el sonido que produce de manera repetida. Estas imágenes articulan y construyen un pequeño relato a partir de la intervención de textos en el video y del sonido de una voz en off, que como la historia

---

<sup>162</sup> Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, p. 181.

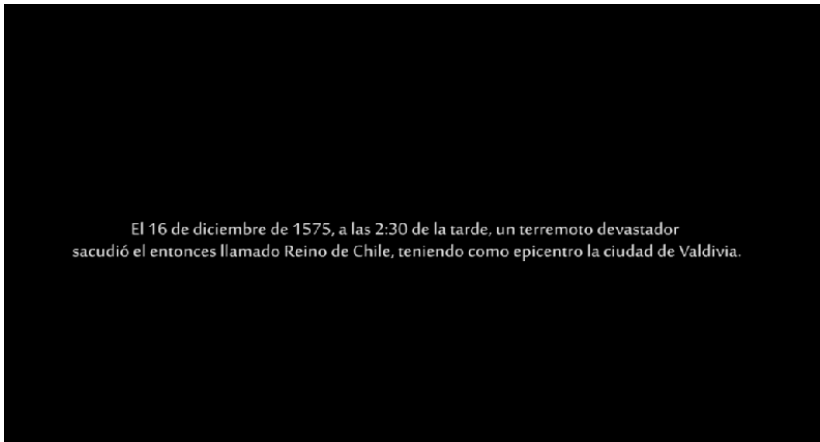
<sup>163</sup> Reynel Ortiz, “*Murama*” en *Vimeo*.

<sup>164</sup> Carlos Rojas Sancristoful, “El Terremoto de 1575: Representaciones y discursos en la Capitanía General de Chile en el Siglo XVI” p.70.

<sup>165</sup> Reynel Ortiz, “*Murama*” en *Vimeo*.

narrada sobre el terremoto, en el presente resulta incomprensible. La historia que Ortiz pretende contar comienza con olas de 10 metros de altura las cuales cobraron “(...) la vida de 167 isleños. Alejados de toda civilización, los sobrevivientes se encontraron encarcelados en su propio territorio y abandonados a su suerte. El hambre acumulada durante tanto tiempo los orilló a iniciar una cacería entre los mismos habitantes de la población.”<sup>166</sup> En esta historia no hay más que el punto de partida de los muchos testimonios que se han replicado durante siglos:

A los diez y seis de diciembre del año pasado, una hora antes de la oración, de un terremoto y temblor que vino de once ciudades que hay en este reino se cayeron e hundieron las cinco dellas con sus templos, que son las ciudades de la Imperial, Ciudad Rica, Osorno, Castro, Valdivia [...] salió la mar de su curso, en tanta manera que subió donde jamás se vido y ahogó muchos indios que vivían en la marina e dio al través con dos navíos que estaban en el puerto de Valdivia y en la Imperial rompió una isla, de suerte que hizo en ella un puerto muy bueno para aquella ciudad.<sup>167</sup>



El 16 de diciembre de 1575, a las 2:30 de la tarde, un terremoto devastador sacudió el entonces llamado Reino de Chile, teniendo como epicentro la ciudad de Valdivia.

Esta es otra historia, la de la isla Murama y ha sido construida para contarse en 2:39 minutos. En ella la isla y sus habitantes ya no se enfrentan al mar y al canibalismo, años después del sismo está habitada por “[...] los Sin color, personas que padecían una enfermedad endémica, congénita y hereditaria llamada Kiru y que consiste en una percepción de la visión en blanco y negro además de un carácter melancólico, lo cual llevó a varios enfermos a terminar con su vida

---

<sup>166</sup> Reynel Ortiz, “Isla Nómada” en *Tumblr*.

<sup>167</sup> Carta de Francisco de Gálvez al Rey dando cuenta de asuntos de la Real Hacienda. Archivo de Indias, 77-5-12. En: José Toribio Medina, Op. Cit p. 230.

lanzándose al mar.”<sup>168</sup> El enemigo más grande de este lugar es el tiempo, pues su transcurso condena a Murama a la desaparición geográfica y a su desaparición como territorio. A partir de esta pieza, se puede observar como la idea de ficción en relación con la idea de memoria aparecen nuevamente. El territorio insular da paso a que el concepto de memoria, ficción e historia, existan de manera simultánea, existan, produciendo una idea de relato sobre el pasado, un pasado que puede ser cuestionado. Sin embargo, esta vez no sólo se cuestiona el paso del tiempo, en Murama hay espacio para cuestionar los testimonios y el relato que se ha replicado por siglos. Las imágenes de Ortiz parten de la ficción como forma de reconstrucción de acontecimientos para posicionarse como cuestionamientos hacia la oficialidad de las narrativas y las repercusiones que producen las mismas. De esta forma, los documentos, testimonios y evidencias del pasado que aún permanecen y se disponen como una verdad absoluta pueden dar paso a otros vínculos con lo que ya no existe. En relación a esto, cada uno de los trabajos de Ortiz reconstruye el pasado a partir de sucesos concretos, desde una ficción propia y desde el cuestionamiento.



Reynel Ortiz, *Murama* (2018)

Bajo estos argumentos sobre la memoria como una construcción y como algo que debe ser cuestionado sobre todo si su relato se otorga a partir de la oficialidad o de las instituciones, se desborda el caso que nos interesa abordar en este trabajo. Los conceptos de memoria, historia

---

<sup>168</sup> Reynel Ortiz, “Isla Nómada” en *Tumblr*.

oficial y nuevas narrativas se articulan de manera conjunta en *La costa* (2016), una pieza que propone la creación de narrativas que reivindicquen el pasado a través de la creación de memoria colectiva. La pieza consiste en un video de aproximadamente dos minutos y medio de duración, en la cual se puede apreciar el paisaje del Río de la Plata, la inmensidad del agua, así como la voz en off de un personaje masculino y pequeños textos que se intercalan. Ante los hechos violentos que han sido articulados por el Estado tanto argentino como mexicano de manera importante a partir de la década de los setenta y las formas narrativas que se han producido para dar cuenta de ellos, se abre la posibilidad de crear narrativas colectivas desde el cuestionamiento de la historia y la tensión que existe con la memoria como formas que reproducen el pasado. En ese sentido, es pertinente señalar que:

Para la imagen fílmica, la fuerza simbólica se efectúa únicamente en la forma de la narrativa, como relato. Como tal, ella no es representación [...] ni aun memoria intensiva que interpele una y otra vez nuestra mirada [...] invoca más bien nuestra voluntad de relato, ficcional. Para ella no hay entrega de fuerza simbólica en la mirada pura, plana. Sólo en tanto se produce una lectura, y a partir de ella una comprensión de significado.<sup>169</sup>

La imagen en movimiento entonces se abre a todas las narrativas posibles, en el caso particular de *La Costa* se abre a pensar en las narrativas oficiales y el relato histórico en contraposición directa con las narrativas creadas por las prácticas de la memoria. Para abordar esta dialéctica entre ambos conceptos, Ortiz toma para esta pieza el contexto específico de Argentina, ocurrido hace casi cincuenta años, y lo vincula a hechos del contexto mexicano del pasado y del presente, lo cual produce un segundo nivel de dialéctica, pues de pronto la narrativa ya no permanece donde fue anclada sino que se sitúa para dialogar con otros lugares y otros momentos con problemáticas similares. El punto central en el que Ortiz ha elegido anclarse para producir *La costa* son los vuelos de la muerte, en los cuales “[a]viones de las Fuerzas Armadas argentinas arrojaban a personas, en su mayoría vivas, al Río de la Plata o al mar luego de haberlas drogado. Fue un plan sistemático de exterminio que se llevó a cabo durante el último régimen militar

---

<sup>169</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 53.

argentino, entre 1976 y 1983.”<sup>170</sup> Es relevante señalar la diferencia que existe con el primer caso analizado –El inmedible peso de la memoria de Javier Mendoza–, pues esta pieza no cuenta con dimensiones específicas y por supuesto tampoco dispone de algún soporte en particular, sino que más bien se abre a que la pantalla de lo que muestra pueda ser cualquier tipo de dispositivo, una televisión, una pared, una computadora. Mientras tanto, se podría afirmar que su soporte es la imagen misma y su duración. La pieza de un poco más de dos minutos contiene distintos elementos; en primer lugar aparece un cuadro negro con un texto en el que puede leerse: “Una de las prácticas de exterminio que llevó a cabo la dictadura argentina fueron los vuelos de la muerte. Se estima que cerca de 5 000 personas en estado de somnolencia. Fueron arrojadas vivas desde aviones militares que sobrevolaron el Río de la Plata.”<sup>171</sup> A la par de la contemplación del paisaje del Río de la Plata aparece un audio de archivo de Videla y conforme transcurren los minutos, este se va a deformando, distorsionando la mayoría de las palabras, mediante la constante repetición; En el audio, Jorge Videla habla sobre la condición de desaparición y su tratamiento, reiterando que una persona que se encuentra esta condición “No tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido [...]”<sup>172</sup> y así sucesivamente. Finalmente la calma del río desaparece en una disolvencia a negros y aparece nuevamente un texto “Voz en off El dictador Jorge Videla al ser interrogado en 1979 sobre el tema de los desaparecidos.”<sup>173</sup>

Con esta descripción general, es necesario reiterar que este tipo de exterminación por parte del Estado ocurrió también en Chile y México, en ese sentido, los vuelos de la muerte servirán para anclar la pieza, regresar a México y advertir porque es relevante no solo en el contexto actual sino en el pasado histórico de ambos países. Con el fin comprender de mejor manera cómo es que la memoria se configura en esta pieza es necesario describir su realización en cuatro distintos momentos: el viaje, el archivo, el montaje y la exhibición. En cada uno de ellos se pretende explicar las maneras en que la memoria se articula y como va tomando formas materiales.

### *El viaje*

El proceso de esta pieza comienza en 2012, como parte de una residencia en Argentina por parte del artista. Como parte de esta residencia, Ortiz conoció las placas conmemorativas de las víctimas

---

<sup>170</sup> Gustavo Molfino, “Los vuelos de la muerte: en Argentina: cómo la justicia busca cerrar una herida tras 45 años”, en *El Universal*.

<sup>171</sup> Reynel Ortiz, “La costa” en *Vimeo*.

<sup>172</sup> *Idem.*,

<sup>173</sup> *Idem.*,

de la dictadura de los años setenta, expuestas en el Parque de la Memoria de Buenos Aires,<sup>174</sup> así como el Río de la Plata, lugar donde “[s]e estima que cerca de 5000 personas en estado de somnolencia, fueron arrojadas vivas desde aviones militares [...]”<sup>175</sup> en los llamados vuelos de la muerte. Estos elementos se convertirán en el punto que dará pie al trabajo que realizaría Ortiz de manera posterior. Ambos funcionan como un punto de inicio interesante, debido a que se relacionan de manera pertinente tanto a la idea de la memoria y como a la de historia. Los monumentos serán la primera forma en que la memoria aparezca en este trabajo. En primer lugar es necesario hablar de los monumentos como objetos que en principio tienen el objetivo de conmemorar tanto a personajes como a acontecimientos del pasado y como señalamientos en el espacio. Asimismo, es necesario mencionar su función dentro de las prácticas de reivindicación del pasado en el mundo contemporáneo. María Angélica Melendi señala al respecto que “[...] siempre estuvo impregnado por los deseos de continuidad de las sociedades históricas que, a través de él, reenviaban para el presente el legado de la memoria colectiva: los relatos no escritos o escritos fragmentariamente de aquello que no debería ser olvidado.”<sup>176</sup> En función de lo anterior, es importante reflexionar sobre el lugar que ocupan los monumentos como constructores de relatos del pasado, pues “[s]i bien el monumento puede ser el sitio donde el Estado fija su versión de la historia nacional, también puede funcionar como un espacio de disputa y coexistencia de distintas versiones, donde confluyen lo colectivo y lo individual, lo heroico y lo íntimo.”<sup>177</sup> Los monumentos han servido a lo largo de la historia como objetos que reproducen la conmemoración de determinado pasado, un pasado lejano que necesita ser recordado, al mismo tiempo han funcionado como una estrategia legitimadora de los discursos históricos oficiales y como forma de memoria ante el paso del tiempo. Sin embargo, esta primera noción de monumento en el contexto actual se ha transformado, dando paso a la manifestación de otro tipo de monumentos. “El rechazo al monumento tradicional es también un rechazo a la arbitrariedad de cualquier historia

---

<sup>174</sup> El Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado es un espacio público de catorce hectáreas de extensión, ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la Ciudad de Buenos Aires. Se erige como un lugar de memoria que conjuga la contundencia de un monumento donde están inscriptos los nombres de los desaparecidos y asesinados por el accionar represivo estatal, la capacidad crítica que despierta el arte contemporáneo y el contacto visual directo con el Río de la Plata, testimonio mudo del destino de muchas de las víctimas. En <https://parquedelamemoria.org.ar/>

<sup>175</sup> Reynel Ortiz, “La Costa” en *Tumblr*.

<sup>176</sup> María Angélica Melendi, “Tumbas de papel. Estrategias del arte (y de la memoria) en una era de catástrofes”, *Políticas de la memoria, tensiones en la palabra y la imagen*, p. 137.

<sup>177</sup> Fernando Reati, “El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos” en *Políticas de la memoria, tensiones en la palabra y la imagen*, p. 96.

oficial e implicaría en un deseo de democratización o de individualización de la memoria”.<sup>178</sup> Al intentar hablar de otro tipo de monumentos es justo donde se inserta el trabajo de Ortiz: las placas conmemorativas presentes frente al río no son placas que buscan replicar los discursos oficiales, estas placas buscan hacer evidente la historia que se ha ocultado sobre ese lugar durante tanto tiempo. Buscan de una u otra forma la reivindicación de los hechos y de las víctimas, sin embargo, “[...] no pretende cerrar heridas ni suplantar la verdad y la justicia, sino constituirse en un lugar de recuerdo, homenaje, testimonio y reflexión, Su objetivo es que las generaciones actuales y futuras que lo visiten tomen conciencia del horror cometido por el Estado y de la necesidad de velar porque NUNCA MÁS se repitan hechos semejantes.”<sup>179</sup> En función de lo anterior, es importante preguntarse qué tipo de narrativas sobre el pasado reproducen los monumentos. Uno de los planteamientos más significativos sobre los monumentos lo realiza Andreas Huyssen en *En busca del futuro perdido* donde argumenta que:

La memoria de una sociedad se negocia en las creencias y valores, rituales e instituciones del cuerpo social. En el caso de las sociedades modernas en particular, está conformado por sitios públicos de memoria como el museo, el memorial y el monumento. [...] Algunos monumentos son alegremente derribados en momentos de agitación social, y otros conservan la memoria en su forma más anquilosada, ya sea como mito o como cliché. Sin embargo, otros permanecen simplemente como figuras del olvido, su significado y propósito original erosionados por el paso del tiempo.”<sup>180</sup>

Con el hallazgo personal de Ortiz de las placas conmemorativas y la tranquilidad visible del agua del río de la Plata, el artista comienza a trabajar sobre el tema y sobre la manera como abordará la pieza más adelante.<sup>181</sup> Posteriormente, Ortiz regresa a Sudamérica, y en este segundo viaje llega a Uruguay, donde nuevamente se enfrenta al mismo río, esta vez visto desde el lado opuesto, donde el tratamiento del lugar es totalmente diferente. De este lado del río el agua no crea narrativas de ocultamiento, de este lado el río es un lugar idílico. Las actividades que se llevan a

---

<sup>178</sup> María Angélica Melendi, “Tumbas de papel. Estrategias del arte (y de la memoria) en una era de catástrofes” *Políticas de la memoria, tensiones en la palabra y la imagen*, p. 141.

<sup>179</sup> [s. fma.] Recuerdo, homenaje, testimonio y reflexión en *Parque de la memoria*. s/p.

<sup>180</sup> Andreas Huyssen, *Twilight Memories Marking Time in a Culture of Amnesia*, p. 250. Traducción mía.

<sup>181</sup> Reynel Ortiz señala que al contraponer la idea del río y las placas conmemorativas es que hace el click entre los hechos y el lugar donde ocurrieron, por lo tanto, el río se convierte en el lugar de la dictadura y la muerte. (comunicación personal, 10 de octubre de 2022)

cabo en él, son totalmente distintas de un lado y del otro; en el lado de Uruguay, el agua del río sirve para nadar, en él se puede pescar y en su orilla se puede tomar el sol. En el lado argentino, existe una reflexión acerca del agua como un elemento que ha ocultado el pasado, sobre la forma en que los peces han convivido con personas muertas y como en la orilla han aparecido cientos de cuerpos.

Un segundo punto relevante durante esta primera etapa de realización de la pieza es la relación de los lugares con la memoria. En los años ochenta del siglo pasado, el historiador francés Pierre Nora acuñó la noción lugar de memoria para designar los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria colectiva y cuya “[...] razón de ser fundamental de un lugar de memoria es parar el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial”.<sup>182</sup> En este caso, el río se convierte en un lugar simbólico que se manifiesta como un sitio el cual necesita contar su pasado. A pesar de que Ortiz no está directamente relacionado con la historia particular de las víctimas de la dictadura ni con las narrativas históricas de Argentinas que hacen referencias a este hecho, sí se involucra de manera estrecha con el tipo de memoria que crea el lugar. En relación con esto podría decirse entonces que tanto el río –visto desde dos extremos diferentes– como los monumentos funcionan como un segundo depósito o dispositivo de la memoria del relato que Ortiz aborda. De hecho, Horst Hoheisel subraya que: “El Río de La Plata es el monumento a los desaparecidos. Propuse simplemente poner uno de los altos postes del alumbrado que iluminan y guardan las ‘muestras recordativas de habilidad’ del Parque de la Memoria ahí en el medio del río y en vez de orientar toda la luz al arte y los monumentos orientarla al río. Pues el verdadero monumento es el río.”<sup>183</sup>

Algo que resulta interesante de este apartado como principio de conceptualización de la pieza es que Reynel emprende dos viajes que funcionan en dos planos temporales de manera simultánea. El primer viaje a Argentina actúa como un primer encuentro ante el pasado que sucede de manera abrupta, pues el artista se topa de forma contundente con los monumentos, con el río y con la narrativa a su alrededor; el agua, así como el pasado, parecen estar en calma. El segundo viaje a Uruguay en 2016 funciona como el detonante para empezar a pensar en el acontecimiento

---

<sup>182</sup> Pierre Nora, *Lugares de la memoria*, p.34.

<sup>183</sup> Horst Hoheisel, “Algunas reflexiones acerca del arte de la memoria y la memoria del arte”, *Políticas de la memoria*, p. 72.

de forma más concreta, en el pasado y su articulación en el presente. En ese sentido, es importante señalar al igual que las derivas –que ya fueron mencionadas en el capítulo anterior–, que el viaje como práctica artística funciona no sólo como una herramienta que estructura los procesos artísticos para Ortiz, sino también como un enfrentamiento a los puntos claves del proceso de realización de la pieza, es decir, durante el viaje como parte del proceso del artista, “[e]l mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, [...] un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intrincado dibujo de sedimentos históricos y geológicos a los que, simplemente, se añade uno más.”<sup>184</sup> Es en esta misma etapa que el artista decide realizar la captura de una serie de imágenes a partir de una cámara digital como parte de un ejercicio de registro sobre el lugar, sin que para entonces el artista tuviera una intención clara del uso que le daría a este material. Estas imágenes son tomadas, de hecho, desde Uruguay y dan paso al entendimiento del pasado desde dos lugares y dos puntos de vista distinto. Este proceso además se crea desde una materialidad específica, pues en este caso las fotografías, como ya se ha visto en el primer apartado, crearán un tipo de memoria fijado a un objeto y al tiempo. La captura fotográfica en su condición de imagen-materia, al ser fijada del mismo modo una sola vez y al encontrarse detenida a un tiempo específico; finalmente, permite la aparición del video como el medio más adecuado para producir el tipo de memoria que a Ortiz le interesa narrar.

La discusión generada por la forma en que sea han reiterado los relatos oficiales, así como la relación colectiva que se ha credo con el río durante los últimos cincuenta años y sobre todo en el presente, pueden ser contadas a través de la imagen en movimiento, es el desplazamiento de la imagen, lo que permite al artista mostrar la contemplación del Río de la Plata en un estado de calma, que se contrapone al audio de Videla, cuyas afirmaciones con respeto a los desaparecidos son contundentes y violentas. Es en realidad, el involucramiento de estos elementos en términos de imagen y sonido permite que la memoria sobre los hechos ocurridos en Argentina hace casi cincuenta años, sean igualmente contundentes. A diferencia de la fotografía, las imágenes en movimiento crean evocaciones del pasado que si bien son más volátiles también son más certeras en la constitución de relatos, la capacidad que tiene la imagen para desplazarse nos otorga más de una imagen contenida, se crea una serie de pequeñas pistas que en conjunto reviven para crear una nueva forma memoria. En este caso, el tipo de memoria que pretende producir Ortiz, enfrenta un relato histórico a una mirada colectiva sobre mismo lugar; el nuevo relato que pretende crear no evidencia la desaparición en sí misma, no existe la presencia de cuerpos, pero si hay experiencias

---

<sup>184</sup> Francesco Careri, *Walkscapes: El andar como práctica estética*, p. 67.

ancladas tanto a lo afirmado por Videla, como al lugar de los acontecimientos. Asimismo, el interés de Ortiz, por la utilización de material de archivo –la entrevista realizada a Videla– juega un papel fundamental para la constitución del video mismo, pues en su materialidad de imagen en movimiento acompañada de sonido, permite que el trabajo de Ortiz justo pueda confrontar ambos discursos. Podemos acceder a una nueva forma de memoria porque existe la posibilidad de cuestionar de manera colectiva los relatos históricos producidos y repetidos por el Estado. De hecho, a diferencia de la multiplicidad de proyectos artísticos que abordan la dictadura argentina utilizando la fotografía como medio, Ortiz opta por utilizar el video para plasmar y replicar estas narrativas.

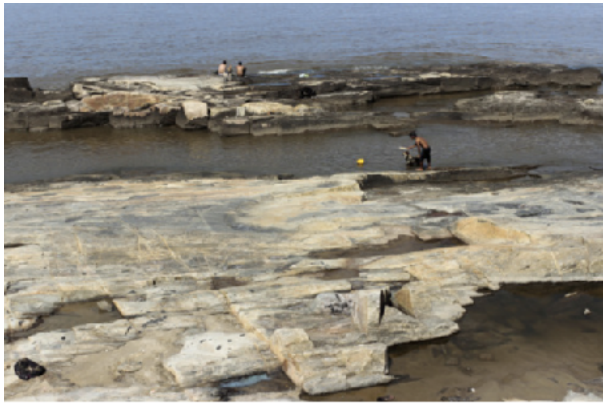
Retomando nuevamente a Brea, en esta misma fase, se puede afirmar la relación que existe entre la producción de las imágenes y el lugar donde se producen.

[...] la propia carga de potencia simbólica de las imágenes no es ajena ni separable de la propia ceremonialización del lugar en que ellas se dan, como alejadas del ritmo y el escenario del día a día, del propio orden cotidiano de la ciudad. Esa ceremonialización, en lo que tiene de exigencia de lugar, se añade a la propia cristalización de la imagen [...] Sin ellos, las imágenes –las producidas en este régimen técnico particular, al menos– nunca habrían sido lo que son, lo que las creemos ser.”<sup>185</sup>

La importancia que tiene esta primera etapa para el proceso artístico de Ortiz, es señalada en los dos tipos de memoria que se producen en ellas, pues si bien se originan desde dos ideas distintas, ambas son atravesadas por el concepto de memoria. Los monumentos, por un lado, defienden las prácticas y discursos creados por la historia, el agua como lugar para la producción de memoria, sin embargo, se produce desde la contemplación, el vacío y su propia condición de espacio que ha permanecido pese al transcurso del tiempo y las fotografías como registro de ambos se convierten en montajes específicos de evidencia del pasado.

---

<sup>185</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 20



Fotografías tomadas por Reynel Ortiz durante su viaje a Uruguay (2016)

### *El archivo*

El archivo como herramienta ligada a la memoria ha adquirido mucha relevancia en las últimas décadas, lo que ha hecho que se convierta en una herramienta recurrente en las prácticas artísticas contemporáneas. Según Anna María Guasch, en el archivo “[...] se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos.”<sup>186</sup> Durante esta segunda etapa, el archivo y su capacidad como un objeto que posee una narrativa abierta, su posibilidad de múltiples capas de lectura y sobre todo su cualidad de dispositivo de información, serán cruciales para entender la composición de la pieza de Ortiz. Respecto al archivo, Jacques Derrida ha argumentado que

---

<sup>186</sup> Anna María Guasch, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Derivas Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, p. 206.

“[c]iertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, (...) no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción.”<sup>187</sup> Las afirmaciones antes señaladas toman relevancia en esta segunda etapa, pues el artista comenzó a realizar una búsqueda mucho más específica sobre los acontecimientos ocurridos durante la dictadura argentina de los sesenta. Ortiz enfocó su atención sobre todo en las causas, las prácticas ocultas y las repercusiones de este proceso en particular en otros países latinoamericanos. El archivo será el instrumento que permitirá al artista no reconstruir el pasado, sino encontrar vacíos narrativos y explorar diferentes relatos que permitan dar pie a la existencia de la imagen en movimiento. Para Brea “[...] el archivo es siempre una estructura nomotética, en tanto que práctica ‘clasificadora’ –de la aparición de la diferencia. La única que produce valor de conocimiento es aquella que se somete a la identidad –puesta en juego por la representación–.”<sup>188</sup>

El vínculo que existe entre el archivo como dispositivo de resguardo y ordenamiento del pasado y las diferentes formas de memoria es esencial para comprender como la pieza de Ortiz se compone en esta etapa de su realización. Los archivos a los que se enfrentó durante este proceso de investigación se fueron multiplicando conforme a sus intereses: notas periodísticas, artículos especializados, videos, fotografías, etcétera. En ese sentido, en Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes, Murguía refiere que “[e]l archivo está hecho de la documentación del pasado, seleccionada y conscientemente escogida, pero también formada de fragmentos, que a menudo escapan a la intencionalidad.”<sup>189</sup> El archivo entonces puede tomar muchas formas y es en su posibilidad narrativa que su vínculo con el concepto de memoria se reinventa continuamente. Es posible enfatizar la relación que existe entre ambos –archivo y memoria– para este punto de la pieza. “Cuando está asociado a la memoria, el archivo adquiere un movimiento expansivo que diluye cualquier tipo de clasificación o tipología.”<sup>190</sup> A partir de esto, se puede afirmar que el archivo ya no se encuentra sujeto a un objeto físico, puede trasladarse a cualquier dispositivo de almacenamiento de información, puede casi ser cualquier cosa: un video, una fotografía digital, una nota de papel. Para esta pieza específicamente, un archivo en su forma técnica de video y un archivo sonoro serán los que Ortiz decida utilizar. Algunos videos sobre la dictadura argentina y

---

<sup>187</sup> Jacques Derrida, *Mal del archivo. Una impresión Freudiana*, p. 12.

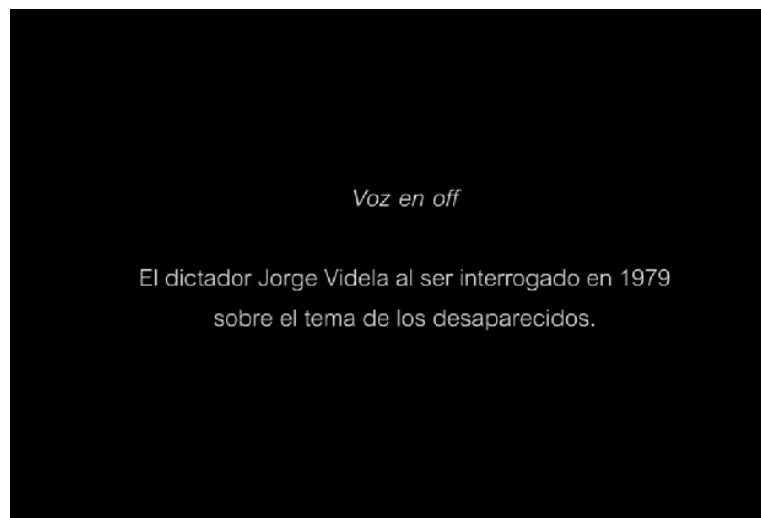
<sup>188</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p.30.

<sup>189</sup> Eduardo Ismael Murguía, “Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes” p. 28.

<sup>190</sup> *Ibidem.*, p. 36.

audios con declaraciones de Jorge Videla,<sup>191</sup> fueron los elegidos por el artista; por un lado, los videos sobre la dictadura funcionaron como portadores de información de los hechos, en ellos Ortiz encontró relatos que han sido replicados una y otra vez a lo largo del tiempo y que pueden ser cuestionados. En los audios, por otra parte, Ortiz encuentra un vehículo para comenzar a cuestionar el pasado y, sobre todo, la forma específica que tomará su trabajo en cuestión técnica. De manera concreta, los audios fueron extraídos de una entrevista realizada a Videla en 1979, donde el personaje es cuestionado acerca de la condición de los desaparecidos. En dicha entrevista, el personaje afirma que:

[...] frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X. Si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido, no puede tener un tratamiento especial. Es un desaparecido, no tiene entidad. No está ni muerto ni vivo, está desaparecido [...] Frente a eso no podemos hacer nada.<sup>192</sup>



La afirmación anterior plantea para la memoria un lugar sumamente interesante, pues en las narrativas que busca plantear Ortiz la desaparición no es una condición que deba quedar silenciada, es un proceso que debe ser replicado en el presente –desde la perspectiva del artista– y por ello la imagen en movimiento –que no está anclada a un objeto, pero tampoco está desplazada

---

<sup>191</sup> Jorge Videla fue integrante, de la Junta Militar que gobernó con mano de hierro la Argentina, entre 1976 y 1981. Así como presidente *de facto*. Guillermo Quartucci, “Jorge Rafael Videla en Japón” p.104.

<sup>192</sup> Archivo Prisma, “Jorge Videla entrevista en Conferencia de prensa de Videla (Diciembre de 1979)”, en *Youtube*, s/p.

en su totalidad– será el medio distintivo para seguir trabajando con la producción de la memoria. La afirmación de Videla con respecto a las víctimas de la dictadura y su memoria se ancla de manera técnica a la imagen en movimiento produciendo una especie de reminiscencia conceptual y técnica, donde la imagen producida se puede convertir en aquello que la misma imagen busca evidenciar, algo que no está muerto –inmóvil– pero tampoco está vivo en su totalidad –como se verá en el siguiente capítulo–. Durante esta misma etapa, Ortiz descubre el vínculo de la dictadura militar de Argentina con el totalitarismo de los gobiernos mexicanos y los llamados vuelos de la muerte ocurridos al igual que en Río de la Plata, en Acapulco<sup>193</sup>, estos últimos ocurridos en la llamada Guerra sucia:

(...) la guerra sucia, como concepto terminológico y para fines de este trabajo, integra los elementos que existen tanto en la ‘guerra de baja intensidad’ como en el ‘terrorismo de Estado’: 1) la utilización desproporcionada de la violencia para la aniquilación de personas o grupos políticos antagónicos; 2) la ilegitimidad e ilegalidad de la utilización de dicha violencia; 3) la desinformación, silencio o justificación legalizada de las acciones estatales empleadas; y 4) la responsabilidad del Estado en términos jurídicos y sociales.<sup>194</sup>

En ese sentido, la aparición durante esta etapa de algunos de los archivos que hacían referencia a la llamada Guerra sucia en México no necesariamente significaron la integración formal a la pieza, pero sí se conciben como parte del período de investigación de la misma y por lo tanto se entienden como elementos importantes para entender el modo en que se constituye la pieza conceptualmente. El uso de los archivos en el trabajo de Ortiz puede entonces ser entendido como la acción que permite vincular el tiempo pasado con el presente, reconstruirlo y formar otras narrativas a partir de él, pero también como “[...] una forma de práctica artística que habla del cambio social del archivo de guardián pasivo a agente activo en la conservación de las memorias

---

<sup>193</sup> Los vuelos de la muerte fueron una práctica de exterminio que consistía en subir a los detenidos a aviones para después arrojarlos en medio del mar. Entre 1976 y 1983, cientos de argentinos fueron secuestrados, drogados y llevados a la Base Naval de Buenos Aires para tomar un vuelo sin regreso. En la pista, los pilotos de las fuerzas armadas esperaban las órdenes de emprender el vuelo. En México, la situación no fue distinta. Desde la base militar de Pie de la Cuesta en el estado sureño de Guerrero entre 1974 y 1981 se llevaron a cabo distintos vuelos de la muerte que cobraron la vida al menos de mil 500 personas.

<sup>194</sup> Andrés Marcelo Díaz Fernández, “La violencia de Estado en México durante la guerra sucia. Injusticias continuadas y memorias resistidas” p. 258.

colectivas. Estos trabajos se basan en el poder del archivo y crean contranarrativas dentro de estas estructuras.”<sup>195</sup>

### *El montaje y la adhesión*

La edición requiere de acoplar segmentos grandes y pequeños, cada uno de los cuales lleva en sí un tiempo diferente, y su acoplamiento crea una nueva conciencia de la existencia de ese tiempo, conciencia resultante de los intervalos, de lo que se corta, de lo que se separa durante el proceso; pero el carácter distintivo de ese ensamblaje, como dijimos antes, existe ya en los distintos segmentos.<sup>196</sup>

Esta cita de Tarkovski aporta una definición muy precisa sobre lo que requiere el trabajo de edición en términos de la imagen en movimiento. Como un momento de ensamblaje entre elementos técnicos que están previstos para estar unidos y que dará paso a un resultado totalmente diferente, aun cuando estos elementos puedan seguir existiendo por separado. Respecto a lo anterior, esta afirmación permite dirigir el trabajo de Ortiz hacia su tercera fase, en la cual como parte del proceso de realización de *La Costa* existe un momento de edición de imagen en los términos formales que Tarkovski señala en *Esculpir el tiempo*, pero simultáneamente la pieza se dispone a la adhesión de otras partes. Por lo tanto, la decisión de nombrar este tercer momento como una etapa de montaje y adhesión resulta ser más adecuada.

En primer lugar, como se ha mencionado, la edición de las imágenes se volvió un acto imprescindible, no solamente por las implicaciones técnicas que la realización de un video requiere, sino además porque este momento sirve como un punto de unión conceptual y material tanto del primer momento de viaje, como del segundo que implicó un trabajo con archivos y de manera simultánea sirve como un momento para que el pasado y el presente coexistan. En ese sentido, Andreas Huyssen argumenta que “[e]l giro hacia la memoria recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por la fracturación del espacio en el que vivimos.”<sup>197</sup> Con respecto al trabajo de Ortiz, los argumentos de Huyssen, adquieren importancia, pues de cierta manera es durante este proceso de montaje y

---

<sup>195</sup> Tate, “Archive. An archive is a collection of records, preserved and made available for research” s/p.

<sup>196</sup> A.Tarkovski, *ob. cit.*, p.133.

<sup>197</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, p. 24.

adhesión donde la composición de la pieza empezará a tomar mayor forma, es a través de material de video que proviene de un archivo de la década de los setenta; así como un video de Río de la Plata, tomado por el artista en 2015 el tiempo de ambos relatos se suprime para crear una nueva temporalidad, donde no parece existir una diferenciación entre el pasado de ambos videos, el presente donde se lleva a cabo el proceso de adhesión y lo que pueda suceder de manera posterior. Con relación a esto, La Costa intenta que el tiempo pasado y el relato que proviene de él, prevalezcan y concedan una forma de certeza.

Durante esta etapa, la forma de memoria que produce el proceso de montaje no solo pelea con la inestabilidad temporal y la fractura del espacio –de los espacios en este caso– de las que habla Huyssen, sino que también el montaje sirve para integrar un relato propio sobre los hechos. A partir de la edición, se unieron todos los elementos para la creación de este relato: en primer lugar, las imágenes del río capturadas por Ortiz durante su primer viaje a Argentina; asimismo, el archivo sonoro que el artista obtuvo durante la etapa que trabajó investigando sobre los acontecimientos, para ser utilizado como voz en off; en tercer lugar, se agregó un cuadro negro con un pequeño texto en letras blancas, con la siguiente frase: “Una de las prácticas de exterminio que llevó a cabo la dictadura argentina fueron los vuelos de la muerte. Se estima que cerca de 5000 personas en estado de somnolencia, fueron arrojadas vivas desde aviones militares que sobrevolaron el Río de la Plata.”<sup>198</sup>

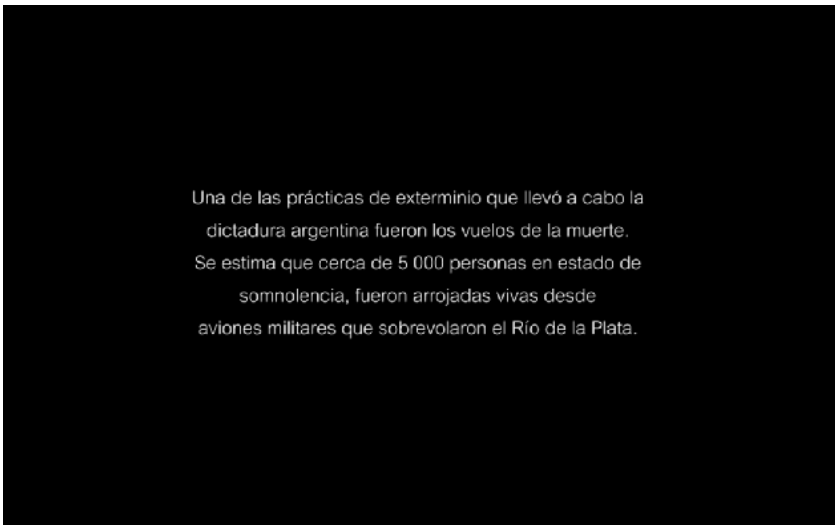
El texto anterior aparece como un cuadro en la edición del video durante algunos segundos, con el fin de acompañar el audio y las imágenes del río. Este texto permite no únicamente crear un contexto temporal más específico en el que la pieza de Ortiz pueda ser ubicada, sino que también se convierte en una forma de traer a la pieza una de las primeras formas de memoria que aparece en el proceso de la realización del trabajo. De esta forma aparecen el lugar y la época. El segundo cuadro con texto que se montó sirve para señalar a quién pertenece esa voz en off y cuando fue realizada la entrevista de donde se obtuvo. La edición final de este trabajo será la constitución de un video de 2:23 minutos donde convergen los textos, el audio de archivo de Jorge Videla y las imágenes en movimiento capturadas en el río de la Plata por Ortiz en el viaje previo. Esta “nueva” imagen creada a partir del proceso de montaje o edición de otras imágenes será una imagen que enfrente al pasado con su propio presente y con la otra mirada –la que aparece desde Uruguay–, de esta forma la memoria aparece en la edición como una forma que “[...] no engendra, o recrea,

---

<sup>198</sup> Reynel Ortiz, “La costa” en *Vimeo*.

una nueva cualidad: saca a la luz una cualidad ya inherente en los cuadros que une.”<sup>199</sup> En este caso la edición se convierte en un instrumento para evidenciar un relato personal, la relación con el pasado en dos lugares distintos y la temporalidad, pues de la misma manera en que la edición une fragmentos del proceso previo de Ortiz, este proceso une los fragmentos del pasado con el presente, posibilitando a ambos al enfrentamiento con el futuro. El audio de Videla, el mar y los textos, enuncian eso que por mucho tiempo estuvo borrado de la historia y en ese sentido, el video como forma de crear la memoria.

El unir y el editar trastornan el paso del tiempo, lo interrumpen y, simultáneamente, le proporcionan algo nuevo. La distorsión del tiempo puede ser un modo de darle expresión rítmica. ¡Esculpir el tiempo! La unión deliberada de tomas cuya presión temporal es desigual, no debe introducirse casualmente debe surgir de una necesidad interna, de un proceso orgánico que tenga lugar en aquello que, como un todo, se filma. En el momento en que el proceso orgánico de esta transición se trastorna, el énfasis puesto en la edición (el cual quiere ocultar el director) comienza a entrometerse: queda al desnudo y obvio. Si el tiempo se alenta o se acelera artificialmente (y no como respuesta a un desarrollo endógeno), si el cambio de ritmo es equivocado, el resultado será falso y discordante.<sup>200</sup>



Una de las prácticas de exterminio que llevó a cabo la dictadura argentina fueron los vuelos de la muerte. Se estima que cerca de 5 000 personas en estado de somnolencia, fueron arrojadas vivas desde aviones militares que sobrevolaron el Río de la Plata.

---

<sup>199</sup> A. Tarkovski, *ob. cit.*, p.133.

<sup>200</sup> *Ibidem.*, p.135.

El video en su versión final constituye una nueva imagen, pero a diferencia de la pieza de Javier Mendoza –El inmedible peso de la memoria–, la integración de los elementos que la integran no se adhieren a un objeto físico, sino que se incorporan entre ellas para la creación de una materialidad inédita y cambiante. Por otro lado, el video no será una imagen vacía, en su condición de imagen fílmica –o imagen en movimiento– sino que, más bien, según Brea este tipo de imagen sitúa “[...] la producción de las imágenes de lleno en el orden del relato y la interpretación, en el espacio de la inteligencia comprensiva, en un escenario que aleja las prácticas simbólicas [...] para abrir un nuevo escenario en el que ellas se producen como genuinas generadoras de conocimiento.”

<sup>201</sup> Más allá de la duración determinada –de dos minutos y veintitrés segundos– el video no está creado para tener medidas físicas determinadas, y hasta este punto tampoco existe certeza con respecto al dispositivo que tomará para ser reproducido y exhibido, de hecho, será hasta la cuarta etapa que este dispositivo aparecerá del todo. Por otro lado, en esta misma etapa del trabajo de Ortiz aparece un proceso que podría denominarse adhesión, debido a un interés personal –que ya fue mencionado en los trabajos anteriores– por parte del artista por la imagen fija, es decir, las fotografías como parte de su práctica personal. Durante esta etapa de montaje se vuelve necesaria la inclusión de una serie de ocho fotografías digitales, las cuales fueron capturadas durante la segunda etapa del viaje, como una forma de registro del mismo. Estas imágenes muestran el mismo Río de la Plata, pero desde el punto de vista del territorio uruguayo, como ya fue mencionado, a diferencia de los argentinos, los habitantes de Uruguay han decidido no ver al río de la misma forma, en “su río” los acontecimientos que atraviesan la historia no han ocurrido, las aguas no están sucias, el cauce del río da paso al placer, lo que lo rodea da pie a vivir en calma.<sup>202</sup> Desde este punto de vista, hay espacio en el río para pescar, para nadar y para tomar el sol. Para Ortiz se vuelve imprescindible tener esta otra mirada pues conceptualmente la serie de fotos funciona como instrumento para la creación de este relato, las imágenes fijas se “adhieren” como una narrativa más al video, una que le permite fijar aún más la idea de la necesidad de memoria que este pretende ofrecer. La costa está materializada a través no solo de la experimentación con la imagen, con las

---

<sup>201</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p.54.

<sup>202</sup> Véase Matilde Saravia, “La importancia del estuario del Río de la Plata” donde la Secretaria Técnica del Consejo Regional del Río de la Plata Frente Marítimo, Dirección Nacional de Agua, Ministerio de Ambiente en Uruguay señala que: La zona estuaria del Río de la Plata presenta características ecosistémicas particulares asociadas a las variables de aguas dulces y marinas y una gran riqueza de recursos naturales asociados. Las principales actividades económicas que se desarrollan son la navegación, la pesca, la actividad portuaria de porte regional e internacional, el turismo dadas a las condiciones naturales de su costa e islas.

fotografías fijas y el audio, sino que además funciona como un reflejo de la memoria misma, donde hay recuperación, reconstrucción de narrativas, una ruptura, ocultamiento y registro del mismo.

### *Exhibición*

Como cuarto momento es indispensable describir y situar La Costa dentro un proceso de exhibición, así como las posibles dimensiones conceptuales y de experiencia con respecto a la memoria que la pieza adquiere durante este momento. De hecho, al respecto del primer apartado, la pieza de Ortiz tendrá una triple condición en este cuarto momento. Primero de ausencia, posteriormente sufrirá una transformación y, finalmente, de exhibición. A partir de esto se podrán analizar también las reconfiguraciones materiales y los efectos que la pieza tendrá posteriormente.

Como parte de una serie de prácticas vinculadas a la autogestión y desarrollo de exposiciones en espacios tanto independiente como institucionales en las ciudades periféricas como Cuernavaca, en el año 2017 se llevó a cabo una misma muestra en dos ocasiones distintas: Delito permanente fue el título de la exposición curada por Reynel Ortiz y Sergio Zamora, la cual fue realiza en dos instituciones durante el mismo año. En primer lugar, la exposición fue concebida como un ejercicio curatorial y expositivo, resultado de un curso impartido por Ortiz en la Licenciatura en artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos e inaugurada 9 de junio de 2017 en la Galería de la Facultad de Artes de dicha universidad. Como segundo momento, la exhibición fue reconstruida y abierta al público en 16 de diciembre de 2017 en el Museo de la Ciudad de Cuernavaca. En función de estas especificaciones se retomará el modo en que la pieza de Ortiz se configuró desde su condición de exhibición y la experiencia de memoria que se manifestó a partir de ambas muestras. Es significativo que si bien la pieza de Ortiz no aparece de manera física en la primera muestra de la Galería de la Facultad de Artes, sí sirve como un punto de partida conceptual para vincular el trabajo de diversos artistas emergentes de la ciudad – específicamente de la comunidad universitaria– que abordan la idea de la desaparición a través de diversas prácticas. De hecho, Ortiz menciona que más allá de la presencia de la pieza en la muestra, para él lo más importante era que La costa y su práctica previa detonaran desde la temática y la reinterpretación el concepto de desaparición en cualquiera de sus dimensiones.<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> Reynel Ortiz señala que su pieza está anclada al concepto de desaparición política, pero que en realidad a este punto del proceso se abre para dar paso otros tipos de desaparición como; por violencia de género, desaparición forzada, etc. (comunicación personal, 15 de enero de 2023)

De hecho, es la pieza de Ortiz la que lanza la premisa de la curaduría y del texto correspondiente a la muestra armada tanto por el artista como por Sergio Zamora. En relación con lo anterior, el texto de la muestra señala lo siguiente:

Desaparecer, ocultar, invisibilizar, dejar de existir, no estar con los vivos ni con los muertos, no tener derecho a reclamar justicia y silenciarse en la impunidad. Además de las desapariciones voluntarias e involuntarias, existe un número de víctimas de la desaparición forzada que cada día se incrementa más y América Latina ha sido terreno fértil para que esto ocurra. En México, la desaparición forzada es una práctica que se realiza desde la llamada Guerra Sucia (1960 - 1970) y que ha tenido como víctimas a hombres y mujeres de distintas edades, tanto de manera individual como colectiva y que han padecido doblemente su condición de víctimas: han sido forzadas a desaparecer, y han sido criminalizadas para justificar su ausencia. El mismo Estado que oculta e ignora, retoma la imagen para construir un discurso populista y mediático en cuya agenda, las víctimas de desaparición también son invisibilizadas. La muestra Delito Permanente gira en torno a la imagen violenta y la figura del desaparecido, así como la manera en la que nos relacionamos con ambos conceptos. Más allá del discurso individual de cada obra y cada artista, la exposición está pensada para que la pieza signifique a partir de su diálogo e interacción con las demás y de esta manera detonen una reflexión en torno al tratamiento de la violencia en los medios de comunicación y al acto de desaparecer.<sup>204</sup>

A partir de este texto escrito por Ortiz se puede comenzar a señalar la relación tan estrecha que se crea entre la pieza y la memoria de las prácticas ilegales realizadas por el Estado mexicano en la misma década en la que ocurrieron los sucesos que La Costa busca evidenciar. En ese sentido, tanto los vuelos de la muerte en Argentina como la Guerra sucia en México son crímenes articulados por el Estado donde “[la desaparición es tecnología puesta en marcha, deviene diversos] mecanismos, técnicas, instituciones, organismos y agentes”, teniendo como propósito “esfumar a los individuos peligrosos, desaparecer a los adversarios, negarles estatuto político.”<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> R. Ortiz, “Delito permanente” en *Reynel Ortiz*. s/p.

<sup>205</sup> Roberto González, *Historia de la desaparición. Nacimiento de una tecnología represiva*, p. 32.

Ambos eventos del pasado formarán un vínculo entre la historia de los dos países, con la necesidad de memoria en ambos territorios y su proyección en el presente, todo a través de la pieza de Ortiz, la cual, en esta primera muestra, se encuentra ausente, como parte de las decisiones personales del artista.<sup>206</sup>

Su ausencia física en efecto, configura un modo particular de entender su composición y el relato que crea, pero al mismo tiempo se vincula de manera importante con la serie de piezas que sí formaron parte de la exposición, con el entendimiento de las mismas. En esta primera muestra, La costa adquiere en su condición de ausencia una dimensión de memoria distinta, pues aunque no puede crear una experiencia contemplativa, sí funciona como un punto de partida que detona cuestionamientos de memoria histórica mexicana y los acontecimientos recientes en torno a las desapariciones forzadas en los espectadores tal como lo hizo el cortometraje *Llueve*, de manera posterior, en 2021. Particularmente, la segunda muestra resulta mucho más interesante con respecto al trabajo que se ha estado analizando, pues por diversas cuestiones que están relacionadas con el lugar de montaje, las decisiones museográficas tomadas y el entorno específico en el que se llevó a cabo el proceso de realización y de inscripción de la muestra, el trabajo de Ortiz se manifestó en diversas ocasiones. En primer lugar, La costa seguirá siendo uno de los pilares conceptuales de la muestra, pues marcó el eje curatorial de la muestra, el cual giraba en torno a la desaparición forzada y a los ocultamientos del Estado mexicano. Estas prácticas que, de una u otra forma, han obligado al surgimiento de la memoria en las prácticas artísticas y sociales actuales que se enfrentan “[...] una y otra vez contra lo negado, contra lo silenciado, contra lo olvidado. La memoria sobre las desapariciones emerge, se va delineando, va iluminando zonas oscuras del pasado mexicano, cobrando significado lo que dicen.”<sup>207</sup> Como ya se mencionó, *Delito permanente* fue montada una segunda vez en diciembre de 2017 en el Museo de la Ciudad de Cuernavaca.<sup>208</sup> Esto sin duda contrapone la idea de la muestra con la institucionalidad y los discursos históricos con respecto a la figura del Estado, que se producen desde este lugar. En ese sentido durante el montaje de *Delito permanente* se tomó la decisión museográfica de pintar las paredes de color

---

<sup>206</sup> Reynel Ortiz menciona que al menos para esta primera muestra, la participación de su pieza resultaba un poco incongruente con la dinámica de articulación de la misma; esto debido a que Ortiz era quien dirigió la clase desde donde la cual la muestra derivó. Sin embargo, también menciona que la pieza en su forma discursiva fue detonante para la muestra. (comunicación personal, 15 de enero de 2023).

<sup>207</sup> Jorge Mendoza García, “Memoria de las desapariciones durante la guerra sucia en México” p.106.

<sup>208</sup> El museo se localiza en un edificio colonial de planta cuadrangular de dos niveles. Cuenta con seis salas de exposiciones temporales y seis salas de exposiciones permanentes; un gran patio central y elevador. Exhibe una retrospectiva de la vida del general Emiliano Zapata Salazar y en la planta baja del museo se presentan exposiciones temporales. *Sistema de información cultural*. s/p.

negro, con el fin de crear una atmósfera peculiarmente densa y también como una forma de potencializar las imágenes que componían la muestra. Durante este segundo montaje, también se determina que La Costa no aparezca como una pieza de video, la pieza de Ortiz se transforma y se convierte en una enunciación plasmada en wet paste y el archivo sonoro de Jorge Videla se reprodujo en un formato de 2.5 metros de largo por 1 metro de alto y se montó en una de las paredes del museo, la cual funcionó como la pared principal de la muestra. Con esta alteración, la pieza se desborda como un texto-imagen: “Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento x, si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento, pero mientras esté desaparecido no puede tener un tratamiento especial, no tiene entidad. No está muerto ni vivo, está desaparecido.”<sup>209</sup>

Este “texto-imagen” devuelve al trabajo de Ortiz forma de la imagen materia, “[...] la imagen –bajo este particular régimen técnico regulador de su producción como incrustada en materia, cristalizada en objeto– adquiere la cualidad de la permanencia, de la fijación, de la inmutabilidad.”<sup>210</sup> La costa entonces transforma su materialidad de imagen en movimiento a una imagen fija, la memoria entonces se inscribirá en un muro y hará frente a la institución; su adherencia al muro pintado de color negro, potencializaron el mensaje y como consecuencia de esta acto, las autoridades del museo intentaron censurar tanto la frase como el contenido de la exposición. Si bien lo anterior estuvo impulsado por el mensaje de Videla, también es cierto que en los días próximos a la inauguración se realizaría el informe de gobierno municipal por parte de Cuauhtémoc Blanco en el mismo edificio. Al respecto, las autoridades del museo determinaron que la frase dicha por el militar no resultaba adecuada para ser vista durante la ceremonia y mucho menos en relación con los acontecimientos de violencia ocurridos tanto en el municipio como en el estado de Morelos.<sup>211</sup> A fin de cuentas, la censura no pudo proceder y esa pared permaneció intacta, el texto fijado en ella produjo un cuestionamiento más sobre los relatos construidos por el Estado y como resultado de una práctica artística se inserta para convertirse en una huella del pasado en las propias instituciones que el Estado produce. Como parte de esta muestra derivó un segundo texto que señalaba lo siguiente:

---

<sup>209</sup> Archivo prima, “Jorge Videla entrevista en Conferencia de prensa de Videla (Diciembre de 1979)”, en *Youtube*.

<sup>210</sup> J.L. Brea, *ob. cit.*, p. 11.

<sup>211</sup> Tan solo un año antes se habían descubierto las fosas de Tetelcingo.

La muestra Delito Permanente gira en torno a la imagen política y la figura del desaparecido, así como la manera en la que nos relacionamos con ambos conceptos así como una reflexión en torno al tratamiento de la imagen política en los medios de comunicación y al acto de desaparecer. Además de las desapariciones voluntarias e involuntarias, existe un número de víctimas de la desaparición forzada que cada día se incrementa más y América Latina ha sido terreno fértil para que esto ocurra. En México, la desaparición forzada es una práctica que se realiza desde la llamada Guerra Sucia (1960 - 1970) y que ha tenido como víctimas a hombres y mujeres de distintas edades, tanto de manera individual como familias enteras y que han padecido doblemente su condición de víctimas: han sido forzadas a desaparecer, y han sido criminalizadas para justificar su ausencia.<sup>212</sup>



El texto anterior adquiere relevancia con respecto al trabajo de Ortiz, debido a que si bien la pieza vuelve a estar ausente, en esta segunda muestra puede afirmarse que este texto funciona como una revelación generalizada por el interés por construir otro tipo de relatos, donde de hecho se enmarca el trabajo de Ortiz. El texto construye una especie de discurso sobre la memoria y la

---

<sup>212</sup> Reynel Ortiz, “Delito permanente” en *Reynel Ortiz s/p*.

figura de la desaparición que se producen en La Costa, aparezcan y conviertan a la pieza en una presencia inestable que no es un video, pero tampoco es una imagen materia.

La costa en su nueva cualidad de texto vincula mucho más estrechamente los vuelos de la muerte de Argentina en Río de la Plata y los de México en Acapulco. Como ya se mencionó es interesante como la ausencia y presencia transformada de la pieza adquiere una dimensión en distintos momentos de la exhibición y cómo estas dimensiones se anclan profundamente a un presente que requiere producir memoria de su pasado lejano e inmediato. Retomando el periodo en el cual se centra el trabajo de Ortiz, en los setenta la Guerra Sucia fue un tipo de práctica común en México, que según, Jorge Mendoza García:

“[...]operó lo mismo como descalificación de los guerrilleros al reputarlos como “terroristas”, hasta su desaparición, pasando por su detención ilegal en cárceles clandestinas, actos de tortura en su contra y hasta su muerte. Todo ello en un marco ilegal y con el auspicio del Poder Ejecutivo y de distintas instancias como los medios de comunicación y algunos grupos empresariales.”<sup>213</sup>



Reynel Ortiz, *La Costa* (2016)

En relación con esto que en ambos países los procesos de desaparición ocurrieron de manera simultánea, y que de la misma forma los intentos por producir prácticas de reivindicación

---

<sup>213</sup> Jorge Mendoza García, “Lugares de la memoria de la guerra sucia en México”, *México en los setenta. ¿Guerra Sucia O Terrorismo De Estado? Hacia una política de la memoria*, p. 83.

y recuerdo de las víctimas ocurren de manera paralela, pues “[n] sólo en Argentina sino en todo el mundo existe desde hace un par de décadas un rico debate sobre la pertinencia de los monumentos en la preservación de la memoria colectiva.”<sup>214</sup> En México,

[e]xisten registros en el informe de la FEMOSPP de que durante la presidencia de Luis Echeverría hubo alrededor de 30 vuelos que fueron denunciados, mientras que durante el periodo de López Portillo los vuelos fueron reanudados diez meses después de que asumiera la presidencia, más no hay un número específico de cuántos vuelos fueron realizados. Solo se especifica que durante los años de 1976 a 1979 hubo 11 vuelos de la muerte.<sup>215</sup>

Ante esto, desde inicios de este siglo se ha buscado esclarecer los hechos, sin que exista reconocimiento de los mismos por parte del Estado mexicano, así como tampoco existe sentencia para los operadores de estas prácticas. Tal es el caso de Arturo Acosta Chaparro, quien fue el jefe de la policía de Guerrero durante este periodo, y quien a pesar de que “[e]n 2002, fue acusado por un tribunal militar de asesinar y arrojar al océano al menos a 143 personas, nunca fue condenado en firme.”<sup>216</sup> Acosta Chaparro aparece como una figura militar elemental para entender la desaparición de cientos de personas, al igual que lo fue Jorge Videla en el caso de Argentina. A diferencia de México, en el país sudamericano sí existe un monumento para las víctimas –como ya se señaló en las líneas anteriores– y ha habido una investigación profunda con respecto al pasado por parte de las denominadas Comisiones de la Verdad, que “[...] surgieron como una opción ética, un esfuerzo directo, a veces clandestino, de los activistas y organismos de derechos humanos, sin contar con el mandato gubernamental.”<sup>217</sup> Al respecto de esto, es necesario mencionar que: “[e]l nuevo contexto de la violencia del narcotráfico terminó de diluir que los desaparecidos son cosas del pasado. México necesita medidas extraordinarias para enfrentar una crisis de derechos

---

<sup>214</sup> Fernando Reati, “El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos”, *Políticas de la memoria, tensiones en la palabra y la imagen*, p. 81.

<sup>215</sup> Rodolfo Gamiño Muñoz, “Fuerzas armadas, contrainsurgencia y desaparición forzada en Guerrero en la década de los sesenta y setenta”, p.187.

<sup>216</sup> David Marcial Pérez, “Los vuelos de la muerte en México: 50 años de impunidad y olvido” *El país*, s/p.

<sup>217</sup> Esteban Cuya, “Las Comisiones de la Verdad en América Latina” s/p.

humanos que hunde sus raíces en la guerra sucia y que no ha cesado desde entonces. Algo sin parangón en el continente.”<sup>218</sup>

La afirmación anterior puede entenderse como un efecto de la “falta de interés” por las víctimas del Estado mexicano en los setenta, pero de hecho es en este punto de vacío en las narrativas históricas mexicanas que el trabajo que Ortiz que se aproxima desde un punto de vista externo, adquiere mayor relevancia y puede anclarse como parte de las narrativas y prácticas artísticas contemporáneas de la memoria en México. En realidad, para este punto de la pieza, la idea del viaje planteada en la primera fase aparecerá nuevamente, solo que ahora toma un peso conceptual importante que de cierta manera da pauta para englobar el relato y la memoria que la pieza busca producir. El viaje que Ortiz realiza en 2012 y a partir del cual *La Costa* comienza a tomar forma funciona también como un traslado entre ciertas narrativas que al artista le interesan: en principio la idea de ficción toma una forma determinada como en los trabajos anteriores de Ortiz y relación con la memoria; de manera simultánea la memoria van construyendo un trazo que comienza en Argentina, sigue su curso en Uruguay y finaliza en las narrativas de la Guerra sucia en México. En ese sentido, el retorno del artista y la pieza a México desarrollan una serie de implicaciones acerca de la figura de la desaparición como un vínculo entre distintos lugares, como una forma de crear memoria y como un concepto que se replica en el presente. Por lo que respecta a este viaje metafórico; el agua es un elemento que se presenta visualmente desde trabajos previos en la obra de Ortiz; el mar en la obra del artista aparece también de manera conceptual, como principio de destrucción, como motivo de relatos y como espacio: “[...] el mar posee una presencia constante en el paisaje, que no manifiesta otra cosa que una especie de peligroso sinsentido, pues, a fin de cuentas, es espacio intransitable.”<sup>219</sup> En *La Costa*, el mar actúa como el punto de conexión entre los litorales de Acapulco y Argentina, como ya se mencionó “[l]a mayoría de las desapariciones forzadas siguieron un patrón común: las víctimas fueron seleccionadas, secuestradas, llevadas a centros secretos de detención donde fueron torturadas y asesinadas, y finalmente sus cuerpos fueron dispuestos en lugares desconocidos.”<sup>220</sup> El mar entonces aparece como el lugar de los acontecimientos, de la historia y de la memoria. Asimismo aparecen las olas del mar, que en su naturaleza van y regresan a la costa para descubrir a las víctimas, a los relatos;

---

<sup>218</sup> David Marcial Pérez, “Los vuelos de la muerte en México: 50 años de impunidad y olvido” en *El país*, s/p.

<sup>219</sup> Luis Adrián Rodríguez Cortés, “El mar sin orillas: una mitología filosófica del agua” p. 97.

<sup>220</sup> Silvana Mandolessi, *Disappearances in Mexico: From the ‘dirty war’ to the ‘war on drugs’*, p. 4.

al respecto Alberto Martos García argumenta que “[...] los lugares sacralizados de agua (una fuente, un río, un pozo...) son para la memoria colectiva parajes singulares.”<sup>221</sup> Las olas añaden aún más movimiento a la imagen que ya se encuentra dentro de un proceso de desplazamiento continuo en el tiempo; el agua en este trabajo en particular funciona como un potencializador de las narrativas y la memoria. Si bien, la pieza de Ortiz no aparece como un proyecto meramente de imagen en movimiento, ayudándose de la imagen materia –la serie fotográfica–, de procesos curatoriales y de su textualización para completarse, funciona de manera idónea como una mediación del pasado porque al ser este un proyecto de imagen en movimiento existe “(...) solamente para la percepción instantánea y solamente en el momento de llevar a cabo la percepción; significa la temporalización radical de la imagen, y por tanto una forma de percepción distinta.”<sup>222</sup> Al existir como percepción instantánea y distinta, la imagen en movimiento deviene en una forma de memoria particular. Aunque la imagen en movimiento en sus diferentes medios –video, cine, videoarte etc.– pueda interpretarse y repetirse como un acontecimiento, su condición volátil permite también que adquiera una condición única de experiencia y, por lo tanto, si bien la memoria que se genere a partir de ello pueda repetirse, estará destinada a ser cambiante. La costa también se convierte en imagen en un momento concreto y lo expande a una voz, a un lugar y a un modo de entender una historia que se traslada al presente, donde se repite una y otra vez. Los minutos de duración que plantea Ortiz en su trabajo de video permanecen en una suerte de condición volátil que produce que la imagen se evapore cuando la imagen vuelve a trasladarse desde el final hasta un nuevo principio. De hecho es interesante señalar como la pieza de Ortiz, es atravesada por diversas prácticas relacionadas con los procesos artísticos contemporáneos y de esta forma es fácil reflexionar el desplazamiento material como una característica esencial para comprender La Costa. Esta pieza originalmente está concebida como una pieza de video y como tal será la imagen en movimiento la que delimite todo lo que acontece alrededor de su realización, como ya se mencionó el montaje o edición de video serán esenciales, pero también lo será la captura del video mismo y el uso de material archivo visual. No obstante, en momentos determinados, la pieza de Ortiz sufre transformaciones que la convierten en imagen-materia, como una serie de fotografías, como texto y como documentos en el proceso de investigación.

---

<sup>221</sup> Alberto Martos García y Aitana Martos García, “Poética del agua en las narraciones tradicionales textos y contextos”, p. 49.

<sup>222</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 94.

Por último, es necesario subrayar que si bien la pieza hasta el momento no ha tenido una exhibición física en alguna muestra, no cuenta con ningún tipo de dispositivo específico en el cual se ha inscrito de manera física u objetual, sin embargo puede ser vista en el sitio web del artista,<sup>223</sup> transformando su calidad material de imagen en movimiento para convertirse en una e-imagen, tan solo por el dispositivo en el que La Costa ha sido designada a inscribirse. En este espacio digital, las fotos y el video se apropian de una nueva condición o materialidad que produce una forma de memoria distinta, que no responde a los señalamientos de Brea con respecto a la imagen en movimiento. La costa ejemplifica de cierta manera un diálogo entre la imagen materia y la e-imagen. Esta nueva imagen que produce la pieza de Ortiz en el espacio digital y su modo de producir memoria, así como sus otras implicaciones, se analizarán en el siguiente capítulo mediante el acercamiento al trabajo de Astrovandalistas.

---

<sup>223</sup> Reynel Ortiz s/p.

### ***Capítulo 3. La participación ciudadana como forma de instituir la memoria: El abismo no nos detiene (2013).***

Hasta ahora, en el primer y segundo capítulo de este trabajo se han descrito dos aproximaciones hacia las formas que toma la memoria en las prácticas artísticas contemporáneas en México, específicamente aquellas que refieren al uso de la fotografía y a la imagen en movimiento. Se han analizado las distintas formas de memoria que se articulan a partir de los señalamientos de Brea, en el caso de la denominada imagen-materia se abordó El inmedible peso de la memoria de Javier Mendoza, que sirve como un ejemplo perfecto para visualizar como este tipo de imagen se vincula a la producción de imágenes fotográficas, específicamente con la fotografía instantánea, donde la utilización de la Polaroid pauta un retorno hacia la imagen análoga como mediación del pasado, donde los procesos de inscripción suceden a partir de las condiciones climáticas, materiales y conceptuales que dispone un dispositivo como al que recurre Mendoza. En segundo lugar, La costa de Reynel Ortiz, ejemplifica el modo en que la memoria aparece como parte de los discursos y narrativas de la imagen en movimiento en su condición de inestabilidad, permitiendo la aparición de la memoria como un concepto mutable que como la imagen se desplaza en distintos momentos. Asimismo, la imagen en movimiento da pie a que se produzca más de un tipo de narrativa, pues en los proyectos de la imagen en movimiento, la memoria se constituye a partir de otras prácticas como el viaje, el archivo, etc. En los casos de estudio que se han descrito con anterioridad, se ha podido detallar como si bien la memoria está ligada a procesos y narrativas personales, también lo está a particularidades históricas que son tomadas como relatos institucionalizados e intercedidos por el Estado y, sobre todo, materialmente ligadas a las formas de los dispositivos en los que se inscribe.

Hasta este momento, las afirmaciones de Brea podrían funcionar para plantear un horizonte donde la memoria sea entendida no solamente como un concepto que se configura desde la materialidad, sino además que inicia desde los modos en que la materialidad se reproduce y desde las diversas formas en que la imagen circula. En este horizonte, sobre todo toman relevancia los distintos dispositivos que son utilizados para la creación de las imágenes y el tipo de memoria que crean, así como el tipo de experiencia que produce y su circulación. Así, El inmedible peso de la memoria abre una imagen de la memoria personal para conectarse con el paisaje y condiciones climáticas específicas que finalmente queda inscrita y se constituye a través del uso de la fotografía instantánea adheridas al ladrillo. Como hemos visto, la imagen de Mendoza está sujeta a

erosionarse con el paso del tiempo y a desmaterializarse en diversos niveles, así como a las distintas condiciones específicas de su exhibición. En el caso de La costa, se convierte en imagen en movimiento un momento concreto y lo expande a una voz, a un lugar y a un modo de entender una historia que se traslada al presente, donde se repite una y otra vez. Los minutos de duración que plantea Ortiz en su trabajo de video permanecen en una suerte de condición de volátil que produce que la imagen se evapora cuando vuelve a trasladarse desde el final hasta un nuevo principio. En este capítulo, se analiza un tercer tipo de imagen, la e-imagen, a través del trabajo del colectivo Astrovandalistas, el cual se inserta en el marco de una serie de acontecimientos relacionados con las elecciones de México en los años recientes y con las narrativas instituidas que reproducen por los medios nacionales de entonces. En este caso, se analizarán las diversas formas que tomará la memoria a partir de estos acontecimientos, del trabajo colectivo, el involucramiento de la ciudadanía; la utilización de la memoria y dispositivos personales, así como su fijación en la web; todo a partir de un tipo de imagen que no necesariamente se encuentra sujeta a ser materializada o estar inscrita a un soporte.

#### *La e-imagen como (re)productora el pasado*

En los capítulos anteriores, se ha analizado desde la perspectiva de José Luis Brea los modos como la memoria se plantea a través de diversas mediaciones, las cuales implican modos de materialidad distintos. Siguiendo a Brea, puede entenderse que las formas como se inscribe la memoria están correlacionadas con tres tipos de imagen: la imagen materia, la imagen film –o imagen en movimiento– y la e-imagen. Esta última adquiere relevancia cuando se analiza con detenimiento la existencia de las imágenes digitales en las experiencias cotidianas contemporáneas y, por supuesto, en las prácticas artísticas actuales en México. Es necesario indagar y trasladar el modo de entender estas mediaciones del pasado, entre la digitalización de la imagen y su permanencia en una infraestructura mediática, como lo es el espacio digital. En ese sentido, cobran relevancia los señalamientos planteados por Lisa Parks y Nicole Starosielski en *Signal Traffic. Critical Studies of Media Infrastructures*, donde sostienen que “[l]as infraestructuras mediáticas son formas materiales y construcciones discursivas. Son propiedad de entidades públicas y empresas privadas y son producto de esquemas de diseño, políticas regulatorias, imaginarios colectivos y uso repetitivo.”<sup>224</sup> En ese sentido, el espacio digital, como infraestructura mediática, está constituido

---

<sup>224</sup> Lisa Parks y Nicole Starosielski, “Introduction”, p. 5. La traducción es mía.

de una manera determinada, pues al estar “[e]ntretejadas en agendas político-económicas, las infraestructuras mediáticas históricamente han sido utilizadas en esfuerzos por reclamar y reorganizar territorios y relaciones temporales.”<sup>225</sup> Por lo tanto, las imágenes que se albergan en él estarán constituidas bajo sus términos. Así, pues, las imágenes del espacio digital cuya intención es hacer referencia al pasado tienen modos singulares de producirse, reproducirse y almacenarse. En realidad, afirmar que “[e]n las últimas décadas, Internet se volvió un lugar central para la producción y la distribución de la escritura –incluyendo a la literatura–, de las prácticas artísticas y, de manera más general, de los archivos culturales,”<sup>226</sup> resalta el papel que desempeña este tipo de imagen en relación con la configuración del pasado.

Previo a la publicación de *Las tres eras de la imagen*, José Luis Brea había argumentado que “[e]n la red, escritura e imagen disfrutan el mismo estatuto –de ambas se tiene una misma experiencia. Llegan a nosotros como un envío llegado de lejos, materialidad rebosante de ‘intención’ y no de significado [...]”<sup>227</sup> En ese sentido, es evidente mencionar la relación que existe en la actualidad entre la imagen digital, con las prácticas artísticas y con su forma de ser almacenada durante al menos los últimos años; ya sea por medio de catálogos, cédulas, documentación de acciones o por la hiperreproducción de archivos físicos a una forma digital. Joanne Garde Hansen menciona que:

Internet está distribuyendo recuerdos en archivos personales, corporativos e institucionales. A medida que más medios convergen digitalmente (televisión, teléfonos móviles, video y fotografía), existen mayores oportunidades para museos, emisoras, instituciones públicas, empresas privadas, corporaciones de medios y ciudadanos comunes para participar en lo que el filósofo Jacques Derrida describió una vez como fiebre de archivo.<sup>228</sup>

Entender la relevancia de la e-imagen en la actualidad, su capacidad singular de producir narrativas, es únicamente posible si se la contrasta con el funcionamiento que las imágenes como almacenes de memoria han tenido dentro de las distintas dinámicas culturales. Las imágenes que

---

<sup>225</sup> *Idem.*

<sup>226</sup> Boris Groyse, *El arte en flujo*, p. 195.

<sup>227</sup> José Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, p. 154.

<sup>228</sup> J. Garde-Hansen, *Media and Memory*, p. 71. La traducción es mía.

son producidas como parte de una dinámica cultural digital han establecido sus propios modos de funcionamiento justo a través de los medios que las codifican y difunden. Andreas Huyssen señala que: “En una época en la que el concepto de memoria se desplazó al ámbito de los chips de silicón, de las computadoras y las ficciones cibernéticas, los críticos deploran rutinariamente la entropía de memoria histórica y definen la amnesia como un peligroso virus cultural generado por las nuevas tecnologías mediáticas.”<sup>229</sup>

A partir de la afirmación de Huyssen, podría señalarse que es inevitable que la e-imagen esté sujeta a mediaciones, y que estas se encuentran condicionadas por el tipo de dispositivos y medios con los cuales nos relacionamos, pero también que estas mediaciones están sujetas al modo como utilizamos esos dispositivos. En ese sentido, Andrew Hoskins señala que: “[...] la memoria contemporánea no se constituye principalmente a través de recuperación ni a través de la representación de algún contenido del pasado en el presente. Más bien, está integrado y distribuido a través de nuestras prácticas socio técnicas.”<sup>230</sup> De hecho, a estas alturas de nuestro argumento está claro que no existe ningún suceso que no esté mediado técnicamente —el video, la fotografía, la pintura, el grabado— pero es con la imagen digital que el deseo de crear una reproducción infinita y omnipotente que abarque todas las pantallas se hace presente, aunque esto se oponga a la naturaleza de existencia efímera que la caracteriza. El problema es que si esta imagen, como vehículo de la memoria, se encuentra albergada en un espacio digital “(...) menor es la disposición y la capacidad de nuestra cultura para comprometerse con el recuerdo activo, o al menos eso parece.”<sup>231</sup>

La digitalización propone la extensión de cada una de ellas, la multiplicidad de ellas y el despliegue de nuevas imágenes que aparecen, desaparecen y se integran desde distintos lugares. “Las imágenes son puras tensiones epiteliales, momentos de fuerza en una economía de desplazamientos totalmente horizontal [...] nada vale como representación, nada pretende el parecido con nada, la similitud con nada, nada aspira a la mimesis, a la pantografía del mundo, a la ‘verdad’.”<sup>232</sup> En tal caso, ¿qué memoria y cómo se produce desde la e-imagen?

---

<sup>229</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización*, p. 150.

<sup>230</sup> Andrew Hoskins, *Mediation, Remediation and the dynamics of cultural memory*, p. 92. La traducción es mía.

<sup>231</sup> A. Huyssen, *En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización*, p. 150.

<sup>232</sup> J. L. Brea, *Las tres eras de la imagen*, p. 81.

### *La imagen espectro, la materialidad de datos*

Uno de los primeros argumentos que Brea presenta respecto a las e-imágenes es que “[...] esta nueva forma que alcanzan las electrónicas las devuelve a su condición puramente mental, fantasmagórica, espectral, y a nosotros a la capacidad de re-conocerlas y distinguir las como tales.”<sup>233</sup> En esta nueva forma, las imágenes producirán tipos de memoria distintivos tanto de la imagen materia como de la imagen film –en esta trabajo señalada como imagen en movimiento–, que justo serán señalados a lo largo de este apartado. Siguiendo con los señalamientos de Brea, el autor provee a la e-imagen de una definición bastante concreta, pues la e-imagen supone ser entendida y articulada como: “Fantasmización. En buena medida, las electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro fantasma. Aparecen en lugares –de los que inmediatamente se esfuman–. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad [...] ellas son del orden de lo que no vuelve, de lo que, digamos, no recorre el mundo 'para quedarse'.”<sup>234</sup>

La e-imagen se muestra como algo que no queda sujeto a un punto fijo, sin un sitio específico al cual adherirse, no son imágenes que se conviertan necesariamente en objetos o que se repitan a ellas mismas. Lo más relevante es que, a diferencia de las imágenes materia o las imágenes en movimiento, este tipo de imagen no sean capaces de ofrecernos su permanencia ante el paso del tiempo. Las e-imagen no pueden prometer convertirse en huellas del pasado, pero sí pueden posibilitarse como apariciones o existencias de lo ocurrido dentro de la continuidad del transcurso del tiempo y de lo por venir. Al respecto, Brea sugiere que “[c]omo las imágenes mentales –las imágenes de nuestro pensamiento–, las electrónicas solo están en el mundo yéndose, desapareciendo. Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral, su ser es el de las apariciones –y, como ellas, se apresuran rápido a abandonar la escena en que comparecen–. Son, al mismo tiempo, (des)apariciones.”<sup>235</sup>

Las e-imágenes no están ligadas a un lugar específico y desaparecen sin dejar rastro, son existencias que ocurren momentáneamente, que no se repiten y que tampoco se encuentran a la espera de ser observadas. Si bien es cierto que lo anterior podría describir una similitud entre estas imágenes con el modo en que los recuerdos son creados y evocados dentro de los procesos

---

<sup>233</sup> *Ibidem.*, p. 66.

<sup>234</sup> *Ibidem.*, p. 67.

<sup>235</sup> *Ibidem.*, p. 65.

cognitivos, acercándose peligrosamente a ser entendidas justo como imágenes que provienen del pasado, es necesario comprender que si una e-imagen no está sujeta necesariamente a un soporte material fijo o que su efecto material es el de una aparición y desaparición simultánea, en ningún modo está dispuesta como una mediación del pasado. En ese sentido, podría argumentarse que todo aquello que caracteriza y condiciona a las e-imágenes imposibilita que puedan anclarse fácilmente en los procesos de memoria y más aún en los procesos de mediación del pasado. Brea sostiene que las e-imágenes son almacenes de memoria en la disposición que estas poseen para convertirse en mediadoras de sí mismas: “Las e-imágenes son las que (...) alcanzarían autonomía operativa: serían sus propios mediadores, ya no actuarían como sustitutos-sucedáneos sino acaso, y únicamente, de sí mismas. Ellas mismas serían los ‘productos’ negociados por su mediación”.<sup>236</sup> Paradójicamente, se podría decir entonces que la presencia de la e-imagen potencializa su capacidad de mediar la memoria, y es en esta desaparición-aparición absoluta en la que radica el poder de mediación de la memoria y, por lo tanto, del entendimiento de la misma y precisamente es aquello que caracteriza a las e-imágenes lo que permite que estas sean capaces de mediar la memoria, una y otra vez, pues “(...) la distribución de la diferencia, de la capacidad de reconocerla, no acepta someterse a una economía simplificada de cajoncitos y celdas, de catálogos y estanterías”<sup>237</sup>. Sin embargo, la e-imagen no se eslabona con el pasado, sino que su memoria apunta hacia lo por venir: “Aquí las imágenes no están al servicio del rescate pasivo y la mera recuperación, sino entrando en un juego de re combinaciones –activado por el espectador, gestor del output– que da curso a nuevos fraseos, a una narrativa no lineal, hormigueante –bullente– y siempre imprevista.”<sup>238</sup> Los diversos modos en los que las e-imágenes se han configurado permiten imaginar también nuevos modos de inscripción de la memoria que derivan en otros modos de recopilación y de disposición.

A partir de las afirmaciones anteriores, es importante recalcar que si bien la imagen electrónica posee un carácter espectral, esto no quiere decir que este tipo de imagen carezca de materialidad, pero sí significa que su materialidad tendrá una dimensión en la que no necesariamente estará ligada a su soporte o a un tiempo determinado como en los casos anteriores. Se produce a partir de cualidades técnicas particulares y en ese sentido los dispositivos y las mediaciones de la imagen digital serán también distintos. Este modo distintivo de entender las

---

<sup>236</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 72.

<sup>237</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 80.

<sup>238</sup> *Ibidem.*, p. 79.

imágenes y sus formas de articular narrativas no lineales no puede entenderse si no se contempla primeramente la manera como estas imágenes marcan su existencia a través de distintos dispositivos.

La condición de las imágenes digitales como espectros y como formas que se ordenan dentro de la infraestructura del espacio digital producen un tipo de memoria que se dispone de una manera mucho más fugaz. Brea distingue que en las imágenes digitales, es decir, en las e-imágenes “[...] la memoria se efectúa entonces, y antes bien, como puesta en suspenso de toda nomología, de toda instancia clasificatoria, de toda arbórea taxonómica.”<sup>239</sup> De manera simultánea, el autor menciona que este tipo de imágenes a su vez producen “[...] un modo de memoria volátil y de proceso, que adquiere su potencial justamente de la capacidad de relacionar y poner en conexión instantánea todo aquello que, pese a ser diferencia de la diferencia, de una u otra forma pertenece al mismo escenario.”<sup>240</sup>

De acuerdo con lo anterior, se debe tomar en cuenta bajo qué términos se articulan las imágenes digitales, pero también los dispositivos donde estas imagen van a aparecer. En relación con esto, en *Antropología de la imagen* Hans Belting señala que: “En la actualidad, en la era de los medios digitales, la discusión acerca de un medio portador no parece corresponder a la situación. En el caso de un medio que propiamente es incorpóreo, se anula el vínculo físico entre imagen y medio [...] Las imágenes digitales se encuentran almacenadas de manera invisible como una base de datos.”<sup>241</sup>

### *La participación como parte de los procesos artísticos mnemotécnicos*

Como hemos señalado más arriba, las e-imágenes no estarían al servicio del rescate pasivo del pasado –si es que tal cosa es posible– sino “entrando en un juego de re combinaciones activado por el espectador” que conduce a “a una narrativa no lineal”.<sup>242</sup> En contraste con las ideas de los dos capítulos anteriores, donde se han mencionado las distintas aproximaciones al concepto de memoria en las prácticas artísticas contemporáneas en México, se puede mencionar foto-instalación, foto-escultura y foto-libros así como documentales experimentales, cine experimental y video instalación, producidas en los últimos años, todas ellas como formas que permiten

---

<sup>239</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 80.

<sup>240</sup> *Ibidem.*, p. 131.

<sup>241</sup> H. Belting, *Antropología de la imagen* p. 49.

<sup>242</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 79.

experimentar con las narrativas sobre el pasado. Esas mediaciones, sin embargo, atienden excesivamente al soporte y para centrarnos de manera directa con el último caso abordado en este trabajo es necesario apuntar hacia la participación ciudadana como forma de producir procesos mnemotécnicos. En el caso que se describirá a continuación, este tipo de relaciones y formas de producir son el eje central en la construcción de la memoria a través de las diversas narrativas de cada una de las personas involucradas. En primer lugar, es necesario abordar lo que involucran las prácticas artísticas que pretenden originarse desde un sentido participativo y colectivo, y como una primera definición, Claire Bishop describe el arte participativo como una tendencia que: “Connota el involucramiento de varias personas (en oposición a la relación uno a uno de la interactividad) y evita las ambigüedades del compromiso social, que puede referirse a un amplio rango de obras, desde la pintura encaje a las acciones intervencionistas en medios masivos. Por supuesto, en la medida en que el arte responde a su entorno.”<sup>243</sup>

Bishop señala que si bien hasta los años noventa este tipo de práctica se consideraba que ocurría en la periferia de las prácticas institucionalizadas y mercantiles de arte, en la actualidad se han convertido en lugares comunes en una serie de experiencias y acciones que enfatizan la relación creada con el entorno y quienes lo habitan como punto central. A su vez, la autora señala que en lo que se refiere al arte contemporáneo este tipo de prácticas se encuentra presente de manera constante y poseen una lógica propia, en la cual existe más de un modo de articular el denominado objeto artístico donde gran parte de las personas involucradas puede convertirse en creador o creadora, donde lo que Bishop denomina la audiencia, en consecuencia, tiende a desaparecer.<sup>244</sup> En ese sentido, el arte participativo se ha convertido en un modo de hacer, cada vez más recurrente dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, y ha “[...] logrado llevar su relación históricamente desafiante con la lógica de la producción capitalista a la mercantilización del arte [...] más allá de la autoría individual para hacer del arte un proceso de cooperación social.”<sup>245</sup> La participación como forma de creación artística propone la aproximación de cualquier

---

<sup>243</sup> Claire Bishop, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, p. 12.

<sup>244</sup> Bishop señala que: “[...] el sello distintivo de una orientación artística hacia lo social en los 90 ha sido una serie de deseos compartidos por invertir la relación tradicional entre el objeto de arte, el artista y la audiencia. Para ponerlo de manera sencilla: el artista es concebido menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de situaciones; [...] mientras que la audiencia, previamente concebida como el "observador" o "espectador", es ahora reposicionada como coproductora o participante.

*Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, p. 13.

<sup>245</sup> Alberto López Cuenca, “Artistic Labour, Enclosure and the New Economy”, p. 12.

persona a los procesos de producción, así como a las problemáticas de expropiación, difusión, materialización e incluso precarización que puedan formar parte del mismo. Entender el arte como un proceso de cooperación y participación social, por supuesto, tiene ciertas implicaciones para todo lo que involucra su concepción, pues este ‘nuevo’ modo de producción que parece ya no entrar en el modelo del mercado e institucionalización del arte y, por lo tanto, también se propone “[...] como fuerza política del arte, no sólo como una forma diferente de representar el mundo, sino también como una forma diferente de producirlo.”<sup>246</sup>

Es interesante analizar como Bishop describe ciertos momentos históricos que marcan una profunda reflexión sobre el papel de la obra de arte y los artistas dentro de la sociedad después de 1917, 1968 y 1989, que anticipan una reestructuración en el modo de entender la relación que existe entre los procesos artísticos y los procesos sociales, con el concepto de audiencia, así como el trabajo colectivo, la producción de un objeto artístico y finalmente el entorno; para finalmente describir una clase de “ruptura” entre las líneas que establecen la correspondencia cada uno de los términos anteriores. Asimismo, la autora traza el modo en que se organizan una serie de ejercicios artísticos y procesos sociales organizados en ciertas comunidades, como resultado de los acontecimientos de 1968 en muchas partes del mundo, que de cierta manera marcan el inicio de un giro importante hacia la incursión del arte como parte de procesos sociales y parte de la estructura que los constituía: “A fines de la década de 1960, los artistas de todos los medios se involucran continuamente en el diálogo y la negociación creativa con otras personas: técnicos, fabricantes, curadores, organismos públicos, otros artistas, intelectuales, participantes, etc”.<sup>247</sup>

Si bien este trabajo, pretende estar situado principalmente en las prácticas artísticas contemporáneas de México que comprenden un lapso temporal de los últimos diez años; para explicar de mejor manera la incidencia de la colaboración como parte de los procesos artísticos en la construcción de narrativas sobre el pasado y la constitución de la memoria; es necesario abordar un panorama mucho más amplio, que pueda finalmente anclar los procesos colaborativos contemporáneos. De hecho, es indispensable mencionar que arte participativo toma relevancia como una forma de hacer memoria desde la década de los sesenta, según los señalamientos de Bishop y que en realidad este tipo de proceso pertenece al retorno hacia las prácticas de la memoria que fue mencionado al inicio de este trabajo.

---

<sup>246</sup> *Ibidem.*, pp. 4-13.

<sup>247</sup> C. Bishop, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, p. 9.

En ese sentido, y en relación con los procesos mnemotécnicos, aparece el trabajo de Stuart Brisley *History Within Living Memory*, elaborado en Peterlee New Town, un pueblo inglés que en la década en los sesenta era “(...) una de las ocho ‘nuevas ciudades’ planificadas después de la Segunda Guerra Mundial para hacer frente a escasez de viviendas en áreas empobrecidas.”<sup>248</sup> En este trabajo, el vínculo entre la memoria y las formas de creación a través de la participación de agentes ajenos a las prácticas artísticas se hace presente, pero sobre todo se articula a través de un proceso social determinado y de un dispositivo particular.

Brisley se dedicó a producir un archivo de fotografías y entrevistas con la población local, construyendo una historia para el pueblo desde 1900 hasta la fecha de su llegada, 1976, que definió como el período de ‘vivir memoria’. Significativamente, uno de los modelos para este proyecto provino de las artes comunitarias: el Hackney Writers Workshop, en East London, en el que escritores no profesionales produjeron su propia historia a través de historias de vida individuales.<sup>249</sup>

En el caso de la obra de Brisley, los dispositivos que van a mediar el pasado serán las fotografías,<sup>250</sup> pero, por otra parte, el involucramiento de las y los habitantes de Peterlee New Town es imprescindible como punto de partida para la transformación de ciertas dinámicas sociales en el lugar, así como los procesos artísticos y, sobre todo, el uso de determinados dispositivos como parte de este tipo de prácticas. A partir de lo anterior, se puede plantear el punto central en el que radica la importancia de estas prácticas en la actualidad y como hace referencia al trabajo que se analizará en los próximos párrafos.

“Al revisar el arte desde 1989, rápidamente se hace aparente que el interés en la participación y el compromiso social que consideramos hoy una tendencia característica de los últimos 20 años emerge, de hecho, con bastante lentitud.”<sup>251</sup> Con relación a esto, Bishop describe como ese año marca el inicio de la caída del socialismo real –con la caída del Muro de Berlín– y “[...] luego, gradualmente, hacia finales de la década, lamentado como la pérdida de un horizonte

---

<sup>248</sup> *Ibidem.*, p. 173.

<sup>249</sup> *Idem.*,

<sup>250</sup> El modo en que las fotografías funcionan como dispositivos del pasado ya fue abordado durante el primer capítulo de este trabajo.

<sup>251</sup> C. Bishop, *ob. cit.*, p. 311.

político colectivo. En Europa Occidental, la melancolía recibió ímpetu por el desmantelamiento del Estado benefactor.”<sup>252</sup> Este mismo momento histórico es mencionado por François Hartog como punto que marcaría el inicio de una nueva forma de relacionarnos y entender el tiempo, lo que permite “[...] entender mejor los múltiples debates abiertos por doquier en torno a la memoria y la historia, a la memoria contra la historia, al ‘nunca bastante’ o al ‘ya demasiado’ patrimonio.”<sup>253</sup> En ese marco, es necesario evidenciar que en el panorama de las prácticas artísticas contemporáneas, estas no solo han tornado su interés hacia el arte participativo, sino que además han ligado su concepción a acontecimientos importantes que forman parte de la narrativa histórica de un lugar determinado. Tal es el caso de Nivel de confianza <sup>254</sup> un proyecto de arte interactivo del artista Rafael Lozano-Hemmer, el cual fue lanzado tan sólo unos meses después de los acontecimientos de Ayotzinapa<sup>255</sup> en 2014: “Para conmemorar los seis meses de la desaparición forzada de los 43 normalistas de Ayotzinapa, Lozano-Hemmer reprogramó un sistema de reconocimiento facial –normalmente utilizado para localizar sospechosos– para buscar a los desaparecidos.”<sup>256</sup> Este proyecto fue concebido a partir de una máquina de reconocimiento facial y de “[...] un software gratuito que puede ser descargado y proyectado con dispositivos básicos: una computadora, una webcam y una pantalla. Una vez montada, la tecnología biométrica detecta los rasgos faciales del espectador frente a la cámara al tiempo que establece coincidencias con uno o varios de los rostros de los estudiantes.”<sup>257</sup> La creación de esta pieza, si bien no se constituye como un proceso colaborativo y tampoco forma parte de su proceso de realización, en la experiencia de su exhibición el trabajo de Lozano-Hemmer establece distintos modos de producir y evidenciar narrativas a través de la participación colectiva, su funcionamiento a través de un dispositivo tecnológico de software libre, permite que no sea entendido únicamente como una pieza, sino como un trabajo que potencializa la participación colectiva en las narrativas sociales e históricas. Como tal, según Claire Bishop, debe comprenderse como un ejercicio con muchas implicaciones: “El arte participativo traslada responsabilidad creativa al espectador, los artistas

---

<sup>252</sup> *Ibidem.*, 310.

<sup>253</sup> F. Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, p. 38.

<sup>254</sup> Rafael Lozano-Hemmer, “Nivel de Confianza” en *Rafael Lozano-Hemmer* p.1.

<sup>255</sup> El 26 de septiembre de 2014 estudiantes de la normal de Ayotzinapa que se dirigían a la conmemoración del 2 de octubre en Ciudad de México. En Iguala, Guerrero, por órdenes del entonces alcalde José Luis Abarca, los estudiantes fueron interceptados y violentados; entre esa noche y la madrugada del 27 de septiembre murieron seis personas, veinticinco resultaron heridas y 43 más desaparecieron.

“Normalistas cumplen dos meses desaparecidos: cronología del caso Ayotzinapa” en *Animal político*, s/p.

<sup>256</sup> [s. fma.], “Nivel de confianza, Rafael Lozano-Hemmer” en *Muac*, s/p.

<sup>257</sup> Revista Código, “Nivel de confianza, de Rafael Lozano-Hemmer” en *Revista Código*, s/p.

que lo ejercen parten de la consideración de que todo individuo capaz de dar una respuesta inteligente o sensible puede formar parte integrante de una obra y enriquecer el espectro creativo de maneras no imaginadas.”<sup>258</sup>

En ese sentido, la pieza de Lozano-Hemmer no funciona únicamente en el marco de los argumentos de Claire Bishop con respecto al arte participativo, sino que además es un trabajo que se concibe sobre todo desde el uso de dispositivos específicos y su relación con la memoria. En este caso, el uso de imágenes digitales y su reproducción en una pantalla. Así, Nivel de confianza “[...] se inserta significativamente en la memoria. No obstante, en él la memoria no es fosilizada ni es algo que esté afuera o en el pasado; se produce en el instante de observación y el subsecuente análisis de coincidencias. En esta pieza la memoria no existe sin la presencia del público que la produzca en relación a sí mismo.”<sup>259</sup> La experiencia específica que genera Nivel de confianza cuestiona, por un lado, la narrativa de los acontecimientos de Ayotzinapa en 2014, así como el ocultamiento y la construcción de discursos oficiales por parte del Estado. La pieza de Lozano-Hemmer “[e]videntemente no encontrará a los estudiantes y tampoco preservará su imagen, sin embargo continúa haciendo visible un acontecimiento que desde los relatos oficiales se ha querido dejar en la opacidad.”<sup>260</sup> Quizás un modo de considerar la relevancia de la visibilización de las víctimas a nivel visual y las reflexiones sobre la memoria en torno a Nivel de confianza no consiste en la cantidad de personas que se involucraron en el proyecto durante su proceso de realización, pero sí radica en la experiencia colectiva generada por la repetición de las imágenes de las personas

---

<sup>258</sup> Guadalupe Aguilar, “La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas Time Divisa de Antonio Vega Macotela”, p. 25.

<sup>259</sup> Revista Código, “Nivel de confianza, de Rafael Lozano-Hemmer” en *Revista Código*, s/p.

<sup>260</sup> *Idem.*,

ausentes en un espacio institucionalizado, así como la necesidad de recordarlas y los vínculos con las personas participantes durante el proceso de exhibición.



Rafael Lozano Hemmer, *Nivel de confianza* (2015)

En segundo lugar, el trabajo de Félix Blume se articula sobre todo como un proceso de participación colectiva en un lugar determinado, pero en este caso *Lluvias de Mayo* (2020) apuesta por la utilización de diversos dispositivos para crear memoria, mismos que fueron propuestos durante el tiempo en que la pieza fue realizada. La pieza de Blume, fue producida en 2020 en Paso de Telaya, Veracruz. A partir del acercamiento a la comunidad por parte del artista se detonó un interés particular por un árbol, el cual se convirtió en el punto central de aproximaciones a la memoria del lugar y de sus habitantes durante tres meses y medio.<sup>261</sup>

Es una instalación [*Lluvias de mayo*] hecha de treinta y nueve esferas de fibra de vidrio de las cuales caen gotas, estas gotas caen cada una con ritmo sobre unos tambores de

---

<sup>261</sup> “Lluvias de mayo, Félix Blume en Catedra Extraordinario Francisco Toledo, de arte y comunidad de la UNAM.” s/p.

metal que son hechos de cerámica de barro negro, y la parte de arriba son unos cuencos de acero inoxidable que están cubiertos por óxidos de hierro de color negro, rojo y amarillo. Son treinta y nueve porque representan treinta y nueve años del árbol; cada uno de los cuencos tiene la fecha y tiene un evento importante del año, un evento que pude recopilar en pláticas, entrevistas, investigaciones con gente del pueblo hasta recopilar toda esta información.<sup>262</sup>



Félix Blume, *Lluvias de Mayo* (2020)

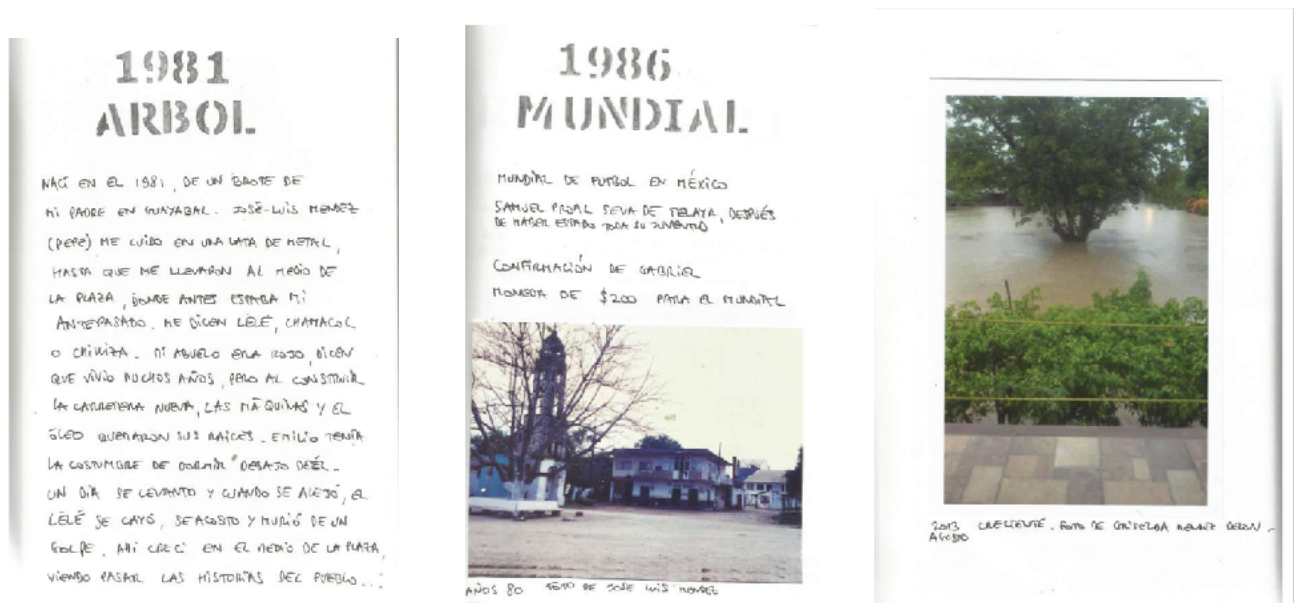
Como parte del inicial proceso de realización de la pieza, Blume habló con las personas que habitan Paso de Telaya, las cuales al señalar la ubicación del árbol en el centro del pueblo dieron forma al proyecto, apoyando al artista durante el proceso de investigación y en la práctica formal de la constitución de la pieza. Blume y las y los habitantes de Paso de Telaya pintaron la banca que rodea al árbol, eliminaron las plagas que lo habían invadido e hicieron una remodelación de la plaza donde este se encuentra. Asimismo, las personas que habitan este lugar crearon en compañía de Blume los cuencos y apoyaron en la colocación de los dispositivos y el sistema que permitió que la instalación fuera posible. En ese sentido, Blume menciona que durante este proceso de más de tres meses, la pieza dejó de ser suya, para volverse también una pieza y un proyecto del

---

<sup>262</sup> Félix Blume, “Entrevista acerca de Lluvias de Mayo” en *Vimeo*. s/p.

pueblo.<sup>263</sup> No es un aspecto menor que, según Bloom, a raíz de la instalación la gente comenzó a reunirse de manera más constante alrededor del árbol.

Simultáneamente, a partir de un proceso de toma de decisiones colectivas y del involucramiento, se produjo un libro que evidencia la vida del árbol, desde la perspectiva de las personas que habitan Paso de Telaya. *Memorias de un árbol* se constituye a través de una serie de fotografías familiares –donde el árbol está siempre presente– y pequeños textos que las intervienen, que documentan y narran los treinta y nueve años de existencia del árbol.



Felix Blume, *Memorias de un árbol* (2020)

Como resultado de este proceso colaborativo, la instalación evocaba a la lluvia, pues Paso de Telaya es “(...) un pueblo donde las inundaciones son frecuentes, las fotos y los documentos escasos, el agua del río se lleva los recuerdos. Las gotas borran las palabras en cada tambor, los recuerdos son efímeros.”<sup>264</sup> Al caer el agua en los cuencos produce un mismo fenómeno: las gotas van borrando los años que se han inscrito en cada uno; por lo tanto, los recuerdos de la existencia del árbol parecen desaparecer. La pieza no vuelva a repetirse, funciona como una memoria efímera en distintos niveles; el árbol y los habitantes del pueblo han convertido sus memorias individuales

<sup>263</sup> *Idem.*,

<sup>264</sup> “Lluvias de mayo” en *Félix Blume* s/p.

en colectivas. “Desde sus alturas, el árbol nos comparte sus recuerdos: de extraordinarios frutos caen gotas sobre tambores metálicos colocados alrededor de su tronco. Cada tambor representa un año en la vida del árbol y tiene una inscripción con los recuerdos del pueblo. Las historias individuales dan forma a la historia colectiva.”<sup>265</sup>

El trabajo realizado por el artista sonoro se articula principalmente por medio de la participación, de la evocación del pasado y de los dispositivos que de manera colectiva se han seleccionado. Por un lado, la memoria se inscribe a través del libro con fotografías, por otro lado, la memoria sonora y la memoria que se ha creado en el pueblo de manera colectiva se dan a través de prácticas sociales comunes. De hecho, otro aspecto que es importante señalar con respecto a las prácticas que se conciben a partir del involucramiento es que estas se articulan como una serie de procesos que son colectivizados y construidos de manera continua; en ese sentido, si bien los dispositivos sonoros dejan de estar presente al terminar la pieza, la memoria justamente se sigue construyendo y siguiendo su curso. En relación con los dos ejemplos, cabe recordar el señalamiento de Brea:

(...) toda imagen, sonido, palabra..., todo estímulo o efecto –que se lee, que se recibe, que se escucha, que se entiende... habita al receptor, es de nuevo pensada en él. Nadie conoce nada en el otro como otro sin volver a tener él mismo la idea, sin volver a incendiarla en la intimidad de su pensar propio, de su visión interior. Toda idea, todo pensamiento, es siempre pensada y formulada -una segunda vez, infinitas veces- en el espacio lógico propio del receptor, o no es conocida.<sup>266</sup>

Es interesante considerar que además estas formas de producción colectivas apuestan justamente por seguir el camino hacia la creación en común. Como señala Massimo de Angelis, el acto de recordar es un acto colectivo y la memoria es una de las cualidades que tiene el quehacer colectivo. “Recordamos masacres y recordamos momentos de convivencia, realidad y eventos en esos momentos, cosas que nos han sucedido, descubrimiento de nosotros mismos en relación con

---

<sup>265</sup> “Lluvias de mayo” en *Félix Blume*, s/p.

<sup>266</sup> J.L. Brea, *ob. cit.*, p. 97.

las personas que amamos o respetamos. Recordamos los eventos en los que participamos y organizamos.”<sup>267</sup>

Siguiendo esa lógica en la que la colaboración colectiva se inserta de un modo sistemático en las prácticas artísticas desde hace treinta años, es necesario mencionar que en México esta clase de procesos también han tomado relevancia, sobre todo como parte de las dinámicas de institución de la memoria. De hecho, muchos de los trabajos propuestos en los últimos años en torno a este concepto muestran la colectividad y la participación como puntos cruciales para la realización de los mismos. En ese sentido, parece necesario señalar que a diferencia de los capítulos anteriores, a partir de este momento, el término “proyecto” cobrará mucha presencia para hacer referencia a estas prácticas, pues si bien hay implicaciones formales y materiales, estas son solo parte de un conjunto de otros elementos relacionales que intervienen y que permiten que exista la denominada “obra de arte”. Retomando las ideas planteadas por Bishop al respecto:

Unas de las formas principales en que esto se hizo manifiesto fue en el alza de un término particular para describir el arte en los 90: el proyecto. A pesar de que la palabra proyecto era usada por los artistas conceptuales a finales de los 60 (de manera más notoria por la galería de *Ámsterdam Art and Project*), esta tiende a denotar la propuesta para una obra de arte. El proyecto, en el sentido en el que lo estoy identificando como término crucial para el arte tras 1989, aspira reemplazar a la obra de arte como un objeto finito, con un proceso abierto, postestudio, con base en investigación, social, que se extiende a lo largo del tiempo en una forma mutable.<sup>268</sup>

En consecuencia, con lo anterior se vuelve necesario referir algunos otros proyectos artísticos contemporáneos en México que involucren la participación colectiva en los procesos de creación de memoria, lo que permitirá advertir donde se sitúa el trabajo de *Astrovandalistas* que nos interesa revisar. La importancia de estos ejemplos además radica en que si bien estos ejemplos no son precisamente proyectos que utilicen la e-imagen como forma primordial, sí se inscriben en un espacio digital; transformando su materialidad para enmarcarse en lo que Brea denomina como tal.

---

<sup>267</sup> Massimo De Angelis, *Omnia Sunt Communia. On the Commons and the Transformation to Postcapitalism*, p. 207. Traducción es mía.

<sup>268</sup> C. Bishop, *ob. cit.*, p. 310.

En primer lugar, Las nombramos bordando, que aunque pueda ser asumida más como una iniciativa social, en lugar de entenderse como un proyecto artístico, es una propuesta de colectiva feminista que surge en 2019 y que expone las diferentes correspondencias entre la consulta de datos sobre víctimas de feminicidios, los procesos textiles y las prácticas participativas. Este proyecto surge como una forma de resistencia y denuncia ante la Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres<sup>269</sup> en el estado de Morelos, pero también como una estrategia social que busca la reivindicación de las mujeres asesinadas y desaparecidas. El proyecto consiste en bordar sobre textil los distintos nombres de las mujeres víctimas de feminicidio o desaparición forzada en Morelos, que el proyecto toma del mapa de feminicidios en México realizado desde 2016 por María Salguero en My maps de Google, una plataforma digital puesta “(...) por Google en abril del 2007, que permite a los usuarios crear mapas personalizados para uso propio o para compartir.”<sup>270</sup> Usando este servicio, Salguero “(...) recolecta la información y la vuelca en sus mapas. También le da seguimiento a los casos ya registrados, para actualizar los datos si es necesario. Por ejemplo, si se llega a conocer la identidad de una víctima o si cambia el estatus legal del presunto asesino.”<sup>271</sup>

A través de los bordados que se producen bajo el seguimiento de esta iniciativa, se crean evocaciones sobre la existencia de estas mujeres. El recuerdo de cada una de ellas queda plasmado en las diferentes puntadas, colores y sobre todo en la réplica visual de cada uno de sus nombres encima del textil. En principio, el surgimiento de este proyecto implica la colaboración con otras colectivas feministas y la participación de mujeres de Cuernavaca, así como la colectivización del conocimiento de los nombres de las mujeres ausentes, la transmisión del conocimiento sobre el trabajo textil y el bordado como práctica en la historia del feminismo –sobre todo aquellas que ocurridas a principios del siglo XX–. En 2020 este proyecto abrió una convocatoria con el fin de plasmar en forma de bordado tantos nombres de víctimas de feminicidio como fuera posible. Según María Antonieta de la Rosa, quien dirige el proyecto, este funciona como una forma de “(...) honrar con respeto, con mucho cariño y dedicación, la memoria de todas estas mujeres”<sup>272</sup>. En ese

---

<sup>269</sup> “Comisión Estatal Para La Prevención De La Violencia Contra Las Mujeres” en *Integra mujeres*, s/p.

<sup>270</sup> My maps, s/p.

<sup>271</sup> Eugenia Coppel, “Una mexicana crea un mapa para que los feminicidios en su país no caigan en el olvido”, en *El país*, s/p.

<sup>272</sup> Francisca Palma, “Las Nombramos Bordando: una lucha textil contra el olvido y la impunidad” en *La Raza Cómica*, s/p.



momento, el fin que se consideraba para esta convocatoria era el recubrimiento de un ataúd y un funeral como acto simbólico en las marchas programadas el 8 de marzo. Las nombramos bordando encuentra en el bordado “(...) un arma de protesta muy potente, (...) bordar es un acto de entrega, de amor y de ternura radical.”<sup>273</sup> María Antonieta de la Rosa, quien también es artista, recuerda: “Cuando empecé Las nombramos bordando entendí que no podía cambiar las grandes estructuras de manera inmediata y que los cambios sociales son larguísimos. Pero que sí podía cambiarnos de forma directa, inspirar a otras mujeres y hacer una comunidad.”<sup>274</sup> A partir de la afirmación anterior, se pueden retomar las ideas de Bishop sobre la participación los procesos artísticos, cuando la autora refiere que: “Para un sector de artistas, curadores y críticos, un buen proyecto aplaca un mandato superyóico de mejorar la sociedad; si las agencias sociales han fallado, entonces el arte está obligado a intervenir.”<sup>275</sup>

Durante estos dos últimos años, los bordados se han convertido en un mural colectivo que se encuentra en constante construcción. El número de mujeres que está aumenta cada día y la necesidad de recordarlas se desborda a través del involucramiento y el trabajo colaborativo. Su importancia como proceso que construye el concepto de memoria colaborativamente es que emerge de los lazos afectivos creados entre la persona ausente y quien enuncia, la elección de un nombre, el acto de perforación y el modo en que la tela es intervenida mediante el bordado. Esas

<sup>273</sup> Alejandra Ojendí, “Entre agujas e hilos: Mujeres que bordan para no olvidar a las víctimas de feminicidio”, en *El financiero*, s/p.

<sup>274</sup> María Antonieta de la Rosa, (comunicación personal, 16 de febrero de 2023).

<sup>275</sup> C. Bishop, *ob. cit.*, p. 434.

dinámicas generadas entre las mujeres durante las sesiones de bordado y el sentimiento de pertenencia, el acto de recuerdo colectivo y la memoria producida de forma conjunta son definitorias. La importancia de Las nombramos bordando para los argumentos que se desean desarrollar en este apartado en referencia a la imagen digital es que la inscripción final de este trabajo colaborativo se lleva a cabo a través de la plataforma Instagram, donde la materialidad textil se transforma digitalmente y se inserta en las dinámicas del que las almacena. Con respecto a esto, Brea sugiere que las e-imágenes:

(...) caen en todo lo que no lo es, en los «entrelugares» del mundo, como es propio de lo imaginario habitar únicamente los intersticios del real -para desde allí, y ominosa mente, invadirlo, reemplazarlo, sustituirlo-. Aquí esos intersticios toman la forma de la electrónica y, si su flujo recorre las fibras ocultas de lo radioeléctrico (...)<sup>276</sup>



La enunciación ante la ausencia relaciona el proyecto anterior con Monumento a los desaparecidos (2018), otro proceso artístico vinculado a la memoria y a la participación:

<sup>276</sup> J. L. Brea *ob. cit.*, p.92

Un proyecto de arte que busca hacer un reclamo por la memoria y la justicia para las personas que han desaparecido durante las décadas de violencia que han azotado a nuestro país. El propósito del proyecto es dar voz a aquellas personas que han sido silenciadas, dando un paso en la lucha contra el olvido y la abstracción que usualmente convierte a las personas desaparecidas en números y estadísticas.<sup>277</sup>

Este proyecto dirigido por Media Lab\_MX centra su trabajo en el poder de enunciación ante el olvido de las personas que han sufrido desaparición forzada. Los datos de cada una de estas personas pertenecen a una base de datos realizada por la iniciativa civil Data Cívica.<sup>278</sup> La voz prestada por las personas participantes y el acto de nombrar “(...) se convierte en un acto de solidaridad con quienes han perdido la posibilidad de enunciar, potenciando un acto por la memoria y contra el silencio.”<sup>279</sup> Este proyecto cuenta con dos etapas en su proceso de creación; la primera de ellas consiste en una plataforma digital en Internet donde toda clase de usuarios con acceso a la red puede entrar, seleccionar el nombre de alguna de las personas desaparecidas e iniciar una grabación en línea. En ella el usuario debe pronunciar el nombre de la persona que ha seleccionado; posteriormente, se debe detener el proceso de grabación y esta debe guardarse dentro de la misma plataforma –crowdsourcing<sup>280</sup>– en Internet. La segunda fase del proyecto consiste en el uso de dispositivos sonoros y la disposición material de las voces pregrabadas en unas esculturas de cerámicas. Estos elementos se convierten en una instalación que, al estar dispuesta en el espacio público, se convierten en un monumento para las y los desaparecidos, realizado a partir de la participación y el involucramiento de la sociedad civil. En este sentido, “(...) la voz se vuelve en una herramienta que encarna la identidad de una persona; mientras que la participación y el acto

---

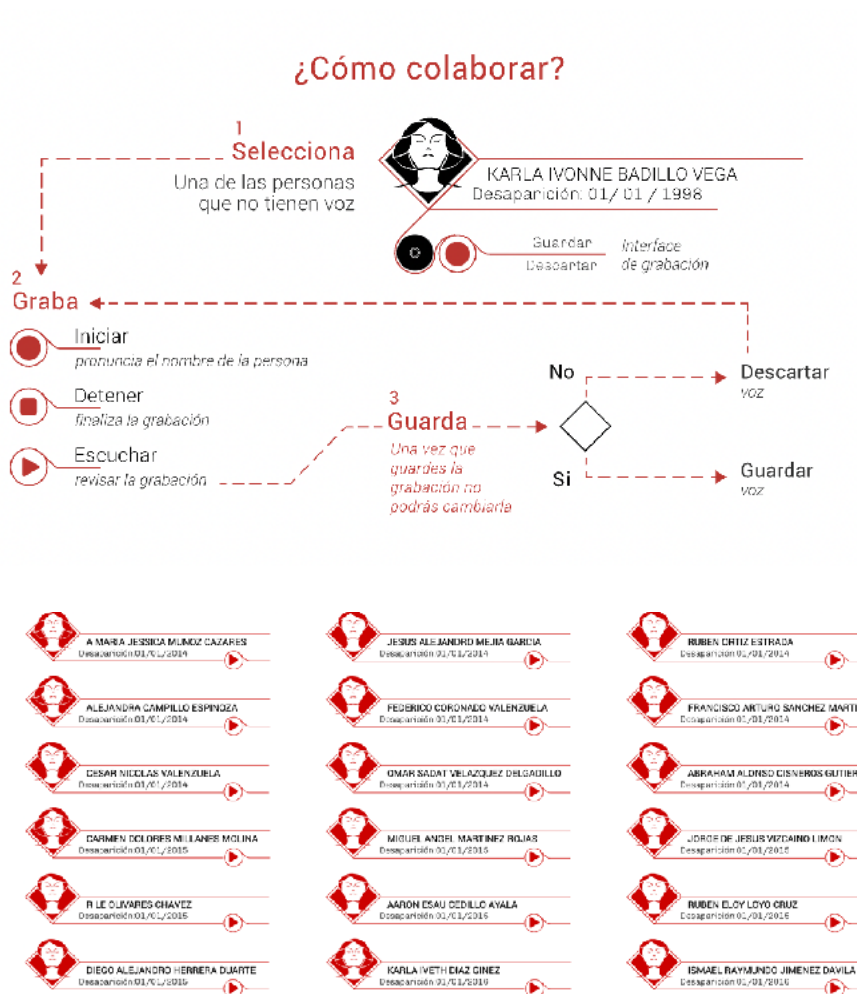
<sup>277</sup> “Monumento a los desaparecidos” en *Monumento a los desaparecidos*, s/p.

<sup>278</sup> Data Cívica es una organización feminista que utiliza los datos y la tecnología como herramientas para la defensa de Derechos Humanos. Se constituyó en el 2015 como asociación civil y desde entonces nos hemos posicionado como actores clave en las áreas de análisis de datos y desarrollo de herramientas tecnológicas para avanzar esta causa. en Data Cívica s/p.

<sup>279</sup> “Monumento a los desaparecidos” en *Monumento a los desaparecidos*, s/p.

<sup>280</sup> “Internet ha sido durante mucho tiempo un lugar para que florezca la cultura participativa, pero a principios de la década de 2000 vimos por primera vez un gran interés por parte de las organizaciones para aprovechar la inteligencia colectiva de las comunidades en línea para cumplir objetivos comerciales, mejorar la participación pública. en la gobernanza, diseñar productos y resolver problemas. Empresas, organizaciones sin fines de lucro y agencias gubernamentales integran regularmente las energías creativas de las comunidades en línea en las operaciones diarias, y muchas organizaciones se han construido completamente a partir de estos arreglos. Esta combinación deliberada de procesos creativos, abiertos y de abajo hacia arriba con objetivos organizacionales de arriba hacia abajo se denomina crowdsourcing” (Daren C. Brabham, “Crowdsourcing” p.15).

de nombrar se convierte en un acto de solidaridad con quienes han perdido la posibilidad de enunciar. ”<sup>281</sup>



Media\_Lab, *Monumento a los desaparecidos* (2018)

Los dos casos anteriores permiten comprender como el concepto de memoria se extiende hacia el tipo de prácticas que apuestan por la participación activa de otros agentes ajenos a las y los artistas. Si bien ambos proyectos parten de bases de datos digitales como Data Cívica y el Mapa Nacional de Femicidios en México,<sup>282</sup> por un lado, Las nombramos bordando toma una primera forma material a través del uso del textil para finalmente convertirse en imagen digital en una cuenta de

<sup>281</sup> “Monumento a los desaparecidos” en *Monumento a los desaparecidos*, s/p.

<sup>282</sup>[s. fma.], “Mapa Nacional de Femicidios en México reportados por la prensa”, s/p.

Instagram con el mismo nombre<sup>283</sup>; por otro lado, Monumento a los desaparecidos de Media\_Lab, se inscribe desde el primer momento en su propio sitio web y deriva en una instalación constituida por objetos en el espacio público. Las nombramos bordando configura la memoria desde un acto enunciativo que queda evidenciado de manera visual, mientras que el trabajo de Media\_Lab reconfigura esta ausencia y la potencializa a través de otras voces en un espacio digital. En ambos casos, la voz y el textil se convierten en evidencia de las ausencias. Si bien el orden de los procesos con relación a lo objetual y la imagen digital es distinto, ambas iniciativas trabajan desde el involucramiento, los afectos y la necesidad de crear memoria de manera colectiva, encontrando en las plataformas digitales y la e-imagen la forma adecuada para disponer las narrativas del pasado. Al respecto, Bishop también afirma que:

Hoy en día, la participación también incluye sitios de redes sociales y cualquier cantidad de tecnologías de comunicación que se basan en contenido generado por el usuario. Cualquier discusión sobre la participación en el arte contemporáneo debe tener en cuenta estas connotaciones culturales más amplias y su implementación por parte de la política cultural, para determinar su significado.<sup>284</sup>

En Memoria instituida, memoria instituyente, José Luis Barrios enfatiza el modo como toda clase de documento “(...) y la consecuente acción de archivar, responde ante todo al terror del olvido y a la necesidad de dar voz al otro y no a la necesidad de la memoria y el recuerdo.”<sup>285</sup> Esta afirmación sobre todo funciona para resaltar el modo en que toda la necesidad de crear memoria y de voltear al pasado requiere el uso de distintos dispositivos y que estos, principalmente se convierten, es un acto en contra del olvido. Finalmente, las imágenes son: “Promesas de memoria y duración que quisieran poder obedecer al imperativo fáustico –‘¡detente instante, eres tan bello!’—. Máquinas para cumplirlo: dispositivos de detención, congeladores del tiempo.”<sup>286</sup> Por lo que respecta a los ejemplos anteriores, se presentan casi de la misma forma que la pieza de Lozano-Hemmer: como respuesta al panorama actual en torno a la desaparición forzada –en el que de hecho se enmarca temporalmente esta investigación– como formas que buscan cierta

---

<sup>283</sup> Las nombramos bordando, s/p.

<sup>284</sup> C. Bishop, *ob. cit.*, p. 54.

<sup>285</sup> José Luis Barrios, *Memoria instituida, memoria instituyente*, p. 16.

<sup>286</sup> J.L. Brea, *ob. cit.*, p.10.

reivindicación de las víctimas; y, sobre todo, se establecen a partir de la necesidad de replicar la visualización de las ausencias una y otra vez. En este sentido, para Elizabeth Jelin: “En el plano colectivo, entonces, el desafío es superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro.”<sup>287</sup>

De manera más vinculada al caso de El abismo no nos detiene, es importante traer a colación Glocal Tecnologías Barriales, un proyecto que proponía a través de conversatorios, puestas en escena y un proyecto expositivo detonar un “[...] encuentro que favoreciera la idea de comunidad por sobre la de participación individual, de manera que aquello proyectado, pudiera convocar a personas y grupos afines [...] Así, la elección de las acciones que pudieran mostrar ejemplos de cierto tipo de intervenciones en contextos específicos en el barrio de La Merced, fue el resultado de una construcción en común.”<sup>288</sup>

El proyecto curado por César Cortes Vega utilizó dos ejes principales para su construcción: el primero de ellos, la reflexión acerca del espacio público como espacio de intercambio y encuentro en comunidades específicas; el segundo eje giró en torno a “(...) la reflexión y el trabajo sobre las herramientas tecnológicas a la mano de los usuarios, su empleo y crítica para la realización de esquemas de apropiación en espacios específicos y problemáticas particulares.”<sup>289</sup> Si bien, Glocal Tecnologías Barriales es un proyecto interdisciplinar que contó con la participación de varios artistas, agentes culturales y activistas, también propone “(...) ejercicios discursivos que tienen el propósito de ubicar lo formulado en un territorio particular, con el fin de constreñir las propuestas de arte al aplicarlas a un espacio determinado (...).”<sup>290</sup> De hecho, su relevancia dentro de las prácticas artísticas contemporáneas se muestra al involucrar a las personas de este espacio, determinado como parte del encuentro y de los procesos en torno a él. Por otro lado, es interesante mencionar que si bien Glocal Tecnologías Barriales no se vincula de manera directa con el movimiento #Yosoy132, sus primeras actividades se inscriben en el contexto de estos acontecimientos y de esta forma durante una de las mesas temáticas, llevada a cabo el 8 de junio

---

<sup>287</sup> Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, p.16.

<sup>288</sup> César Cortes Vega, “Texto curatorial”, s/p.

<sup>289</sup> *Idem.*,

<sup>290</sup> *Idem.*,

de 2012 titulada Políticas de hibridación electrónica, César Espinoza, exponía algunas cuestiones relativas al movimiento, donde señala que:

[un] nuevo universo electrónico que está dando voz y tribuna a este movimiento, así como a las carencias que todavía se viven en México sobre dicha tecnología electrónica, cuando los regímenes política la han dejado rezagada por razones de alimentar monopolios televisivos y también frenar lamentablemente las capacidades de aprendizaje y diálogo digital.<sup>291</sup>



Inauguración *Glocal Tecnologías Barriales* (2012).

Estos mismos acontecimientos sirven para vincular el trabajo del colectivo tijuaneño Astrovandalistas, que se despliega como una serie de prácticas que invocan de manera eficiente el concepto de colectividad, la participación y la memoria en relación con los trabajos antes mencionados. Sin embargo, la notable diferencia de este trabajo es que se produce desde una serie de eventos específicos del pasado que necesitan ser pensados de otras formas, a través de otro tipo de soportes y mediaciones. Citando a Gregory Sholette, el historiador y artista hace énfasis en la idea de que en el mundo contemporáneo el acto de:

---

<sup>291</sup> César Espinoza, “En México, (G)local y el Movimiento #yosoy132”, en *Revista Escaner*, s/p.

[...] producir, copiar, remezclar, imprimir, cargar y distribuir imágenes e información se ha convertido en (casi) un privilegio de todos, incluso en su responsabilidad social. La tecnología digital también funciona como una prótesis de memoria que permite a los excluidos documentar y narrar actividades efímeras y cotidianas y formas de expresión o resistencia olvidadas.<sup>292</sup>

Como ya hemos visto, la forma que toma la memoria visual está vinculada a las particularidades materiales en las que se disponga cada una de sus imágenes y, sobre todo, de los modos como estas imágenes sean producidas y circuladas. En el siguiente apartado se analizará el proyecto El abismo no nos detiene, que se articula a partir de las e-imágenes generadas por dispositivos personales, su apropiación, proyección y almacenaje, así como las mediaciones colectivas de dicha narrativas.

*La materialidad de lo efímero. Las mediaciones de la imagen digital como soporte de las narrativas colectivas: Astrovandalistas.*

Para comenzar a profundizar mucho más en el trabajo de Astrovandalistas, es necesario describir el contexto en el que se inserta el tipo de prácticas que como colectivo artístico realiza, y a partir de ello señalar los vínculos que su trabajo tiene tanto con el concepto de memoria como con el arte participativo. En relación con esto, se puede señalar que el trabajo de colectivos como Astrovandalistas encaja en un retorno hacia los comunes, los cuales “(...) no hacen referencia a una cosa o a un bien sino al singular ensamblaje de tres aspectos: recursos, colectividad y formas en que ambos son gobernados. Desde esta perspectiva, los comunes son más bien formas de relación social, que dan prioridad a lo compartido.”<sup>293</sup>

Charlotte Hess (2008, pp. 2-3) señala a 1995 como el año en el que un enfoque tradicional en los comunes dio paso a cuestiones de propiedad intelectual y medios digitales. Los comunes digitales comenzaron a considerarse como el motor de la expansión contemporánea de los comunes, [...] En los comunes digitales, la colaboración y la cooperación son especialmente relevantes en las prácticas de

---

<sup>292</sup> Gregory Sholette, *Dark Matter, Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, p. 7. Traducción mía.

<sup>293</sup> Alberto López Cuenca, “¿Por qué están de vuelta los comunes? La postcomunidad de los comunes digitales”, p. 3.

conocimiento, que son de una escala distinta a la de los bienes comunes tradicionales, que se ocupan de la gestión de la tierra y los recursos naturales.<sup>294</sup>

Hablando especialmente del trabajo común en las prácticas artísticas contemporáneas, la digitalización ha tomado gran importancia en los últimos años. Algunos artistas se han involucrado en el uso del espacio digital como un espacio común donde las imágenes que se albergan en él y los dispositivos que permiten su aparición se organizan bajo los términos de esta infraestructura. “La difusión de las tecnologías de la información, incluida la World Wide Web, mejora directamente este proceso de iluminación, al mismo tiempo que expande formas de disciplina económica, creativa en las esferas afectivas y domésticas de la vida humana.”<sup>295</sup> En ese marco, las prácticas artísticas se volcaron en la creación de una serie de proyectos e iniciativas que apostaban por la utilización de las plataformas y tecnologías digitales, pero además por el activismo como forma de instituir sus procesos. En ese sentido, Astrovandalistas surge como colectivo a finales de la primera década de este siglo respondiendo a un contexto particular en México, —a la par de iniciativa como Rhizomática— donde la necesidad de crear conexiones entre el arte, los procesos sociales y el uso de tecnologías se volvió impredecible. “Este cruce entre el arte contemporáneo y un compromiso mucho más estratégico con los medios digitales también es evidente en otros proyectos como los de Anónimo Colectivo y Astrovandalistas.”<sup>296</sup> El surgimiento de este colectivo —a la par de los ya mencionados— marcará una pauta en el modo de entender la digitalidad, las imágenes que produce y la forma de instituir memoria, pues en “(...) los modos de actuar que plantean los comunes digitales, hay que entender que el software o las bases de datos o las wikis no son meros recursos para ser conformados y explotados sino la oportunidad para desplegar otros modos de hacer común.”<sup>297</sup>

En ese sentido, el trabajo de Astrovandalistas toma relevancia como un proyecto que desarrolla la práctica colectiva como una forma de crear procesos artísticos y también como una forma de crear narrativas sobre el pasado a través justo de la colectivización. “Astrovandalistas es

---

<sup>294</sup> Alberto Lopez Cuenca y Gabriela Méndez Cota, *Entre el arte digital y el activismo político. Experimentos de sociabilidad electrónica en el México neoliberal (1994-2018)*, p. 171.

<sup>295</sup> Gregory Sholette, *Dark Matter Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, p. 7. Traducción mía.

<sup>296</sup> Alberto López Cuenca y Gabriela Méndez Cota, *Entre el arte digital y el activismo político. Experimentos de sociabilidad electrónica en el México neoliberal (1994-2018)*, p. 172.

<sup>297</sup> Alberto López Cuenca, “¿Por qué están de vuelta los comunes? La postcomunidad de los comunes digitales”, p. 24.

un colectivo translocal que se enfoca en el desarrollo de proyectos que combinan investigación, acción artística, tecnología, activismo, urbanhacking y conocimiento abierto”<sup>298</sup> que se conforma en 2010 y comienza a trabajar un año después. Está enfocado en desarrollar investigaciones, acciones, activismo y conocimiento colectivo a través de experiencias artísticas que hacen uso de diversas tecnologías que ponen en el centro la producción de conocimiento y las experiencias colectivas. El trabajo previo al caso de estudio que se abordará puede ser descrito de manera breve, así como anclar cuáles son los puntos que conectan ambos trabajos y qué conceptos son los que el colectivo encuentra relevantes para sus prácticas posteriores. Desde esa perspectiva, es evidente que el interés por el uso de tecnologías y de plataformas digitales está presente como eje para la realización de este primer proyecto. Por otro lado, la violencia y la historia como punto de partida para entender el trabajo de este colectivo es indispensable, pues es a partir de ellas como surge la necesidad de cuestionarlas colectivamente. El arma sonora telemática (2012-2013) funciona como una herramienta que traslada diversas manifestaciones generadas en redes sociales a un espacio físico. Respecto a este proyecto, el colectivo lo sitúa del siguiente modo:

Encontramos una estructura metálica de 4 x 6 mts ubicada frente al Campo Marte, un campo militar que encierra historias de un pasado represivo que se ha ido olvidando poco a poco. Intervenimos la estructura con 64 tubos galvanizados conectados a un motor. Este mecanismo es activado a distancia cada vez que alguien escribe #BANGCampoMarte en Twitter. Esta es el Arma Sonora Telemática.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Alejandro Borsani, “Astrovandalistas”, s/p.

<sup>299</sup> “La estructura para intervenir” en *Astrovandalistas* s/p.



Astrovandalistas, *El arma sonora telemática* (2012-2013)

Esta descripción de la pieza realizada por el colectivo permite tener una explicación superficial de su funcionamiento y su disposición, sin embargo, es necesario mencionar que esta descripción corresponde a la primera versión de la pieza, pues esta fue montada en 2012 y 2013 en dos lugares distintos. El primero de ellos frente a Campo Marte en Ciudad de México y el segundo en Monterrey, Nuevo León. Asimismo, es importante señalar que el mecanismo que se utilizó se activa vía remota a través del uso del hashtag #BANGCampoMarte y #BangMTY respectivamente dentro de la plataforma digital Twitter, por medio de la utilización de dispositivos personales, como computadores y celulares, “[e]l AST puede ser activada y fácilmente replicada por personas en otros lugares del mundo.<sup>300</sup> Con lo anterior, queda evidenciado el interés por cuestionar de manera colectiva –incluyendo a otros agentes en la realización de este cuestionamiento– la intervención de la violencia en los procesos históricos del pasado, así como la incorporación de plataformas digitales y la creación de instantes ancladas a ellas. El funcionamiento de *El arma sonora telemática* es revelador, pues no está configurado como una imagen material, sino más bien a partir de apariciones o desapariciones que ocurren en el espacio

---

<sup>300</sup> *Idem.*,

digital, en el sonido que se produce en el espacio real y como acción conjunta. Este tipo de articulación sería propio de la e-imagen, que según Brea:

(...) no mira al mundo –no se pretende pintura: fin del tiempo de la imagen como espejo o ventana–, pero tampoco a los ojos de quien la observa: nada en el espacio psíquico se distrae o consagra a producir reflejo para alguna conciencia –fantasma en la máquina–. Aquí la gestión del imaginario es totalmente inductiva, materia muda [...] No. Aquí todo es pura actividad, digitación, expresión, fábrica, superficie y gestión de efectos.<sup>301</sup>

En 2013, la pieza fue montada por segunda vez:

El Arma Sonora Telemática (AST) #BangMTY es nuestra segunda versión de una herramienta para trasladar manifestaciones virtuales al espacio físico. A través de Twitter, los usuarios pueden activar un dispositivo sonoro utilizando el hashtag #BangMTY. Para esta versión utilizaremos un contenedor de tráiler dentro del cual se instalará un sistema de poleas con pesas y martillos para generar un proceso polifónico muy similar a un secuenciador de percusiones.<sup>302</sup>

El montaje de El arma sonora telemática tanto en 2012 como en 2013 tuvo distintas implicaciones y formas físicas, sin embargo, en ambas versiones la imagen digital, a través de un microcontrolador con ethernet, estableció la comunicación entre el hardware diseñado por Astrovandalista y un software de Twitter.<sup>303</sup> En ese sentido, este proyecto es producido de un modo similar al que ya se describió con Monumento a los desaparecidos, primero como parte de un proceso de digitalización y de manera posterior como una activación sonora. Esta activación es efímera, no ocurre más de una vez y está sujeta a un momento. El arma sonora telemática podría ser activada y también replicada en cualquier lugar, sin que esta ocurra de la misma manera. Astrovandalistas dispuso un manual de construcción e invitaba a los participantes a activar cuantas veces fuera posible el componente o pieza física que conformaba este proyecto, todo a través del uso del hashtag #BANGCampoMarte o #BangMTY respectivamente en Twitter. En este proyecto el devenir de las acciones en el espacio físico y en el espacio virtual de cierta manera potencializa

---

<sup>301</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 81.

<sup>302</sup> “Arma Sonora Telemática” en *Astrovandalistas* s/p.

<sup>303</sup> “¿Cómo se planea la construcción?”, en *Astrovandalistas* s/p.

aquello que se quiere denunciar de forma colectiva. Por un lado, un espacio como Twitter permite generar pequeños estallidos de forma simultánea, los tweets permiten ligarse unos con otros y esto a su vez permite crear una narrativa colectiva que se extiende imprevisiblemente. El uso del espacio digital en este proyecto, fortalece los argumentos de Brea, pues en Twitter las denuncias aparecen decodificadas como imágenes de un texto, por lo tanto:

[...] no se trata –como cuando nos ocupábamos de las imágenes-materia– de puras memorias de archivo, de guarda y consigna contra el pasaje del tiempo. Tampoco de las memorias temporizadas características de la imagen fílmica, óptico-química. Las que aquí operan son, más bien, memorias procesadoras, planas, reticulares. Nada de almacén y todo de fábrica. Memorias conectivas volátiles. Nada de consigna ni preservación: puros operadores relacionales de datos.”<sup>304</sup>

Ya se había mencionado desde el inicio de este apartado que cada inscripción de la memoria está ligada a un soporte material, pero que en tanto en la e-imagen este soporte se desvanece, la memoria se ligará a los distintos dispositivos por los cuales decida ser mediada y circulada. Asimismo, también es indispensable proponer que esta estará ligada a una temporalidad y a un modo de utilización de los dispositivos muy específico. En ese sentido, quizás lo que potencializa mucho más el trabajo de Astrovandalistas sea la temporalidad en la que se inscribe su trabajo. Sin embargo, antes de adentrarnos a describir de manera precisa El abismo no nos detiene, es necesario retomar ciertos antecedentes, y los hechos históricos que fungen como marco para entender el trabajo de este colectivo. Primeramente, es inevitable trazar un breve argumento acerca del modo en que los medios de comunicación –principalmente los medios televisivos– desde hace varias décadas han establecido una fuerte y estrecha relación con el Estado mexicano. Al respecto Marina Acosta argumenta que:

El sistema televisivo mexicano, se ha caracterizado históricamente por la fuerte relación que han sabido construir y mantener las élites políticas y empresarias dando lugar, por un lado, a un sistema comercial-privado, guiado por intereses estrictamente lucrativos y, por otro, a una estructura de carácter monopólica, donde por mucho tiempo el régimen autoritario utilizó al medio para fines político-electorales.<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 83.

<sup>305</sup> Marina Acosta, “Construir poder: Peña Nieto y los medios en México”, p. 9.

La afirmación anterior sirve para profundizar el modo en que la relación entre los medios televisivos y el Estado mexicano han estado involucrados desde hace mucho tiempo. De hecho, Celeste González de Bustamante describe de manera detallada esta situación durante los años setenta en *Muy buenas noches. México, la televisión y la guerra fría*, presentando el proceso electoral en el cual Luis Echeverría resultaría ganador: “El trato positivo de Echeverría durante su campaña y la evidente falta de cobertura del candidato panista le dijeron a los televidentes cuál era la posición de la cadena [...] A nivel internacional, los ejecutivos de noticias continuaron retratando al país como moderno y ordenado, lo que ayudó a los objetivos tanto del gobierno como de la industria de los medios.”<sup>306</sup>

Posteriormente, durante las elecciones de 1988, la relación entre Televisa y el gobierno de México –que entonces y desde hacía 60 años era priísta– era más evidente que nunca, lo cual provocó una amplia reacción de crítica y rechazo por muchos ciudadanos, reacción que fue alentada por el PAN, en ese entonces partido de oposición.<sup>307</sup> Las líneas anteriores ejemplifican de manera certera la relación entre los medios televisivos y el Estado mexicano, lo cual tuvo después de un tiempo repercusiones más o menos significativas, hasta que en 2012 se crea una ruptura entre la sociedad civil y la narrativa que había construido Televisa sobre el gobierno. Respecto a esto, el sexenio en el que Felipe Calderón fue presidente de México, trajo consigo distintas repercusiones en el país, aunque estas no necesariamente se ligan a la antes mencionada ola de violencia. El efecto que ahora es necesario abordar es el generado al final de su mandato. Después de las elecciones en las que Enrique Peña Nieto ganó la presidencia de México en 2012, “(...) la empresa monopólica Televisa alcanzó un protagonismo indiscutible como escenario de construcción de la figura del entonces candidato presidencial priísta. Peña Nieto y la principal televisora del país sellaron entonces una alianza[...],”<sup>308</sup> que se mantuvo durante todo el sexenio en el que Peña Nieto estuvo en el cargo. El momento de las elecciones se convierte solo en el punto final de una serie de momentos inflexibles en los que queda evidenciada la función de los medios de comunicación como instauradores de las narrativas sociales. Con relación a esto, las elecciones de 2012 desembocaron en una serie de eventos sociales que produjeron narrativas específicas por parte de los medios y por parte de las iniciativas sociales que se opusieron a ellas y que se anclaron principalmente en la digitalidad de las redes sociales. “De hecho, la televisión y la World Wide

---

<sup>306</sup> Celeste González de Bustamante, *Muy buenas noches. México, la televisión y la guerra fría*, p. 203.

<sup>307</sup> Teresa Páramo, “Elecciones mexicanas en el año 2000: el papel estratégico de la televisión”, p. 309.

<sup>308</sup> M. Acosta, “Construir poder: Peña Nieto y los medios en México”, p. 1.

Web participan en una competencia no reconocida en la que ahora cada uno busca remediar al otro. La competencia es tanto económica como estética.”<sup>309</sup> Este panorama y la reiteración del carácter espectral de las imágenes digitales en las que “(...) se podría decir que la memoria ha sido fundamental para la revolución de la información digital: las mejoras en la memoria digital [. . .] encajan muy bien con un apetito humano aparentemente voraz por crear, capturar, hacer circular y conservar más información, más rápido,”<sup>310</sup> lo que servirá como punto de partida para entender el modo en que los procesos artísticos de Astrovandalistas se construyen, así como sus maneras de instituir la memoria.

### *La colectividad como modo instituir memoria*

Los conceptos de memoria, mediación de la imagen y participación ciudadana se articulan en El abismo no nos detiene, un trabajo de 2012, que propone la creación de narrativas colectivas instituyentes<sup>311</sup> sobre un hecho histórico en contraposición a las narrativas de los medios masivos de comunicación en México. El proyecto está conformado por una serie de eventos y prácticas diversas que incluyen la creación de un archivo, la impartición de un taller y una acción performática en el Centro Nacional de las Artes.<sup>312</sup> Todo esto a partir del registro visual y oral colectivo de la denominada “Primavera mexicana”, en la que videos, audios, fotografías y narraciones personales conforman la pieza en distintos niveles de articulación. Ante los resultados de las elecciones de 2012 y la manera como los medios masivos de comunicación transmitieron la información al respecto, podría señalarse que hubo una ruptura entre la sociedad y los medios institucionalizados, que para entonces, era más que claro, funcionaban a favor del Estado y poco a favor de la transmisión veraz de la información. Con respecto a los programas de noticias y el manejo de información, Bolter y Grusin argumentan que “[...] su reclamo de inmediatez se basa en la creencia compartida de que están presentando lo que ‘realmente sucedió’. La insistencia en

---

<sup>309</sup> D. Bolter y R. Grusin, “Theory”, *Remediation: Understanding New Media*, p.48.

<sup>310</sup> J. G. Hansen, *Media and Memory*, p. 84.

<sup>311</sup> José Luis Barrios refiere que la memoria instituyente se articula a partir del cuestionamiento de las instituciones, del documento y la memoria como política en relación con la verdad. El autor argumenta que a partir de esto “[...] se nos propone la condición estético-política de la memoria, se propone el afecto como subversión instituyente a la memoria instituida”. En *Memoria instituida, memoria instituyente*, p.9.

<sup>312</sup> El CENART fue creado en 1994 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, antecedente de la Secretaría de Cultura. Su misión es generar e impulsar nuevos enfoques y modelos para la educación, la investigación y la difusión de las artes, con énfasis en las expresiones y debates actuales, la interdisciplina artística, y la vinculación del arte con la ciencia y la tecnología; así como promover y estimular espacios de confluencia para la formación, la creación, la vida profesional y el desarrollo de públicos, a través de múltiples canales de cooperación académica y artística

la vivacidad de la acción es lo que otorga a las noticias televisivas su especial reclamo entre los medios periodísticos.”<sup>313</sup>

En ese sentido, es necesario explicar que la televisión se articula como un soporte para la imagen y que esta se aproxima más hacia la imagen film que describe Brea, donde “[e]l dispositivo técnico crucial, aquí es el obturador, claro está, encargado de realizar esa secuencia ultrarrápida de microcortes que puntúa, como sucesión de golpes de vista cuánticos –unidades discretas de imagen—, el discurrir de la duración en el continuo de la temporalidad.”<sup>314</sup> Como forma de mediación, la televisión ha creado y adquirido una serie de particularidades que complejizan el modo como nos relacionamos con las imágenes. En la televisión, “los marcadores necesarios para mantener la diferencia entre ficción y documental, entre representación televisiva y realidad cotidiana, se hacen cada vez más difíciles de encontrar y de gestionar; ya no se puede, en especial, basarse en las dimensiones físicas del espacio y del tiempo para construirlos.”<sup>315</sup> En el mes de mayo de 2012, después de la visita de Enrique Peña Nieto como candidato a la presidencia al Campus Ciudad de México de la Universidad Iberoamericana, donde fue cuestionado acerca de las decisiones que había tomado con respecto a su gobernatura en Estado de México, en redes sociales se publicaron diversos videos del candidato respondiendo y abandonando la universidad. Diferentes medios de comunicación y funcionarios públicos –sobre todo pertenecientes al PRI– realizaron acusaciones que afirmaban que las personas que habían grabado las evidencias no estaban vinculadas a la comunidad universitaria. Como respuesta, 131 estudiantes realizaron para acreditarse como estudiantes de la Ibero, el cual fue publicado en internet.

A raíz del vídeo la frase "131 Alumnos de la Ibero" se convirtió la tarde de ese lunes en el tema más comentado (trending topic) en México y en el mundo en la red social Twitter. Posteriormente surge la etiqueta (hashtag) #yosoy132 que expresa la solidaridad con los 131 protagonistas del vídeo y da nombre al movimiento. Seis horas después de su publicación, el vídeo había sido reproducido por 21.747 usuarios en YouTube y el hashtag #yosoy132 se mantuvo durante cinco días como primero en México y uno de los 10 primeros a nivel mundial. Los jóvenes crearon también la web [www.yosoy132.mx](http://www.yosoy132.mx) y [www.yosoy132media.org](http://www.yosoy132media.org) así como grupos en Facebook

---

<sup>313</sup> J. David Bolter y R. Grusin, “Theory” *Remediaton: Understanding New Media*, p. 189.

<sup>314</sup> Jose Luis Brea, *ob. cit.*, p. 42

<sup>315</sup> Alberto Munari, *Videoculturas del fin de siglo, ¿De verdad o de mentira?*, p. 111.

(www.facebook.com/yosoy132) y otros canales en Internet desde los que difundir y organizar el nuevo movimiento.<sup>316</sup>

Este movimiento social juvenil comenzó a cuestionar el manejo de la información y demandar la democratización de los medios a través de manifestaciones y manejo de redes sociales: “Internet constituirá para el movimiento no solo una herramienta fundamental para su actividad, sino también una parte importante de sus referencias programáticas, muy centradas en el debate sobre los medios y la comunicación en general.”<sup>317</sup> Este movimiento además se articuló en conjunto con otras iniciativas como la participación activa de las universidades y la #MarchaAntiEPN,<sup>318</sup> surgiendo así una especie de “Primavera mexicana”<sup>319</sup> que de manera evidente hacía referencia a la Primavera Árabe y cuestionaba de manera tajante el papel narrativo de la mayoría de los medios que transmitían el proceso electoral. Como parte del movimiento #YoSoy132: “La centralidad del tema de la comunicación para el movimiento queda reflejada también en algunos de los lemas utilizados en las distintas protestas. La famosa cita bíblica “La verdad nos hará libres [...] encabezó la web del movimiento yosoy132.mx”<sup>320</sup> Por otra parte, quedaba claro que:

[...] las nuevas generaciones demostraron ser capaces de identificar el abuso, el autoritarismo y el engaño. Rechazar la imposición del candidato priista fue una acción natural y pertinente; pero también constituyó un parteaguas en la construcción democrática del país. El movimiento organizado de los estudiantes universitarios fue tan legítimo como genuino y fácilmente lograron identificar la influencia de la televisión en la contienda electoral.<sup>321</sup>

---

<sup>316</sup> José Candón Mena, “Movimientos por la democratización de la comunicación: los casos del 15-m y #yosoy132”, en *Razón y palabra*, p. 5.

<sup>317</sup> *Ibidem.*, p.12.

<sup>318</sup> La convocatoria, denominada Marcha Anti-EPN (acrónimo del político criticado), se lanzó a través de una página de Facebook hace más de un mes como una iniciativa civil, no partidista. E. Garrido “Miles de mexicanos salen a la calle en contra del candidato Peña Nieto”, en *El país*, s/p.

<sup>319</sup>[s. fma.] ¿Murió la Primavera Mexicana?, en *BBC*, s/p.

<sup>320</sup> José Candón Mena, “Movimientos por la democratización de la comunicación: los casos del 15-M y #Yosoy132”, en *Razón y palabra*, p.13.

<sup>321</sup> Juan José Solís Delgado y Marina Acosta, “Peña Nieto y Televisa ¿La construcción de un presidente?”, p.19.

En esta coyuntura, El abismo no nos detiene se propone como la plataforma para la mediación y construcción del archivo no oficial de estos eventos a través de la participación ciudadana como una forma de crear memoria colectiva. En línea con lo que señala Claire Bishop, el discurso artístico de la participación “(...) acusa al discurso social de permanecer obstinadamente apegados a las categorías existentes, y centrarse en gestos micro políticos a expensas de inmediatez sensual como un lugar potencial de desalienación. O la conciencia social domina, o los derechos del individuo a cuestionar la conciencia social.”<sup>322</sup>

Si bien Astrovandalistas no pretende propiamente generar conciencia social en torno a la Primavera mexicana, sí se concibe a partir de la búsqueda de la construcción de la narrativa y archivo de esta serie de acciones. El abismo no nos detiene es un proyecto mediador para las denuncias en torno al hecho, las narrativas del mismo y quienes formaron parte de este momento a través de una serie de preguntas lanzadas en su página web dirigidas para responderse por medio de material audiovisual, el cual estaba contenido principalmente en los teléfonos móviles de las y los participantes: ¿Qué es la primavera mexicana? ¿Quiénes son los actores involucrados en las movilizaciones del 2012 en México? ¿Cuáles fueron los detonadores de las movilizaciones en todo el país? ¿Qué sucedió después de las movilizaciones del 2012 en México? ¿Dónde estamos ahora?<sup>323</sup> Con ello se pretendía crear una recopilación diversificada que pudiera narrar los eventos ocurridos en el marco de la Primavera mexicana, principalmente las movilizaciones de #Yosoy132, sin que existiera la intervención de los medios de comunicación. Más allá de crear un conjunto de archivos digitales, Astrovandalistas concibió el proyecto como una serie de procesos y actividades posteriores, las cuales se dividen de la siguiente manera: talleres, performance en vivo y la inscripción web.

### *Taller de micronarrativa @LPM*

Astrovandalistas propuso un Taller de Micronarrativa dirigido a los y las participantes de los hechos del movimiento #Yosoy132 que tuvieran conocimientos básicos de edición, con el fin de que su participación en este suceso fuera el punto de anclaje para la construcción del archivo propuesto. Este taller se dividió en tres días durante enero de 2013, donde se abordaron los conceptos de archivo, historia, y memoria en el contexto social en que este proyecto se estaba

---

<sup>322</sup> C. Bishop, *ob. cit.*, p. 276.

<sup>323</sup> “Construyamos nuestra memoria” en *Astrovandalistas*, s/p.

desarrollando. Posteriormente, se presentó un software con el fin de que este funcionara como una herramienta de libre acceso para la creación de narrativas audiovisuales. En el mismo taller, se creó un sistema para la clasificación de este archivo en construcción, incorporando a la red social Twitter como un espacio abierto que permitiría la elaboración de una línea de investigación alrededor del archivo que Kinho<sup>324</sup> que almacenaba mediante la utilización del hashtag #ELABISMO en Twitter. En este punto es importante tomar en consideración las afirmaciones de Dragona y Charitos cuando sostienen que:

Durante los últimos casi veinte años, y como respuesta a estos crecientes problemas, han surgido diferentes modelos y prototipos de redes de comunicación y de intercambio de archivos. Basados en hardware y software abiertos, [...] Las redes comunitarias, las redes fuera de línea ad-hoc, los puntos de acceso Wi-Fi locales y otras formas radicales de redes son ejemplos de infraestructuras que los propios usuarios pueden poseer, administrar y controlar. Entre sus iniciadores y creadores desde el principio ha habido un número creciente de artistas interesados en ofrecer alternativas y perspectivas críticas.<sup>325</sup>

Retomando la idea de Honkins que señala que el modo en que nos relacionamos con la memoria está determinado más bien por el tipo de prácticas socio técnicas que ejecutamos más que por los hechos del pasado en sí mismos, el autor señala que “[...] el uso de sitios y servicios web como MySpace, Facebook y Twitter permite a los usuarios mostrar y dar forma continuamente a información biográfica, publicar comentarios sobre el desarrollo de sus vidas e interactuar pública o semipúblicamente entre sí a través de servicios de mensajería en tiempo real o casi real.”<sup>326</sup>

En primer lugar, la investigación y realización de un diagrama<sup>327</sup> permitió entender los hechos que propiciaron la Primavera mexicana y particularmente el movimiento #Yosoy132. En este diagrama, se comprenden eventos nacionales e internacionales que sucedieron con un lapso temporal bastante alejado del hecho central que cubría el proyecto, pues aparecen, por ejemplo, el

---

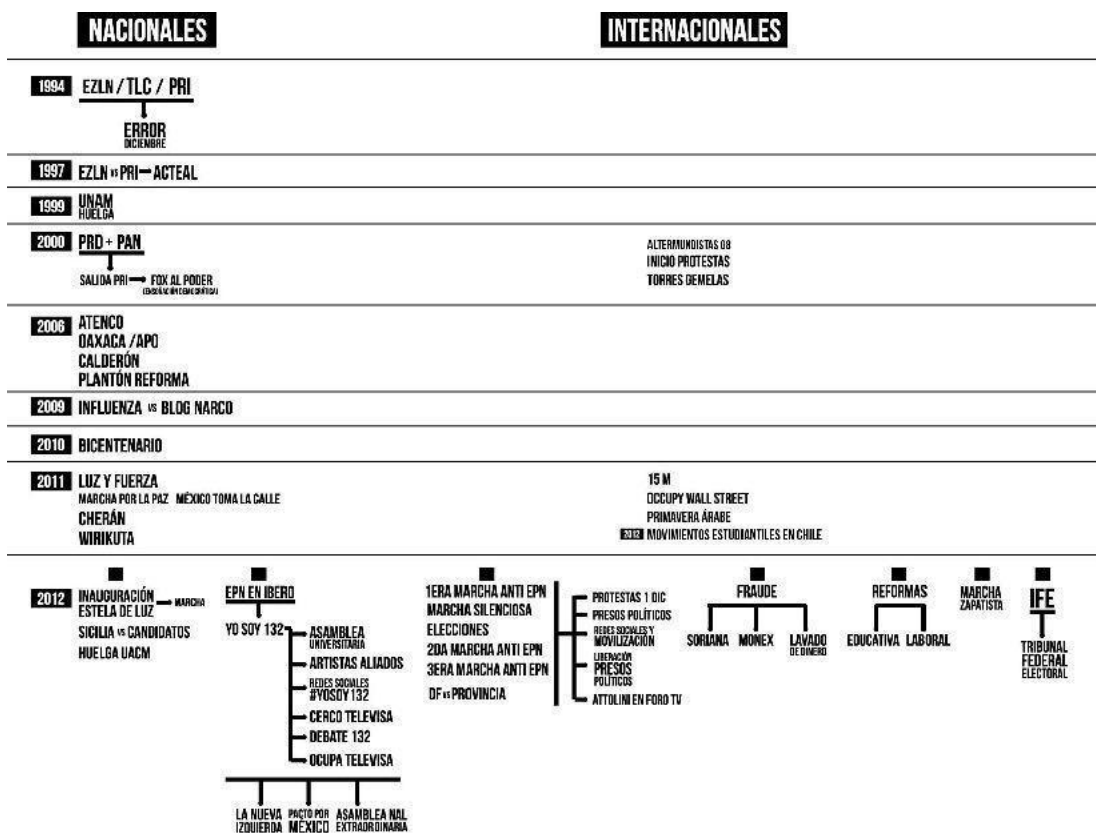
<sup>324</sup> Una herramienta de software libre que permite la construcción de narrativas audiovisuales colaborativas.

<sup>325</sup> Daphne Dragona y Dimitris Charitos, “Challenging infrastructures, Alternative networking & the role of art”, p. 5. Traducción mía.

<sup>326</sup> Andrew Hoskins, “Digital Network Memory” en *Mediation, Remediation and the dynamics of cultural memory* p. 91 Traducción mía.

<sup>327</sup> “Diagrama” en *Astrovandalistas*, s/p.

surgimiento del movimiento zapatista –EZLN–, el Tratado de Libre Comercio (1994), la matanza de Acteal (1997) , la huelga de la UNAM (1999), las elecciones del año 2000 donde Vicente Fox ganó la presidencia para el PAN, Atenco, el plantón de Reforma, la influenza en 2009, el Bicentenario de la Independencia en 2010, la caída de las torres gemelas en 2001, los movimientos estudiantiles de Chile, entre otros. En ese diagrama se articulaba y se correlacionaba una serie de eventos del pasado que, desde la perspectiva de Astrovandalistas y quienes participaron en el taller, consideraron clave para comprender el papel de los medios de comunicación en la construcción de narrativas oficiales, así como la importancia de producir otros relatos desde el trabajo colectivo no institucional.



En ese taller se recolectaron sobre todo fotografías y videos tomados con cámaras digitales y teléfonos móviles, que mostraron distintos aspectos de las movilizaciones en las calles, pero también como parte de la construcción del discurso que a Astrovandalistas le interesaba proponer se recopilaron archivos que contenían declaraciones en los medios televisivos, eventos de la vida

de Enrique Peña Nieto o eventos de los años noventa. Esta serie de relatos comenzó a constituirse desde el análisis de los modelos de narrativa expandida, donde las y los participantes del taller buscaron otras posibilidades de narrar lo ocurrido, a través de elaboración de guiones colectivos, en redes sociales y su organización en procesos audiovisuales. Una vez que el material fue recopilado, se realizó un ensayo audiovisual que intentaba crear un panorama general y una narrativa mucho más objetiva sobre los acontecimientos que pretendía construir.



La oralidad como un modo de manifestación de la memoria que presenta esta etapa inicial de hacer memoria se posibilita a través de un concepto que forma parte fundamental de este proyecto: el relato. Según José Manuel Igoa, el término relato puede entenderse como:

[...] la expresión de un conjunto organizado de sucesos o episodios acaecidos o imaginados. Se trata, además, de un concepto que se solapa con el de texto o discurso, en la medida en que un relato puede ser una narración escrita (como texto) o hablada (como discurso), aunque no tiene por qué agotarse en estos formatos de expresión, ya que también puede incluir imágenes estáticas o en movimiento.<sup>328</sup>

---

<sup>328</sup> José Manuel Igoa, “Memoria y relato”, p. 108.

El proyecto de Astrovandalistas se vale del relato oral como una forma de la memoria que tiene el fin no solo de involucrar a las personas asistentes al taller y a la Primavera mexicana como parte de una colectividad y como parte de la mediación de la memoria. Además, la oralidad como memoria en este caso se convierte en una forma de involucramiento con el hecho mismo y con el proceso de creación de este proyecto participativo. Por otra parte, durante este proceso, las imágenes del movimiento capturadas del #YoSoy132 se encontraban ausentes en una forma física o en un soporte material fijo, al ser imágenes digitales su aparición estaba condicionada a un dispositivo específico, pues al concebirse como lo hacen las e-imágenes que, según Brea, “[...] no están al servicio del rescate pasivo y la mera recuperación, sino entrando en un juego de recombinaciones –activado por el espectador, gestor del output– que da curso a nuevos fraseos, a una narrativa no lineal, hormigueante –bullente– y siempre imprevista”.<sup>329</sup> En ese sentido, “[a]quí, y así, la memoria recuerda poco: es volátil y, en realidad, nada anamnésica. Al contrario, activamente amnésica, ella olvida casi a la misma velocidad a la que recuerda.”<sup>330</sup> Dejando de momento a un lado la oralidad, en *El abismo no nos detiene*, el modo en que la memoria aparece es justo un tipo de memoria condicionada a ser volátil, al menos hasta esta primera etapa del proyecto. La construcción del diagrama, el uso de un software libre –Kinho– los guiones colectivos y, sobre todo, el almacén de los archivos digitales en plataformas con esta misma condición muestran que las e-imágenes no pueden escaparse de ellas mismas y aparecen únicamente como:

“[...] proyecciones de una fantasía compro metida que siempre piensa el mundo de emancipación que nunca ha dejado de anhelar [...] Es una memoria que [...] vuela siempre hacia adelante aunque lo haga con los ojos vueltos atrás: para ella, en todo pasado se enuncia la pasión de un porvenir nunca realizado pero que aún y siempre pugna por cumplirse.”<sup>331</sup>

La memoria en la imagen digital, al ser volátil, recuerda y olvida casi de manera simultánea, como una especie de acontecimiento inmediato que no será de la misma forma si se produce una segunda vez. En ese sentido, el hecho de que como resultado del taller, *El abismo no nos detiene* se construya como ensayo audiovisual compuesto por tres elementos –imagen, audio y texto–

---

<sup>329</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 79.

<sup>330</sup> *Idem.*,

<sup>331</sup> *Idem.*,

tomado desde Twitter y dispuesto al un evento en un espacio público, resulta coherente. La acción se convirtió en “(...) un documento experimental que busca analizar formatos para representar una memoria compartida, un documento histórico se naturaliza modificable, sobre los recientes sucesos políticos y sociales de nuestro país”.<sup>332</sup>

### *Performance en vivo*

Como resultado de estas dos actividades, el proyecto propuesto por Astrovandalistas resultó en un performance en vivo presentado en el Centro Nacional de las Artes, reuniendo de forma simultánea el material audiovisual, intervenciones sonoras en vivo y textos tomados de las redes sociales. Esta performance presenta una nueva forma de memoria compartida sobre un suceso sociopolítico de principios de la década pasada que a su vez se convierte en un documento histórico derivado de procesos visuales y de narrativa creados fuera de los modos institucionales. El colectivo plantea que esta acción no solamente comprende un video en tiempo real, sino que además es una recopilación de las diversas miradas que forman un panorama de la memoria colectiva, que puede ser entendida desde la perspectiva de Halbwachs “[...] como la relación con el pasado, que surge gracias a la interacción, la comunicación, los medios y las instituciones que están dentro de los grupos sociales y las comunidades culturales.”<sup>333</sup> Son justo la participación en esta acción y el acontecimiento en sí, los elementos que permiten ir descomponiendo aspectos que resultan relevantes para esta investigación. Con respecto a la imagen digital, Boris Groys ha argumentado que:

A primera vista, la digitalización parece garantizar la reproducción precisa y literal de un texto o una imagen y de su circulación en las redes de información de manera más efectiva que cualquier otra técnica conocida. Aparece así solo como una versión mejorada tecnológicamente de la reproducción mecánica [...]. Pero el archivo no es una imagen, el archivo de una & imagen no se ve. La imagen digital es un efecto de la visualización del archivo de imagen, que es invisible, o de la información digital, invisible también. Por lo tanto, una imagen digital no puede ser meramente exhibida o copiada -como sí puede serlo una imagen "reproducida mecánicamente"- que requiere siempre una puesta en escena o una performance.<sup>334</sup>

---

<sup>332</sup> “Taller de micronarrativa @LPM”, en *Astrovandalistas*.

<sup>333</sup> A. Erll, *Memoria colectiva y las culturas del recuerdo, estudio introductorio*, p. 17.

<sup>334</sup> Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, p. 161.

Para entender esto, es necesario ubicar nuevamente El abismo no nos detiene en la sucesión de eventos específicos que proyectan un momento histórico particular, en este caso las movilizaciones de 2012 contra la manipulación electoral por parte de los medios masivos. En ese sentido, el concepto del tiempo es entendido desde el punto de vista de Gaston Bachelard para quien “[...] el tiempo es un orden y no otra cosa. Y todo orden es un tiempo”.<sup>335</sup> Podemos plantear que la existencia de la memoria y el tiempo va ligada y que crea una tensión entre ellos y para sí mismos. El mismo autor señala que “[l]a existencia de la memoria se da a través de una irrupción en el tiempo, fundida en el acto de recordar al pasado con el presente para poder mostrarse.”<sup>336</sup> Podría considerarse entonces que la memoria posee su propio modo de articularse para influir en la manera en como percibimos el orden o la sucesión de los acontecimientos. El tiempo como concepto que se inserta dentro del proceso cognitivo sensible de la memoria altera y contiene implicaciones de temporalidad específicas, pero también modifica el modo en que la memoria se hace posible. En el performance en vivo, la memoria ya no es el archivo que se muestra, para Brea en este punto la memoria se convierte en un:

[...] anarchivo, un archivo enfermado, sucumbido a su mal, privado de toda potencia nomotética, de toda vocación procusta. Es un archivo sin ley, sin fuerza de organización clasificatoria y para el que el trazado de series y alineamientos de lo semejante con lo semejante vacila constantemente, consintiéndose toda irregularidad como otra opción igualmente posible, plausible.<sup>337</sup>

En relación con lo anterior, memoria y temporalidad se complejizan aún más al entender que El abismo no nos detiene no se crea únicamente bajo contextos históricos importantes, sino que también fue el resultado de una serie de diversos procesos en los que cada uno podría incluir expresiones de la memoria distintas y divergentes. En relación con lo anterior, la recopilación de la narración de estos hechos buscó dispositivos en los cuales estos relatos pudieran materializarse: los dispositivos móviles que fueron usados como medio de documentación en las marchas y un software exclusivo se convirtieron en emisores de las imágenes que complementaban estas narrativas orales. Es interesante tomar en cuenta el papel que juegan los teléfonos móviles no solo como dispositivos de mediación de la imagen, sino también como mediadores de los procesos de

---

<sup>335</sup> Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p. 95.

<sup>336</sup> *Idem.*,

<sup>337</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 80.

memoria, pues en la actualidad este dispositivo se muestra como una forma de estar anclados al pasado a través de una acumulación persistente de archivos personales. Joanne Garde-Hansen, señala a este respecto en *Media and Memory* que si en la década de los setenta Berger argumentaba a la fotografía:

[...] como una forma de ver, entonces las tarjetas de memoria de los teléfonos móviles encarnan, a través de lo que Richardson (2005) ha llamado la experiencia 'tecnosomática' de los medios móviles, una forma de recordar que también también consiste en olvidar. [...] entonces el problema de la necesidad de la memoria del teléfono para crear recuerdos se vuelve poderoso e impulsa la producción de recuerdos mediados.<sup>338</sup>

Al favorecer ciertos dispositivos tecnológicos, esta pieza participativa produjo una intervención respecto a la forma de memoria como imagen visual, y respecto a como estas son percibidas de manera individual y en conjunto pueden producir un horizonte del pasado más complejo. La e-imagen es entonces otra forma de memoria que se ve mediada justamente por los celulares y por el software. Según Andreas Huyssen: “[n]o podemos discutir la memoria personal, generacional o pública, sin contemplar la enorme influencia de los medios como vehículos de toda forma de memoria.”<sup>339</sup>. Una imagen, y cualquiera que sea la vía por la cual una imagen se manifieste, abrirá la posibilidad de la memoria, pero como ya se mencionó en el caso de la e-imagen la memoria aparecerá de manera simultánea con el olvido y con lo que vendrá después. Del mismo modo en que el uso de un software creado y los dispositivos móviles, la proyección del resultado final del trabajo colaborativo se estructura como una posibilidad para otra forma de memoria, que resulta de la oralidad, la imagen visual de las acciones previas y de las mediaciones de las mismas, apoyadas por textos, videos e intervenciones obtenidas en tiempo real de redes sociales. El proceso de memoria oral, visual, textual de *Astrovandalistas* fue proyectado ante una audiencia abierta, en un espacio institucional público, como una acción única, sin intención de repetirse. La nueva capa generada en las memorias individuales de los asistentes se articulan como una memoria nuevamente colectiva, pero además como “[...] una memoria intensiva que nos sobresalta con la fuerza de un *déjà vu* invertido, convocándonos a la exigencia de un futuro que, aunque nunca ha

---

<sup>338</sup> J. Garde-Hansen, *ob. cit.*, p.147.

<sup>339</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, p. 24.

dejado de ocurrir, como pasión o anhelo de realización [...]”<sup>340</sup>, creando un sentido de auto referencia a la individualidad y a la colectividad como elementos que permiten que la pieza y el contenido de la misma se impongan justo como una forma de memoria que sucede a través de la experiencia.

La construcción de la memoria, a partir de la multiplicidad de las narrativas visuales generadas a partir del registro de un movimiento social y político realizado por los asistentes al mismo, la disposición de móviles para el registro del hecho y la proyección como experiencia irrepetible producen un marco distinto que se opone a olvidar los hechos ocurridos en la Primavera mexicana y a las narrativas institucionalizadas y mediatizadas por diversas plataformas de la misma. Así, según Vincent de Gaulejac, “[l]a memoria, individual o colectiva, se ve continuamente marcada por [...] contradicciones diversas. En ese sentido, la memoria constituye una herramienta de historicidad”.<sup>341</sup> Este concepto podría definirse como el desarrollo continuo del pasado en el presente y hacia el futuro, sirviendo como creador de identidad individual o colectiva, creando una tensión directa con la historia, la cual se posibilita de manera tardía a aquellos acontecimientos que pretende narrar y almacenar.



---

<sup>340</sup> J. L. Brea, *ob. cit.*, p. 79.

<sup>341</sup> Vincent de Gaulejac, "Memoria e historicidad", p. 46.



### Inscripción Web

Aún sin la promesa de permanencia, existe una búsqueda humana por seguir almacenando a través de las mismas, muchas de las fotografías que han sido tomadas por con teléfonos móviles se contienen y funcionan meramente como un modo de comunicación, pese a ello existen espacios y diversas plataformas digitales que permiten la creación de una especie de archivo, pero al ser imágenes digitales el archivo que las almacene debe operar bajo su lógica. Brea considera que el modo de guardarlas es principalmente a través de "[d]ispositivos gestores que, aun así, no dejan de ser todavía una cierta especie de memoria, el resultado de una cierta sedimentación, de una resonancia."<sup>342</sup> Y que esta memoria es "(...) aquí pura fuerza de proceso, disposición estructural de interruptores abiertos o cerrados ejecutando la tensión de sus movimientos posibles a la escalofriante velocidad de un pulso (...)."<sup>343</sup> En ese sentido, El abismo no nos detiene apuesta en su etapa final por un espacio que mantenga evidencia del movimiento #Yosoy132 y la Primavera mexicana, de los talleres colectivos que se dieron como forma de colectivizar los relatos producidos. Asimismo, el colectivo busca en un sitio web dar evidencia del performance en vivo, aun cuando más que nunca la promesa de eternidad y la forma de inscripción de memoria en el espacio digital sea especialmente efímera y frágil; pero que en realidad en puntos de fragilidad encuentra las herramientas para crear otros vínculos, afectos y resonancias colectivas.

---

<sup>342</sup> J.L. Brea, *ob. cit.*, p.83.

<sup>343</sup> *Ibidem.*, p.80.

El sitio web del proyecto<sup>344</sup> funciona como una especie de montaje donde se encuentran descripciones detalladas sobre las acciones llevadas a cabo durante su realización, archivos, fotografías y el registro del video en vivo realizado en el CENART. Es interesante analizar que todas las imágenes que fueron desbordadas en este recinto se articulan de manera diferente a como lo hicieron en las etapas previas del proceso participativo que involucró El abismo no nos detiene. Por un lado, podría mencionarse el proceso de “institucionalización” que implicó presentar este proyecto en una institución que pertenece al Estado y la contradicción que implica que este fuera quien se opuso en principio a otro tipo de narrativas; por otro lado, el proceso de proyección implica la integración de otros elementos y sobre todo la participación de agentes externos al proyecto y se activa otro tipo de participación con respecto a la imagen. En ese sentido, se retoma los argumentos señalados por Brea sobre la e-imagen, que al contrario de la imagen filmica y la imagen materia: “[...] pone en manos del receptor la decisión de su momento y lugar, haciéndose, antes bien, simultánea [...] autónomamente decidida y procurada en la intimidad –un poco invadida eso sí– de su escenario propio, casi privado, por el propio receptor [...]”<sup>345</sup> De la misma forma, Groys propone que:

[...] una imagen o un texto digitalizados aparecen siempre bajo una forma nueva, según los formatos y el software que un/a usuario/a particular utilice cuando provoca que la información digital aparezca en una pantalla. La visualización de la información digital es siempre un acto de interpretación del usuario o usuaria de Internet. No me refiero aquí a la interpretación como una interpretación del contenido, es decir, del significado de esta información, sino más bien a la interpretación de su forma. Y tal interpretación no puede someterse a ninguna crítica porque no puede ser comparada visualmente con el original; el original es invisible.<sup>346</sup>

En este apartado nos hemos dado cuenta de que la memoria de la e-imagen se articula en diversos momentos. En principio, como una forma de respuesta ante las problemáticas sociales contemporáneas, “[ú]ltimamente, los medios digitales en línea, los medios comunitarios y las tecnologías creativas permiten que dichas comunidades operen fuera de las organizaciones de

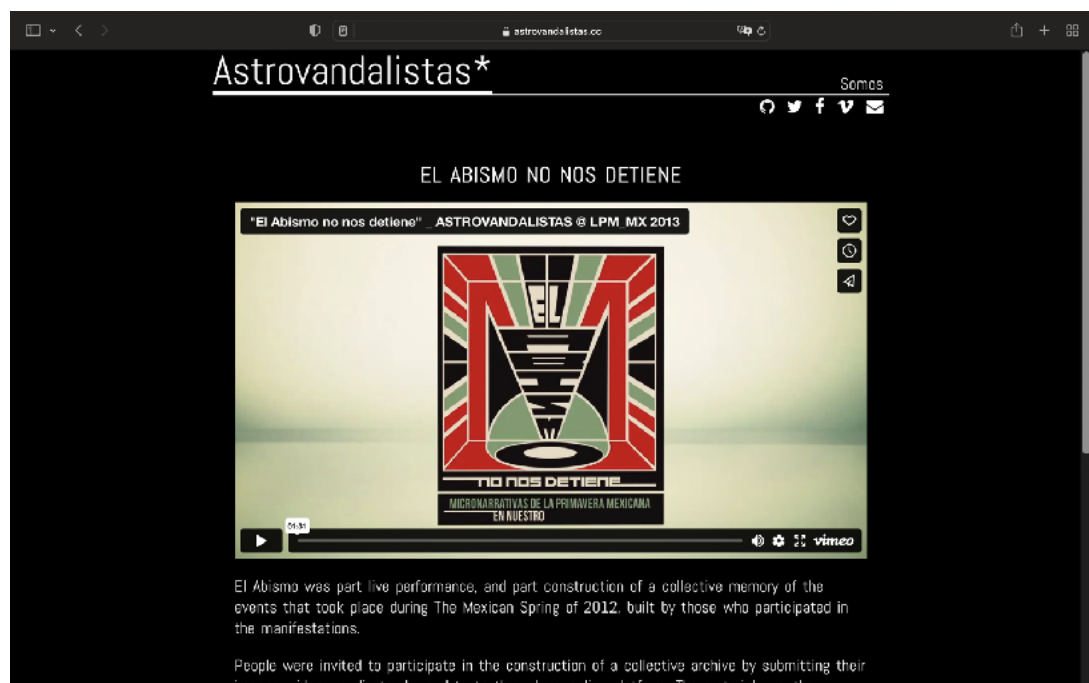
---

<sup>344</sup> “El abismo no nos detiene” en *Astrovandalistas*. s/p.

<sup>345</sup> J. L. Brea *ob. cit.*, p. 90.

<sup>346</sup> B. Groys, *Arte en flujo, ensayos sobre la evanescencia del presente*, p. 162.

medios que han ignorado o no han representado a quienes más necesitan ser recordados.”<sup>347</sup> En segundo lugar, la memoria surge a partir del modo de captura que producen dispositivos mediáticos específicos, también desde del uso de plataformas en internet, de la oralidad; pero sobre todo la memoria de las imágenes digitales emerge de la colectivización y del acontecimiento –muestra performativa de las e-imágenes– donde se produce una tapa adicional de memoria irrepetible. Por último, la inscripción en una plataforma web, como un dispositivo gestor de las imágenes y la experiencia que produce. “Es seguro decir, dado que estamos firmemente establecidos en el siglo XXI, que nuestro compromiso con la historia se ha vuelto casi totalmente mediatizado,”<sup>348</sup> y que son justo los medios los que conforman las narrativas sobre el pasado; también es certero afirmar que la disposición de los medios y de las imágenes que producen memoria se potencializan debido a las relaciones que se crean conforme a su captura, a su utilización y su reproducción. En este caso, si bien no existe como tal una serie de implicaciones que establezcan de manera objetual el trabajo de Astrovandalistas, la materialidad de las imágenes que como colectivo produjeron hace casi diez años, se encuentra totalmente anclada a un lugar, a un tiempo y sobre todo, a un tipo de práctica sumamente específico. La memoria constituida para la imagen digital no es solo un concepto que parte de aquello que el arte reproduce, sino más bien a partir de los modos en como las prácticas artísticas se producen.



<sup>347</sup> J. Garde-Hansen, en *ob. cit.*, p. 51.

<sup>348</sup> J. Garde-Hansen, *ob. cit.*, p.1.

## *Conclusiones*

Antes desarrollar los argumentos finales de este trabajo, es preciso mencionar que la motivación principal de esta investigación comenzó por cuatro aspectos principales. En primer lugar, como resultado de mi necesidad incesante por crear almacenes para las imágenes, textos, objetos y relatos que son significativos en mi propia narrativa personal, y los diversos dispositivos que he utilizado como herramientas que dan evidencia de los acontecimientos que en mi consideración son importantes. Por otro lado, como parte de mis procesos vinculados a las prácticas artísticas, desde hace mucho tiempo he estado interesada en realizar diversas investigaciones y exploraciones teórico-visuales que entretengan la relación entre la ciudad y la memoria personal, donde los espacios de una ciudad se vuelvan almacenes de relatos que se replican al transitarlos una y otra vez. Por último, los señalamientos anteriores derivaron en una inquietud por intentar comprender las maneras en que el arte puede replicar e imponer narrativas que se encuentran limitadas bajo la idea de su poca relevancia debido a que no provienen de lugares o procesos legitimadores o porque el componente esencial del relato está sujeto a una serie de impedimentos para su configuración. De la misma forma, me interesaba averiguar si las prácticas artísticas podían convertirse en máquinas del tiempo, en el sentido de generar diversas experiencias temporales donde el pasado y su relación con el presente pudieran potencializar aquello que buscan evocar; considerando que este relato al estar insertado en un escenario donde la sensibilidad predominante se vuelve significativa.

Estoy convencida de que en el arte pueden revelarse y constituirse múltiples experiencias de vida. El trabajar sobre los diversos modos en que la memoria se articula en este horizonte se convirtió en una forma de replantearme el alcance que las prácticas artísticas poseen para entender y cuestionar el mundo. Asimismo, este trabajo se convirtió en punto de anclaje para replicar una afirmación que ha estado presente en mi práctica profesional desde hace casi cuatro años: la colectividad como estrategia creadora en los procesos artísticos, no sólo es necesaria e inevitable, sino que es en la construcción colectiva donde podemos encontrar influencias que nos alternan de forma inevitable

Después de revisar los argumentos planteados por José Luis Brea en *Las tres eras de la imagen* con respecto a la imagen-materia, imagen-film y e-imagen, así como los demás señalamientos de otras autoras y autores para llevar a cabo el análisis de los tres casos de estudio descritos en los párrafos anteriores, se pueden exponer algunas ideas que ayuden a la conclusión

de esta investigación. Inicialmente, se creó un marco general para comprender porqué esta investigación que vincula la idea de memoria y prácticas artísticas resulta relevante, específicamente, en México y como es que este se vuelve el tema central de este trabajo. De este modo, se planteó la existencia de un retorno hacia la memoria y las “narrativas del pasado” como consecuencia de dos aspectos fundamentales. En principio, este retorno a la memoria cabe entenderse como el resultado del cambio respecto a nuestra experiencia con el tiempo provocada por los procesos históricos posteriores a 1989 y los acelerados mecanismo de digitalización, configurándose así una simultaneidad en la que el pasado, el presente y el futuro parecen converger en una suerte de “presentismo”. En segundo lugar, se abordó la necesidad humana de ir en contra de lo efímero de su existencia y del modo como los procesos de inscripción materiales se vuelven herramientas de permanencia ante el paso del tiempo. En la Introducción, se describió como la memoria produce una inevitable necesidad de mediar el pasado, por lo que serán entonces el uso de diversos dispositivos los que produzcan las narrativas y, por lo tanto, las formas que tome la memoria. Se puede afirmar, así, que la memoria funciona como una creación de permanencia ante el paso del tiempo y que serán los diversos dispositivos con los que nos vinculemos aquellos que producirán este intento de ir contra lo efímero.

Comenzando con la idea de imagen-materia, en el primer capítulo se describió el modo en que la fotografía es utilizada como una técnica que media la memoria, exponiéndose como una captura del tiempo pasado. Al mismo tiempo, en este primer capítulo se propuso la relación que existe entre la fotografía y la idea de territorio como formas para producir memoria. De esta forma se pudo trazar el modo en que las prácticas artísticas contemporáneas que emplean la fotografía como medio se encuentran no únicamente inmersas en el retorno hacia la producción de narrativas del pasado, sino también sumergidas en una reaparición de la creación de imágenes a partir de procesos analógicos, particularmente vinculados al uso de la Polaroid. La fotografía instantánea fue expuesta como un tipo de proceso que tiene la posibilidad de hacer memoria a partir de las formas en que la imagen se materializa, influenciada por cuestiones estrechamente vinculadas con el papel en que la imagen se inscribe y todo aquello que incide en él. La fotografía, como evocadora del pasado, tomará de la memoria su cualidad de transformarse de manera constante. De la misma forma se describió como esta materialidad fijada corresponde a los señalamientos de la imagen materia y que esta determina el tipo de experiencia sobre ella misma durante el proceso de exhibición.

El inmedible peso de la memoria (2020) de Javier Mendoza sirvió para dar cuenta de la influencia de los acontecimientos violentos de los años noventa en el norte de México en los procesos de migración y su influencia en la forma de relacionarnos con el territorio y con el pasado. Asimismo, la pieza expone el papel de la memoria en las narrativas de un lugar determinado como parte de los procesos de identificación con el mismo y como una forma de evidenciar narrativas personales. En el proceso de realización de la pieza aparecieron otra clase de prácticas ligadas a la creación artística contemporánea: la deriva, que permite otras formas de aproximarse, pensar y transitar el territorio y el ready-made como una manera eficaz de generar una proximidad con el objeto en el que la imagen se inscribe, ambos sirviendo como herramientas potencializadoras de los modos de inscripción de la memoria personal. La imagen-materia ejemplificada a través del trabajo de Mendoza posee una materialidad fija, ligada a su soporte y el relato que produce sobre el pasado pretende ser siempre materialmente el mismo. Es, sin embargo, a partir del enfrentamiento en el proceso de exhibición y circulación que la narrativa se muestra mutable, es ahí donde la memoria se entrega a expandirse mientras que permanezca en su el límite de la narrativa que crea.

En el segundo capítulo, se profundizó en el uso del término de imagen en movimiento para designar un tipo de imagen al que pueden atribuirse los argumentos que Brea realiza con respecto a la imagen-film. En ese sentido, a diferencia de la imagen film planteada por Brea, limitada solo a las imágenes producidas en celuloide, propusimos que la imagen en movimiento era un tipo de imagen que emerge del medio cinematográfico y que en las prácticas artísticas actuales se desborda hacia cualquier tipo de imagen que genere un desplazamiento en un lapso temporal determinado. Al respecto, en ese apartado se describieron diferentes aproximaciones que corresponden a este tipo de imagen: desde proyectos cinematográficos, cine experimental y video durante la última década, las cuales evidencian la función de la imagen en movimiento como escenario para llevar a cabo la disputa entre las narrativas históricas oficiales y la memoria como forma de crear relatos del pasado. Esta contraposición permitió analizar *La Costa* (2016), un trabajo de Reynel Ortiz, cuyo discurso sitúa la condición de la figura de la desaparición en Latinoamérica y México durante la década de los setenta, en relación con esto la pieza de Ortiz vincula la imagen en movimiento a los proceso de memoria colectiva y la oficialidad como formas narrativas, cuya oposición complejiza los procesos de inscripción de memoria en el presente.

La imagen en movimiento, como una serie de reproducciones de la imagen en un tiempo que parece no morir nunca, carece de una materialidad tal como Brea plantea en referencia a la imagen-film, de hecho, es en este segundo apartado que se evidencia como otros dispositivos funcionan como anclaje para la composición de esta materialidad casi intangible. Al igual que en el primer capítulo, apareció otra serie de procesos que contribuyen no solo a la realización de la pieza, sino a la potencialidad de que esta produzca memoria. En ese sentido, la idea de lugar vinculado a la memoria como espacio para la significación de narrativas colectivas y concepto de archivo como depositario de la memoria apareció ya no como un documento del pasado, sino como un producto que proviene de otras prácticas culturales relacionadas con la imagen en movimiento y que además tiene relevancia en el presente. La imagen en movimiento en su cualidad evanescente, produce una experiencia única y por medio de su aparición en el dispositivo que se disponga para este tipo de imagen producirá una memoria que puede repetirse, pero también puede transformarse, en este trabajo particularmente podemos observarlo a través de las diferentes alteraciones que la pieza experimenta desde su proceso de realización hasta su exhibición.

En el tercer capítulo, se abordaron los conceptos de e-imagen y su relevancia para comprender las diferentes formas en que la memoria es producida en la actualidad, asimismo se planteó su conexión con las prácticas de involucramiento de colectivas en los procesos artísticos mnemotécnicos y su multiplicación en la actualidad. De esta forma, se generó un marco en el que se insertan la constitución de la memoria y proyectos artísticos que no sólo permiten, sino que incentivan, la participación de agentes externos a la figura del artista, como parte de los mismos, donde la colectividad se vuelve esencial para su articulación. A través de El abismo no nos detiene del colectivo Astrovandalistas, se describió como la imagen digital en su carácter espectral toma mutaciones que le permiten configurar la memoria a través de estrategias pedagógicas, dispositivos personales, uso de otras plataformas y colectivización del conocimiento. Todas estas, posibilitando el cuestionamiento de las narrativas construidas sobre los acontecimientos del movimiento #Yosoy132 en 2012.

La e-imagen potencializa el acoplamiento de la memoria como un proceso colectivizado, y en él aparece la idea de acontecimiento como un acto momentáneo donde el tiempo y un lugar determinado permiten la aparición de memorias simultáneas. En ese sentido, el desbordamiento de la materialidad de la imagen digital aparece como consecuencia de la necesidad de representación de ciertos relatos, mediante la oralidad y como resultado del uso de “nuevos”

dispositivos personales, donde la captura mediante teléfonos celulares se vuelve imprescindible para entender el modo como creamos y almacenamos memoria. En ese sentido, el tipo de imagen en este proceso será lo menos importante, pues será el modo como esta se constituye lo que potenciará nuevas narrativas. La noción de temporalidad y la experiencia que creamos en relación ella es fundamental para entender todo lo que se ha descrito en los apartados anteriores. Como también se pronosticó, este trabajo se encuentra enmarcado bajo los señalamientos realizados por diversos autores con respecto al retorno a la memoria como consecuencia de una interpretación de la experiencia del tiempo que es simultánea. Diversos acontecimientos de las últimas décadas han marcado los procesos sociales en México y estos a su vez son inseparables de la experiencia personal de cada creador: la dictadura argentina, la Guerra sucia en México, la Guerra contra el narcotráfico, las desapariciones en Ayotzinapa y la Primavera Mexicana son puntos de anclaje para los diversos dispositivos mnemotécnicos. Con este fin, cada uno de los casos mostrados cumple una función específica sobre el tiempo pasado que captura: si bien la memoria que produce invoca el pasado, sin embargo, estos hechos son nuevamente re-producidos en el tiempo presente de la realización del proyecto y se convierten en un pasado mediatizado en la singular materialidad de la pieza . De esta manera, cada una de ellas, al imponerse a una experiencia de exhibición, genera una nueva particularidad en ella, donde la experiencia temporal que diferencia el pasado y el presente queda desvanecida continuamente.

Pese a que este trabajo en términos de funcionalidad está dividido en tres capítulos, durante el proceso de su realización comenzaron a aparecer correspondencias significativas entre ellos, lo que sugiere que se pueda plantear una continuidad discursiva, y así crear un panorama general sobre los trabajos que involucran el concepto de memoria. En las líneas anteriores de este apartado, donde se ha descrito de manera breve cada uno de los capítulos, se han encontrado conceptos particulares para cada uno de los trabajos, así como otros que los relacionan entre sí. La figura de la desaparición, como consecuencia de la ola de violencia en México desde de los años setenta del siglo pasado, que se ha incrementado tras 2006, inciden en la forma en que las prácticas artísticas han suscitado un interés desmedido por crear procesos, objetos e imágenes que de una u otra forma recuperen eso que ha sido desvanecido. Cada uno de los casos descritos se propone como vehículos de la recuperación no únicamente del pasado, sino además como una forma que repara, si bien simbólica y emocionalmente, la violencia cuantas veces sea necesario.

Algo que se ha anticipado desde la revisión de los casos es la correspondencia que tiene cada una de las piezas con distintos recursos de las prácticas artísticas contemporáneas, es decir, podemos deslindarnos de hablar propiamente de piezas y más bien hablar de proyectos, debido al involucramiento de otros agentes participativos como la deriva, el embalaje, los talleres, los viajes, los fanzines, el archivo, la citación de otros trabajos, la investigación académica, y las instituciones. Como una segunda correspondencia, la necesidad de cada uno de los autores por anclar sus trabajos a un lugar indica la irremediable relación entre estos y el concepto de la memoria. Cada uno de los casos apunta hacia tres modos distintos de entender un lugar y este a su vez se articula como el margen espacial donde se sitúa la memoria. En el caso de El inmedible peso de la memoria, la pieza atiende a la idea de territorio como punto de inicio para la pieza y como detonante de la memoria misma: ubicada en Saltillo, la narrativa del pasado personal de Javier Mendoza aparece, pues es en este mismo lugar que la imagen toma sus características distintivas. En el caso de La Costa, Río de la Plata es un sitio que en sí mismo crea memoria, es ahí donde los hechos tuvieron lugar y donde el presente intensifica los cuestionamientos a la oficialidad, y cada una de las narrativas se replica una y otra vez. En el caso de El abismo no nos detiene, Astrovandalistas designa al Centro Nacional de las Artes, como el espacio donde su acción performática se lleva a cabo. El CENART, igual que el Centro Multimedia desde su concepción, han sido espacios destinados a evidenciar y promover la relación entre arte y tecnología; en ese sentido, se han convertido en espacio de almacenamiento de imágenes fantasma, creando así formas de memoria que se imponen mediante a la experiencia. El antes mencionado acontecimiento aparece en este lugar y es su institucionalización la que permite crear diversas experiencias de memoria distintas, así como replicar los cuestionamientos sobre las formas en que se construye.

Asimismo, también se ha producido una serie correspondencias entre los conceptos planteados por Brea, debido a que durante los tres casos, en distintos momentos de su realización, se han presentado la imagen-materia, imagen en movimiento y e-imagen. Por un lado, la imagen materia es utilizada como un recurso indispensable en el primer caso, en el segundo caso se vuelve un documento que evidencia parte del proceso de la pieza y acompaña posteriormente a la misma. En el ejemplo de la imagen en movimiento, esta corresponde irremediablemente a la composición de la segunda pieza, tanto como dispositivo como recurso del pasado. En El abismo no nos detiene, aparece como un detonante para las conversaciones con respecto al movimiento #Yosoy132 y como instrumento para la construcción del relato colectivo. Por último, la e-imagen aparece en los

tres casos como un modo de inscripción final que parecer ser eficiente para cada uno de los trabajos en su forma más sencilla, y como un instrumento para la retransmisión de cada una de las piezas mediante el uso de sitios web específicos y redes sociales, donde queda evidenciado que la e-imagen es el modo de inscripción definitivo en la actualidad. Por otro lado, en cada uno de los procesos de realización de las piezas existe una etapa de acoplamiento, adhesión o ensamblaje como una etapa fundamental para completar la imagen, en el primer caso a partir de la incorporación de la imagen a un objeto, en el segundo a partir de la edición y el tercero mediante la utilización de herramientas de software libre.

A partir de lo anterior, es necesario indicar y resaltar la condición de flexibilidad que la memoria adquiere en las diversas prácticas culturales y artísticas contemporáneas, manifestándose así como un concepto que emerge paralelamente desde diversos emplazamientos: a partir de diversas nociones sobre lo que supone un acontecimiento del pasado, así como de distintos lugares geográficos y experiencias de vida. En la elasticidad de la memoria existe la posibilidad de propagación de narrativas tanto individuales, como el cuestionamiento de la historia y las instituciones que replican relatos del pasado, y su instauración colectivizada, mismas que formaran parte de diversos procesos que interfieren en los relatos que se incorporan a las demás narrativas. Desde este punto de vista, la idea de la memoria es cambiante y está condicionada por muchos aspectos y, como hemos visto, los dispositivos juegan un papel crucial para entender los diversos modos en que la memoria aparece, serán estos y su utilización los que determinen el modo en que se inscribe y se reproduce la memoria.

Entre las cuestiones más relevantes acerca de este trabajo, es necesario mencionar la importancia no solo de los discursos de memoria, sino de los medios por los cuales la memoria ha sido, es y será producida. Como es evidente en este punto, todo tipo de narrativa del pasado requiere de una inscripción y esta será otorgada a través de diversos dispositivos. En ese sentido, los discursos de la memoria reproducidos en las prácticas artísticas actuales operan a través de diversos dispositivos con especificidades que determinarán de igual manera el modo en que la memoria se va a producir. Tanto la imagen que se registra a partir de fotografías Polaroid, en un video o en un sitio web, así como la edición de un archivo que proviene de un noticiero, el uso de papel, de una plataforma de internet y el uso de un hashtag, el uso de un celular, el registro en redes sociales o la proyección en las paredes de una institución, articulan de manera significativa los discursos sobre las narrativas que crean. Con relación a esto, se puede afirmar que un

dispositivo utilizado para producir memoria será determinante no solo para evidenciar el relato que le fue asignado, sino también en los modos en que este es reproducido y, por lo tanto, como este será percibido y replicado. En el caso de las obras o proyectos artísticos que aquí se muestran, el proceso de disposición de la memoria estará presente en cada una de las etapas de realización del mismo, la utilización de uno u otro dispositivo determina la manera en que cada pieza es constituida, en como cada imagen se produce y se dispone a una experiencia de exhibición. Sin duda, será en esta etapa de exposición cuando el uso de un dispositivo particular termina de unificar la narrativa y adquiere una dimensión distinta al enfrentarse a agentes externos a la figura del o la creadora. Asimismo, es necesario afirmar que el tipo de dispositivo utilizado por cada imagen se encuentra estrechamente ligada a la temporalidad de cada una de ellas: producir una fotografía instantánea y adherirla a un ladrillo supone un tipo de imagen que está sujeto a una temporalidad determinada. En el caso del video de Ortiz, su duración inestable de dos minutos produce un tipo de memoria que no aparece siempre y que debe ser encontrada en ese lapso temporal. Por último, el trabajo de Astrovandalistas propone un tipo de experiencia temporalidad mucho más extensa que forma parte del proceso de constitución del proyecto, pero también parte de la experiencia que supone la existencia de la e-imagen.

En ese sentido, las obras participativas, de video y fotografía, expuestas en este trabajo como dispositivos para creación de memoria y de una materialidad singularizada acotaron un tipo de relato único, donde si bien se ha podido comprender de manera objetiva el panorama amplio del arte en México, al mismo tiempo este se encuentra restringido para la aparición de otro tipo de prácticas artísticas. Respeto a lo anterior, se puede afirmar que en este trabajo, por ejemplo, existe una ausencia de los procesos pictóricos, escultóricos y performativos actuales que requieren otra clase de señalamientos especiales y que es pertinente contemplar para extender el horizonte del arte actual en México. Por consiguiente, también sería necesario considerar en el futuro a la fotografía análoga, la instalación, piezas sonoras y de los ensamblajes interdisciplinarios, como medios que pueden producir memoria. Con respecto a lo expuesto en esta investigación, quizás sería necesario profundizar y trazar mucho más en el tipo de prácticas vinculadas a la memoria y la fotografía instantánea en la actualidad, así como analizar el funcionamiento de una video-instalación como parte de los conceptos de la imagen en movimiento y mostrar los posibles procesos de colectivización de la memoria consecuencia de lo ocurrido en 2012, pero trasladado a las últimas elecciones de 2018.

Independientemente de la forma en que fue construido este relato por las necesidades técnicas y materiales que requiere un trabajo académico, este se ha articulado como una breve revisión sobre el panorama artístico actual, a partir del rastreo de las prácticas artísticas vinculadas a la idea de memoria durante la última década. En ese sentido, quizás lo más adecuado es entender esta investigación no de un modo lineal, sino como una serie de proyectos que se interconectan y que se articulan en forma de texto. Dicho lo anterior, es necesario recalcar la existencia generalizada de un interés por la memoria como forma discursiva en México y cada uno de los trabajos que se mostraron dan evidencia de ello, del mismo modo esta revisión se presentó de un modo que resultara en un panorama descentralizado y emergente, donde proyectos de Saltillo, Coahuila, Morelos, Veracruz, Monterrey y Puebla dialogaron con algunas prácticas legitimadas desde la Ciudad de México. En ese sentido, aunque este trabajo muestra un breve panorama, este es lo suficientemente diverso para poder afirmar que efectivamente la memoria como parte de los discursos artísticos contemporáneos es una preocupación persistente que conecta diferentes prácticas y diversas visiones sobre ella, desde la naturaleza, la institución, los lugares y las variadas formas de vida individuales y colectivas. Asimismo, este trabajo quisiera ser un testimonio del amplio espectro de obras y sus diversas estrategias de legitimación a través de la inclusión en ferias de arte independiente, festivales de cine y cine experimental, así como su inclusión en las instituciones culturales, obtención de becas o presencia en museos, como procesos legitimadores.

Incluir los discursos de la memoria como una forma de crear narrativas y como un discurso en las prácticas artísticas contemporáneas de México es crucial para comprender nuestra relación con los acontecimientos cotidianos, con tecnologías específicas, así como nuestra relación con nuestro entorno y las formas en que nos relacionamos. La memoria no solo se presenta como un recurso para la creación de proyectos artísticos, sino que también sostiene la participación de colectividades para la constitución de relatos. Para la memoria, contar la vida de un árbol y su transformación ante el paso del tiempo es tan significativa como contar la historia de un mar: en la memoria puede albergarse una o mil ausencias, y recuperar más de una vez, pero de distinta forma, lo que parece ya no ser. Es quizás toda la serie de prácticas que involucran la constitución de la memoria una alternativa eficiente para crear otras formas más contundentes de contar nuestros propios relatos, así como cuestionar aquellos que se han replicado incansablemente y desbordar narrativas sobre aquello que pretende ser olvidado. Independiente de inherente adhesión a la imagen y sus dispositivos, la memoria no solo representa un recurso para la creación de

proyectos artísticos, sino que también sostiene el involucramiento de los procesos cambiantes que la determinan y las colectividades que constituyen con ellas sus relatos.

## ***Bibliografía Citada***

Acosta, Marina. “Construir poder: Peña Nieto y los medios en México”, en <https://cdsa.academica.org/000-061/899> (último acceso 13 de noviembre de 2022).

Aguilar, Guadalupe. “La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas. Time Divisa de Antonio Vega Macotela”, *},* núm. 3, pp. 9-28, 2010.

Ambulante, “Estrenamos documental sobre Las Rastreadoras de El Fuerte” en <https://www.ambulante.org/2021/08/estrenamos-te-nombre-en-el-silencio-un-documental-sobre-las-rastreadoras-de-el-fuerte/> (último acceso 10 de marzo de 2023).

Amieva, Monica. *La deriva situacionista como herramienta pedagógica*. 2014, Tesis, Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), Departamento de Filosofia.

Anguiano Téllez, María Eugenia. “Migración a la frontera norte de México y su relación con el mercado de trabajo regional”, *Papeles de Población*, núm. 17, pp. 63-79, 1998.

Archivo Prisma. “Jorge Videla entrevista en Conferencia de prensa de Videla (Diciembre de 1979)”, *Youtube* en <https://www.youtube.com/watch?v=ueFt60NGZoc&t=1s> (último acceso 12 de marzo de 2023).

Astrovandalistas, en <https://ast.astrovandalistas.cc/> (último acceso 27 de febrero de 2023).

Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. Trad. Jorge Ferreiro. Cuarta reimpresión. Ciudad de México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2018.

Bajo el signo de libra. “La Mirada de Gerardo Suter” en <https://bajoelsignodelibra.blogspot.com/2010/04/la-mirada-de-gerardo-suter.html> (último acceso 17 de abril de 2021)

Bamfield, Peter y Hutchings, Michael G. *Chromic Phenomena: Technological Applications of Color Chemistry*. Segunda Edición. Cambridge: Editorial The Royal Society of Chemistry, 2010.

Barrios, José Luis (coord.). *Afecto, archivo, memoria, Territorios y escrituras del pasado*. Ciudad de México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2016.

Barrios, José Luis. *Memoria instituida, memoria instituyente*. Ciudad de México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2008.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Trad. Gonzalo María Vélez Espinosa. Madrid: Editorial Katz, 2007.

Bishop, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Trad. Fabiola Iza. Segunda Edición. Ciudad de México: Editorial Taller de Ediciones Económicas, 2019.

Blume, Félix.

– Felix Blume en <https://felixblume.com> (último acceso 27 de enero de 2023).

–Vimeo en <https://vimeo.com/felixblume> (último acceso 29 de enero de 2023).

Bolter, David, J. y Grusin, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: Editorial MIT Press, 1999.

Borsani, Alejandro. “Astrovandalistas” en <https://proyectoidis.org/astrovandalistas/> (último acceso 17 de junio de 2022).

Brabham, Daren C. *Crowdsourcing*. Londres: Editorial The MIT Press, 2013.

Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Madrid: Editorial Consorcio Salamanca, 2002.

Brea, Jose Luis. *Las tres eras de la imagen, Imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid: Editorial Akal, 2010.

Burgoyne, Robert. “Memory, history and digital imagery in contemporary film”, *Memory and popular film* Edit. Paul Grainge. Manchester: Editorial University Press, 2003.

Buse, Peter. “The Polaroid Image as Photo-Object” *Journal of Visual Culture*, 2010.

Campiglia, María. “Teresa Margolles. Reiterar la violencia” *Barcelona Research Art Creation*, 2014.

Candón Mena, José. “Movimientos por la democratización de la comunicación: los casos del 15-m y #yosoy132” *Razón y Palabra*, 2013.

Careri, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Trad. Maurrci Pla. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2009.

Castro, Jesús. “En crisis, ladrillo de Saltillo”, *Vanguardia Mx* en <https://fdocuments.mx/document/semanario-en-crisis-ladrillo-de-salttillo.html?page=5> (último acceso 4 de octubre de 2022)

CENART “Historia” en <https://www.cenart.gob.mx/cenart-2/> (último acceso 14 de noviembre de 2022)

Ceniceros, Brenda y Ettinger, Catherine. “Paisaje urbano desde la frontera Juárez-El Paso. Mapeando manifestaciones de arte urbano desde el bordo”, en <https://www.scielo.cl/pdf/eure/v46n137/0717-6236-eure-46-137-0181.pdf> (último acceso en 13 abril 2021.)

Chávez Ortiz J. Trinidad. “Tiempo y espacio, territorio y memoria, reflexiones desde la antropología”, *Revista Universidad de Sonora*. 2012.

Contreras, Jaime. “Gerardo Suter. Circulaciones” Museo Amparo en: <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/138/gerardo-suter-circulaciones> (último acceso 2 de febrero de 2023).

Contreras Osio, René. “Abordajes creativos en el arte contemporáneo.” *Revista 925 Artes y Diseño*. 2018.

Coppel, Eugenia. “Una mexicana crea un mapa para que los feminicidios en su país no caigan en el olvido” en [https://verne.elpais.com/verne/2017/04/20/mexico/1492712075\\_304797.html](https://verne.elpais.com/verne/2017/04/20/mexico/1492712075_304797.html) (último acceso 12 noviembre de 2022).

Cortés Lagunas, Nadia K. “Escritura y Fármacón”. Entrevista a Bernard Stiegler, *Escritura e Imagen*. 2014.

Cortés Vega, Cesar. “Texto curatorial” en <https://cesarcortesvega.com/post/138318835889/glocal-microintervenciones-barriales-10-y> (último acceso 13 febrero de 2023)

Cuya, Esteban. “Las Comisiones de la Verdad en América Latina” en <https://www.derechos.org/koaga/iii/1/cuya.html> (último acceso 16 octubre de 2022).

Data Cívica en <https://datacivica.org/nosotras#dc> (último acceso 16 septiembre de 2022).

De Angelis, Massimo. *Omnia Sunt Communia. On the Commons and the Transformation to Postcapitalism*. Londres: Editorial Zed Books, 2017.

De Gaulejac Vincent. Trad. Haydeé Silva Ochoa. “Memoria e historicidad” *Revista Mexicana de Sociología*. 2002.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento, Estudios sobre cine I*. Trad. de Irene Agoff. Barcelona: Editorial Paidós, 1984.

Del Valle Ferrer, Rosa y Del Valle Olivares, Carolina “La fotografía como fuente histórica en la construcción de las historias locales.” *Culturas*. 2015.

Derrida, Jacques. Mal del archivo Una impresión Freudiana en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf> (último acceso: 3 de agosto de 2022).

Díaz Fernández, Andrés Marcelo, “La violencia de Estado en México durante la guerra sucia. Injusticias continuadas y memorias resistidas” *Revista De Cultura De Paz*, num. 2, pp. 255–276, 2018.

Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Londres: Editorial Harvard University Press, 2002.

Dragona, Daphne y Charitos Dimitris. “Challenging infrastructures, Alternative networking & the role of art” en [https://aksioma.org/pdf/aksioma\\_PostScriptUM\\_32\\_ENG\\_dragona.pdf](https://aksioma.org/pdf/aksioma_PostScriptUM_32_ENG_dragona.pdf) (último acceso 2 de marzo de 2022)

Edwards, Elizabeth. “Fotografías como objetos de memoria”, *The Object Reader* Fiona Candlin y Raiford Guins ed., Trad. Nicolás Javaloyes. Londres: Editorial Routledge, 2009.

Eliade, Mircea. “Mitologías de la memoria y el olvido”. *Estudios Orientales*, núm. 2, pp. 3-23, 1966.

El Sur de Acapulco y Guerrero. “Iguala, Guerrero, Mexico: Unofficial Story Involves Federal Police and Army in Attack on Ayotzinapa Students” en <https://mexicovoices.blogspot.com/2014/12/iguala-guerrero-mexico-unofficial-story.html> (último acceso 18 de septiembre 2022).

Enero y Abril. “Como una película/Del proyecto Made in La Charca” Vimeo en <https://vimeo.com/316350765> (último acceso: 3 de enero 2023).

Erl, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Trad. Johanna Córdoba y Tatiana Louis. Bogotá: Editorial Uniandes, 2012.

Erl, Astrid (ed). *Mediation, Remediation and the dynamics of cultural memory*. Alemania: Editorial. De Gruyter, 2009.

Espinoza, César. “En México, (G)local y el Movimiento #yosoy132” en <https://revista.escaner.cl/node/6428> (último acceso: 15 de febrero de 2023)

Feinsilber, Laura. “Christian Boltanski” en <https://www.laurafeinsilber.com/christian-boltanski/> (último acceso: 5 de febrero de 2021).

Gamiño Muñoz, Rodolfo. “Fuerzas armadas, contrainsurgencia y desaparición forzada en Guerrero en la década de los sesenta y setenta”. *Letras Históricas*, núm.17, pp.85-207, 2018.

Garde-Hansen, Joanne. *Media and Memory*. Edinburgo: Editorial Edinburgh University Press, 2011.

Garrido, E. “Miles de mexicanos salen a la calle en contra del candidato Peña Nieto”, en [https://elpais.com/internacional/2012/05/20/actualidad/1337480827\\_289958.html?event=fa&event\\_log=fa&prod=REGCRART&o=cerradomx](https://elpais.com/internacional/2012/05/20/actualidad/1337480827_289958.html?event=fa&event_log=fa&prod=REGCRART&o=cerradomx) (último acceso: 2 de noviembre 2022)

Gaulejac de Vincent, “Memoria e historicidad”, Trad. Haydeé Silva Ochoa. *Revista Mexicana de Sociología*, 2002.

Giunta, Andrea. “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”. *Artelogie*. 2014.

Gómez, Laura. “Circulaciones. Obra de Gerardo Suter”, en [https://www.replica21.com/archivo/articulos/g\\_h/040\\_gomez\\_sutter.html](https://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/040_gomez_sutter.html) (último acceso 11 de abril de 2023)

González, Laura. “Nuevas Arqueologías” en DF\_Penúltima Región – Bitácora. Gerardo Suter” en [https://issuu.com/c\\_imagen/docs/df\\_penultimaregion\\_bitacora](https://issuu.com/c_imagen/docs/df_penultimaregion_bitacora) (último acceso 11 de noviembre de 2021)

González, Roberto. *Historia de la desaparición. Nacimiento de una tecnología represiva*. Ciudad de México, Editorial Terracota, 2012.

González de Bustamante, Celeste. “*Muy buenas noches*” México, la televisión y la guerra fría. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2015.

Grassi, Martín. “Tengo una memoria para el olvido. El interjuego entre memoria y olvido en la construcción de la identidad personal”, *Nuevo Pensamiento Revista de Filosofía*, num.10, pp.72-86, 2017.

Grenier, Catherine. “Les archives de Christian Boltanski 1965-1988” en *Centre Pompidou* <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c4rrdBq> (último acceso: 12 de junio 2021).

Groys, Boris. *Arte en flujo, ensayos sobre la evanescencia del presente*. Trad. Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Editorial Caja negra, 2021.

Guridi García, Rafael y Tartás Ruiz, Cristina. “Cartografías de la memoria: Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”, *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2013.

Guasch, Anna María. *Derivas Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. España: Editorial Akal, S.A., 2021.

Hartog, François. Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo, Trad. Norma Ourán y Pablo Avilés. México: Editorial Universidad Iberoamericana, A.C., 2007.

Herrera, Martha Cecilia. “Entre Mnemosine y Clío: Las pulsaciones de la experiencia humana” en [https://www.academia.edu/15247689/Entre\\_Mnemosine\\_y\\_Cl%C3%ADo\\_las\\_pulsaciones\\_de\\_la\\_experiencia\\_humana](https://www.academia.edu/15247689/Entre_Mnemosine_y_Cl%C3%ADo_las_pulsaciones_de_la_experiencia_humana) (último acceso: 19 de diciembre 2022).

Hoskins, Andrew. “Time & Society, Television and the Collapse of Memory”, *SAGE*, 2004,

Huberman, Didi Georges. *Arde la imagen*. Trad. Glenn Gallardo. Ciudad de México: Editorial Vestalia S.A., 2019.

Huberman, Didi Georges et al., *Cuando las imágenes tocan lo real*. Editorial Círculo de Bellas Artes, 2018.

Huyssen, Andreas. *Twilight Memories Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nueva York: Editorial Routledge, 1995.

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Trad. de Silvia Fehrmann. Argentina: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2001.

Igoa, José Manuel. “Memoria y relato”, *Arbor*, 2004.

IMCINE, “‘Llueve’ De Magali Rocha Y Carolina Corral: Buscar A Los Desaparecidos Desde La Lluvia” en <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=de48412a-8996-4792-949e-2a150acd4cc1> (último acceso: 7 de mayo de 2021).

Ingravidos, Los. Acteal, Vimeo en [https://vimeo.com/150362575?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=15819885](https://vimeo.com/150362575?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=15819885) (último acceso: 7 de enero de 2023).

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Editorial Siglo Veintiuno de España S.A., 2002.

“Las nombramos bordando” en <https://www.instagram.com/lasnombramosbordando/?hl=es-la> (último acceso: 7 de septiembre de 2022).

Lathrop, Andrea. *Objects of the Body Resisting Obsolescence: Polaroid Practices in the ‘Digital Age’*, 2020, Tesis, University College London, Facultad de antropología.

Lathrop, Andrea. “Polaroid practice in the digital age. A brief analysis on Polaroid revival”, Doc. ined., Alemania, 2016.

López Cuenca, Alberto. “Artistic Labour, Enclosure and the New Economy”, *Afterall Journal*, núm. 30, pp. 4-13, 2012.

López Cuenca, Alberto. “¿Por qué están de vuelta los comunes? La postcomunidad de los comunes digitales”, *Culturales*, núm. 8 pp.1–29. 2020.

López Cuenca, Alberto y Méndez Cota, Gabriela. “Entre el arte digital y el activismo político. Experimentos de sociabilidad electrónica en el México neoliberal”, *Index, Revista de arte contemporáneo*, núm. 8, pp. 168-175, 2019.

Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph ed., *Políticas de la memoria, tensiones en la palabra y la imagen*. México: Editorial Universidad del Claustro de Sor Juana/ Editorial Gorla, 2006, (Colección Tensiones del pensamiento).

Lozano-Hemmer, Rafael. “Nivel de confianza” en [https://www.lozano-hemmer.com/texts/manuals/nivel\\_de\\_confianza\\_specs.pdf](https://www.lozano-hemmer.com/texts/manuals/nivel_de_confianza_specs.pdf) (último acceso: 19 de noviembre de 2022).

Mandolessi, Silvana y Olalde Katia ed., *Disappearances in Mexico: From the ‘dirty war’ to the ‘war on drugs*. Nueva York: Editorial Routledge, 2022.

Marcial Pérez, David. “Los vuelos de la muerte en México: 50 años de impunidad y olvido” El país en <https://elpais.com/mexico/2021-05-09/los-vuelos-de-la-muerte-en-mexico-50-anos-de-impunidad-y-olvido.html> (último acceso: 19 de noviembre de 2022).

Martorell Sandra. “Fotografía analógica: el renacimiento de los románticos fotosensibles en la era digital”, *COMeIN*, núm. 80, 2018.

Martos García, Alberto y Martos García, Aitana. “Poética del agua en las narraciones tradicionales textos y contextos” *Lit. lingüíst*, núm. 32, pp.41-62, 2015.

Mendoza, Javier.

– Zoom, videollamada, 11 de febrero de 2022, entrevista personal.

Mendoza García Jorge. “Memoria de las desapariciones durante la guerra sucia en México” *Athenea Digital*, núm. 15, pp. 85-108, 2015.

Michalarou, Efi. “Art-Presentation: Christian Boltanski-Storage Memory, Part I” en *Dreamideamachine*. <http://www.dreamideamachine.com/?p=36337> (último acceso 11 de junio, 2021)

Minniti, Sergio. “Photo-Objects and Analogue Instant Photography in the Digital Age”, *Tecnoscienza Italian Journal of Science and Technology Studies*, núm.7, pp. 17-44, 2016.

Molfino Gustavo “Los vuelos de la muerte en Argentina: cómo la justicia busca cerrar una herida tras 45 años” en <https://www.eluniversal.com.mx/mundo/los-vuelos-de-la-muerte-en-argentina-como-la-justicia-busca-cerrar-una-herida-tras-45-anos> (último acceso 27 de octubre, 2021)

Monumento a los desaparecidos en <https://www.monumentoalosdesaparecidos.cc/> (ultimo acceso 29 de septiembre, 2021)

MUAC. “Nivel de confianza, Rafael Lozano-Hemmer” en <https://muac.unam.mx/objeto/nivel-de-confianza> (último acceso: 10 de marzo 2023).

Munari, Alberto, et al., *Videoculturas del fin de siglo, ¿De verdad o de mentira?*. Trad. Anna Giordano. Madrid: Editorial Cátedra S.A.,1990.

Munárriz Ortiz Jaime “*La fotografía como objeto, la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*”. Madrid, 1999. Tesis, UCM, Departamento de Dibujo II Diseño y Artes de la Imagen.

Murgia, Eduardo Ismael. “Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes”, *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, núm. 41, pp. 17-37, 2011.

Museo de Arte Moderno. “Alfredo de Stefano para el Museo de Arte Moderno en “Imaginarios Contemporáneos / Ciclo: Transformación del paisaje / Sesión 05 con Alfredo de Stefano” en <https://www.mixcloud.com/MuseoArteModerno/imaginarios-contemporáneos-ciclo-transformación-del-paisaje-sesión-05-con-alfredo-de-stefano/> (último acceso: 17 de abril de 2023).

Nora, Pierre. *Lugares de la memoria*. Traducido del francés por Laura Masello. Montevideo: Editorial Trilce, 2008.

Ojendi,Alejandra. “Entre agujas e hilos: Mujeres que bordan para no olvidar a las víctimas de feminicidio” en <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/2022/03/07/entre-agujas-e-hilos->

mujeres-que-bordan-para-no-olvidar-a-las-victimas-de-feminicidio/ (último acceso: 10 de enero 2023).

Olábarri, Ignacio y Caspistegui Francisco J. *La «nueva» historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, Madrid: Editorial Complutense, 1996.

Ortiz, Reynel.

– “La Costa” en <https://reynelortiz.tumblr.com/lacosta> (último acceso: 30 de enero 2023).

– “Murama” en [https://vimeo.com/278421084?embedded=true&source=video\\_title&owner=17782251](https://vimeo.com/278421084?embedded=true&source=video_title&owner=17782251) (último acceso: 10 de enero 2023).

– “Ninguna Isla” en <https://reynelortiz.tumblr.com/> (último acceso: 10 de enero 2023).

– “Viento del este” en <http://www.reynelortiz.com/viento-del-este.html> (último acceso: 10 de enero 2023).

– Zoom, Video llamada, el 10 de octubre de 2022, entrevista personal.

Palma, Francisca. “Las Nombramos Bordando: una lucha textil contra el olvido y la impunidad” en: <https://razacomica.cl/sitio/2020/07/06/las-nombramos-bordando-una-lucha-textil-contra-el-olvido-y-la-impunidad/> (último acceso: 10 de enero 2023).

Parks, Lisa Parks y Starosielsk, Nicole. *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*, Estados Unidos: Editorial University of Illinois, 2015.

Páramo, Teresa. “Elecciones mexicanas en el año 2000: el papel estratégico de la televisión”, *Sociológica*, núm. 45-46, pp. 303-326, 2001.

Quartucci, Guillermo. “Jorge Rafael Videla en Japón”, *Latinoamérica*, núm. 50, pp.103-143, 2010.

Ranciere, Jaques. *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica S.A., 2005.

Rangel Lozano, Claudia E. G. y Sánchez Serrano, Evangelina, (coord.), *México en los setenta. ¿Guerra Sucia O Terrorismo De Estado? Hacia una política de la memoria*, Ciudad de México: Editorial Itaca, 2015.

Rea, Daniela. “Recetario para la memoria” en <https://experienciasparalamemoria.mx/recetario-para-la-memoria/> (último acceso: 7 de abril de 2021).

Reforma, Angélica. “Artistas y gestores culturales abren primera convocatoria de MacroSalón.”, en <https://www.zocalo.com.mx/artistas-y-gestores-culturales-abren-primera-convocatoria-de-macrosalon/> (último acceso 7 de septiembre de 2022).

Revista, Código. “5 colectivos artísticos en México: autogestión y trabajo colaborativo.”, en <https://revistacodigo.com/5-colectivos-artisticos-2020/> (último acceso: 7 de abril de 2022).

Revista, Código. “Nivel de confianza, de Rafael Lozano-Hemmer” en <https://revistacodigo.com/nivel-de-confianza-de-rafael-lozano-hemmer-ayotzinapa/> (último acceso: 7 de septiembre de 2022).

Ricoeur, Paul. *La Memoria, la Historia, el Olvido*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Editorial Trotta S.A. 2003.

Rioux, Jean Pierre y Sirinelli, Jean François. “La memoria colectiva”, *Para una historia cultural*. México: Editorial Taurus Alfaguara S.A., 1998.

Rodríguez Cortés, Luis Adrián. “El mar sin orillas: una mitología filosófica del agua.”, *QVADRATA Estudios Sobre educación, Artes Y Humanidades*, núm.5, pp.93-101, 2021.

Rodríguez Pérez, Reyna Elizabeth, et al., “Impacto de la crisis económica del 2008 en el empleo y salarios de las industrias manufacturera y automotriz de la región sureste de Coahuila de Zaragoza” *Realidad, datos y espacio, revista internacional de estadística y geografía*, núm. 1, pp. 124.-148, 2020.

Rojas Sancristofulm, Carlos. “El Terremoto de 1575: Representaciones y discursos en la Capitanía General de Chile en el Siglo XVI”, *Temas Americanistas*, núm. 23, pp. 67-90, 2009.

Rosen, Jonathan Daniel y Zepeda Martínez, Roberto. “La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida”, *Reflexiones*, núm. 1, pp.153-168, 2015.

Ruiz, Blanca. “DF\_ Penúltima región Bitácora. Gerardo Suter – Bitácora. Gerardo Suter” en [issuu.com/c\\_imagen/docs/df\\_penultimaregion\\_bitacora](https://issuu.com/c_imagen/docs/df_penultimaregion_bitacora) (último acceso 11 de noviembre de 2021).

Saladini, Emanuela, *El Objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*, España, 2011, Tesis, Universidade De Santiago De Compostela, Facultad de Geografía e Historia.

Salguero, María. “Mapa nacional de los feminicidios en México reportados por la prensa” en [https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=174IjBzP-fl\\_6wpRHg5pkGSj2egE&ll=24.544167269290746%2C-108.82696812126113&z=5](https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=174IjBzP-fl_6wpRHg5pkGSj2egE&ll=24.544167269290746%2C-108.82696812126113&z=5) (último acceso 3 de noviembre de 2021)

Sánchez Moreno Jesús Ángel. “La fotografía, el espejo con memoria”, *Con-ciencia social anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales*, núm. 15, pp. 37-45, 2007.

Saravía, Matilde. ”La importancia del estuario del Río de la Plata” en <https://sea.com.uy/la-importancia-del-estuario-del-rio-de-la-plata/> (último acceso 16 de abril 2023).

s.fma. Chapultepec Guía Turística, “Territorios de la memoria 1985-201” en <https://www.chapultepec.com.mx/agendaVer/2015> (último acceso: 7 de marzo 2023).

s.fma. “Colectivo Los Ingrávidos” Plataforma de Difusión e Investigación Audiovisual en <http://plat.tv/autores/colectivo-los-ingravidos> (último acceso 18 de febrero 2022).

s.fma. “Comisión estatal para la prevención de la violencia contra las mujeres” en <http://www.integramujeres.morelos.gob.mx/avgm.php> (último acceso 2 de octubre de 2022).

s.fma. “¿Murió la Primavera Mexicana?” en [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/12/121210\\_murio\\_primavera\\_mexicana\\_132\\_mexico\\_an](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/12/121210_murio_primavera_mexicana_132_mexico_an) (último acceso 18 de septiembre 2022).

s.fma. “Normalistas cumplen dos meses desaparecidos: cronología del caso Ayotzinapa” en Animal político <https://www.animalpolitico.com/2014/11/cronologia-el-dia-dia-del-caso-ayotzinapa> (último acceso: 12 de marzo 2021).

s.fma. Parque de la memoria en <https://parquedelamemoria.org.ar/> (último acceso 18 de marzo 2023).

Sholette, Gregory. *Dark Matter Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Nueva York: Editorial Pluto Press, 2011.

Silva, Renán. “Memoria e historia: entrevista con François Hartog”, *Historia Crítica*, núm. 48 pp. 208-214, 2012.

Solís Delgado, Juan José y Acosta, Marina. “Peña Nieto y Televisa ¿La construcción de un presidente?”, *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, núm.19, pp. 1-28, 2015.

Stiegler, Bernard. “Relational Ecology and the Digital Pharmakon”, *Electronic Book Review*, 2016 en: <https://culturemachine.net/wp-content/uploads/2019/01/464-1026-1-PB.pdf> (último acceso 20 de abril 2023).

Steimberg, Óscar y Traversa, Óscar. “Medios, artes, memorias”, Repositorio Universidad Nacional de las Artes, en: <https://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/1014> (último acceso 20 de octubre 2022).

Svampa, Lucila (comp.), *Entre la Historia y la memoria: debates actuales en torno a la (re) actualización del pasado*. Buenos Aires: Editorial: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2015, (Documentos de Trabajo).

Tate, “ARCHIVE An archive is a collection of records, preserved and made available for research” en <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/archive> (último acceso 4 de octubre 2021).

Tartás Ruiz, Cristina y Guridi García, Rafael. “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”, *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 21, pp. 226-235, 2013.

Tarkovski, Andréy. *Esculpir el tiempo*. Trad. de Miguel Bustos García, Ciudad de México: Editorial Universidad Autónoma de México, 2009. (Miradas en la obscuridad).

Torres San Martín, Patricia. “La memoria del cine como extensión de la memoria cultural” *Culturales*, núm. 4, pp. 50-79, 2006.

UAEM. “Informe sobre las fosas de Tetelcingo”, en <https://www.uaem.mx/difusion-y-medios/actividades/informe-sobre-las-fosas-de-tetelcingo> (último acceso 25 de noviembre 2022).

UNAM. “Lluvias de mayo, Félix Blume en Catedra Extraordinario Francisco Toledo, de arte y comunidad de la UNAM.”, en <https://www.facebook.com/watch/live/?v=2970627036353571> (último acceso: 12 de marzo 2023).

Velázquez, Rogelio. “Isla Bermeja, en el limbo 22 mil millones de barriles de petróleo.”, en <https://contralinea.com.mx/capitales/isla-bermeja-en-el-limbo-22-mil-millones-de-barriles-de-petroleo/> (último acceso 29 de noviembre 2022).