

### Ens.hist.teor.arte

Alejandra Cortés, “Memoria(s) sensible(s): substancia, cuerpo y rastro en la obra de Rosemberg Sandoval y Teresa Margolles”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXI, No. 32 (enero-junio 2017), pp. 33-43.

*Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.*

Maestra en Estudios Latinoamericanos (Universidad Nacional Autónoma de México) y Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Pedagógica Nacional con estancias académicas en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Su trabajo investigativo se desarrolla en las articulaciones entre arte, política, memoria y comunicación en fenómenos sucedidos a partir de la década de los años sesenta en América Latina.

### RESUMEN

Este artículo considera cómo los conflictos sociales y políticos en una sociedad determinan las relaciones entre los individuos y al individuo mismo desde su corporeidad en las obras de Rosemberg Sandoval (Colombia) y Teresa Margolles (México). Estos artistas que se han caracterizado por exponer al espectador a un contacto afectivo y corporal con piezas poéticamente constituidas por substancia, cuerpo y rastro. Adicionalmente el artículo plantea una reflexión sobre la materia narrativa, los residuos de realidad que son intervenidos o recreados en las obras, el ‘archivo’ como obra de arte y la relación memoria e identidad en el arte.

### PALABRAS CLAVE

Memoria sensible, arte contemporáneo, Teresa Margolles, Rosemberg Sandoval, materia narrativa.

### TITLE

Sensitive memory: Substance, body and trace in the works of Rosemberg Sandoval and Teresa Margolles

### ABSTRACT

This article studies how social and political conflicts in societies determine the relations between the individuals and their corporeality in the works of Rosemberg Sandoval (Colombia) and Teresa Margolles (Mexico). The works of these artists are poetically constructed by substances, bodies and traces, and expose the spectator to a corporal and affective contact. This article also reflects on the material narrative, intervened or re-created residues of reality, the artwork as ‘archive’ and the relationship between memory and identity in the visual arts.

### KEY WORDS

Sensitive memory, contemporary art, Teresa Margolles, Rosemberg Sandoval, material narrative.

# Memoria(s) sensible(s): substancia, cuerpo y rastro en la obra de Rosemberg Sandoval y Teresa Margolles

Alejandra Cortés

El arte genera momentos de significación que, puestos en la vida social en forma de objetos o situaciones, contienen la capacidad de cuestionar, movilizar y/o comunicar realidades particulares. En este sentido, se propone analizar la materialidad que ha constituido en los últimos años algunas de las propuestas artísticas generadas en México y Colombia; la cual, en gran medida, establece un diálogo con la violencia que han desatado los conflictos internos en estos países. Aún al disponerse en un objeto o situación con autoría individual, las obras pueden generar una identificación y un tejido entre las memorias de toda una comunidad. Este artículo presenta la materia en su referencialidad de signos y hechos comunes.

La memoria es una construcción, un ejercicio presentista que involucra olvidos y recuerdos. Recordar es uno de los actos que componen la memoria, que puede entenderse en su posibilidad de traer al presente lo que ya no está y, en esa medida, también, de re-conocer (volver a conocer) y re-pensar la experiencia pasada. En la reactivación o provocación del recuerdo en el arte, en la pregunta por el “cómo” del recuerdo, se hará énfasis en este texto.

Tanto el recuerdo individual como los recuerdos que confluyen en contextos comunes y compartidos están sujetos a momentos y formas específicas de activación, ya sean de carácter espontáneo o planificado. La substancia, el cuerpo y el rastro son recursos que algunos artistas exploran, utilizan y estudian para hablar de la memoria y de la tensión entre tiempos y conflictos sociales, muchas veces atravesados por hechos violentos. Por esta razón, se propone la categoría de *memoria sensible* para analizar cómo la materialidad que compone algunas obras de arte, a la cual se accede a través de nuestros sentidos, es un puente dialógico entre sensibilidades individuales y colectivas en torno a la memoria.

## Materia narrativa, intervenida y re/creada: el rastro

Una de las maneras que han encontrado los artistas contemporáneos para hablar de su realidad ha sido la extracción de fragmentos de ella y su recomposición en las obras. Desde

Oscar Bony, en 1968 en Argentina, cuando como obra de arte presentó a una familia obrera, a la que le pagó el doble del salario que recibirían en un día para que hicieran sus labores cotidianas en el lugar de exposición, hasta los muchos y variados *readymades*.

En Colombia, uno, sino él mayor exponente de esta práctica, ha sido Rosemberg Sandoval. Un artista que se reconoce desde la cotidianidad de un colombiano promedio, al que lo tocan las vicisitudes de las condiciones sociopolíticas del país. De origen campesino, él junto con su familia fueron desplazados por la violencia hacia la ciudad de Cali, donde se asentaron desde los años sesenta. Al respecto de su decisión de ser artista, dice:

Estudié arte por razones éticas, estéticas y morales, y siendo adolescente tenía que decidir: o me meto a la insurgencia y soy un líder guerrillero, o me convierto en delincuente lúcido o soy un artista transgresor, entonces dije: no, voy a hacer arte. Eso fue lo que pensé y lo que hago porque es donde me siento más amplio, coherente y preciso. El arte tiene ese filo de libertad.<sup>1</sup>

Su producción inicia en 1980, haciendo énfasis en el performance y las instalaciones, que se caracterizan por la exposición de la realidad en la que vive a través de la acción y las materialidades -en muchos casos- efímeras que componen su obra: la lengua de un sindicalista asesinado, el cabello de un preso político, el mugre de un indigente, fragmentos de pared de un sector marginal de Cali, entre otros. Su obra, al ser extracción y presentación enérgica y discursiva de la realidad, permite hablar de estas en su mutua alimentación: del artista en su realidad y de la realidad en las obras; de la datación de estas en un momento y circunstancias particulares, no como objetos aislados de historias personales y de realidades sociales.

El trabajo de Sandoval ha venido operando como un proceso artístico paralelo a las consecuencias sociales y políticas desatadas, en parte, por el conflicto armado interno de Colombia. Su obra denota cómo este conflicto ha marcado las relaciones entre los individuos y al individuo mismo desde su corporeidad. El caso de la producción artística en medio de una guerra, en el que paralelo al deseo de hacer memoria, se trabaja sobre un malestar en el presente inmediato, es el caso de Rosemberg Sandoval, quien expone al espectador piezas poéticamente constituidas por una especie de materia narrativa (substancia, cuerpo y rastro).

La conceptualización de la materia, así como el posicionamiento político, ético y estético a través de ella, hacen de la obra de Sandoval una referencia a partir de la cual se pueden analizar los hilos tensores entre obra de arte, narrativa y realidad en Colombia. Uno de los trabajos a través del cual se intentará dar razón de ello es *Venus escolar*, una pieza compuesta de dos botas de plástico coloquialmente llamadas “botas pantaneras”, usadas característicamente por campesinos e integrantes de grupos armados rurales. La pieza consiste en la intervención de una de las botas, cortada con un instrumento quirúrgico en forma de zapato escolar de niña.

---

<sup>1</sup> Hans-Michael Herzog, ed. “Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosemberg Sandoval” en *Cantos/Cuentos colombianos. Arte Colombiano contemporáneo*, Zurich: Daros-Latinoamérica, 2005, p. 207.



**FIGURA 1.** Roseberg Sandoval, *Venus Escolar (Múltiple)*. Escultura, 2012-2014. Fotografía de Paola Tafur reproducida con autorización del artista. [www.rosebergsandoval.com/venus\\_\(multiple\).html](http://www.rosebergsandoval.com/venus_(multiple).html).

A *Venus escolar* le antecede el performance *Venus*, realizado entre 2000-2007, en el que el artista camina sobre uno de los bordes de la Vía Panamericana Sur, con la bota puesta en el pie derecho pisando el campo, y con el pie izquierdo, calzado con el ya transformado zapato escolar de niña, el asfalto de la carretera.



**FIGURA 2.** Roseberg Sandoval, *Venus*. Performance, 2000-2007. Fotograma de video de Mauricio Vergara reproducido con autorización del artista. [www.rosebergsandoval.com/venus.htm](http://www.rosebergsandoval.com/venus.htm).

Una de las interpretaciones que puede dársele a *Venus escolar* transporta a un fenómeno que ha marcado la historia del país y de sus habitantes: el desplazamiento forzado de campesinos (a causa del conflicto armado), que llegan a la fuerza a asentarse en ciudades capitales, dejando atrás sus costumbres, su tierra, pertenencias, sus modos de vida y de trabajo. Otra interpretación puede estar en el reclutamiento y participación de menores y jóvenes que se ven forzados, en muchos casos, a abandonar la escuela para entrar a algún grupo armado (guerrillas, grupos paramilitares).

El desprendimiento de un rol para convertirlo en otro es, en ambos casos, un acto absolutamente violento que emplea al cuerpo como un arma y residuo de guerra, despojándolo de cualquier valor individual o humano –incluso-. Este desprendimiento, esta redefinición del cuerpo humano a través del cuerpo de la bota es lo que el artista pone sobre la mesa con *Venus escolar*.

Colombia reporta las cifras más altas en términos de desplazamiento forzado en Latinoamérica: 7'134.646 personas desplazadas hasta marzo del 2017.<sup>2</sup> La complejidad de esta problemática, esta aunada al control y despojo del territorio por parte de actores armados (sobre todo grupos guerrilleros y paramilitares)<sup>3</sup> para diferentes fines, entre los que se pueden destacar: explotación minera legal e ilegal y control de rutas de narcotráfico.<sup>4</sup> El trasfondo de esta situación muestra para los recientes informes sobre el conflicto en Colombia que, aunque se remita el desplazamiento forzado a la confrontación armada entre grupos, detrás de ello existen también intereses y alianzas entre empresarios, narcotraficantes y políticos.

La memoria es un refugio de la identidad y constituye, en muchos casos, el deseo del retorno para el desplazado. Esta transporta eventos y motivaciones de todo tipo, nos compone individual y colectivamente; sin embargo, son algunos individuos los que con su trabajo logran agenciar procesos de memoria. Uno de los puntos que se podría señalar es cómo el artista a veces se convierte en un sujeto que agencia o activa procesos de memoria a través de sus obras, las cuales siendo –por lo general– producto de una iniciativa individual, logran conectarse con una realidad macro social.

Uno de los recientes informes al respecto, afirma que en Colombia el 99% de sus municipios han sufrido de episodios de desplazamiento forzado y que el 87% de los desplazamientos han

---

<sup>2</sup> Dato aportado por el RUV (Registro Único de Víctimas). *Interpretación y análisis sobre las cifras del Registro Único de Víctimas*, Bogotá: Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, 2017, p. 17, en <https://rni.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/Documentos/INTERPRETACION%20CIFRAS%20RUV.pdf>

<sup>3</sup> Aunque en menor grado, no hay que desconocer la participación del ejército colombiano en el desplazamiento forzado, por omisión o por alianzas con grupos paramilitares.

<sup>4</sup> Gonzalo Sánchez, Director del Centro Nacional de Memoria Histórica, señala: “Llaman la atención los autores de este informe, por ejemplo, sobre el hecho de que en 2011 el 87 por ciento del desplazamiento forzado provino de los municipios mineros-petroleros, y que para esa misma época se hizo evidente para los observadores que Colombia fue uno de los países de América Latina que registró mayor inversión en tierras, acaparamiento y presencia de grandes inversionistas en tierras provenientes de otros países de la región”, Centro Nacional de Memoria Histórica, *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*, Bogotá: CNMH - UARIV, 2015, p.18.

sido en zonas rurales del país. El desplazamiento forzado en un país mayoritariamente rural y campesino no es un hecho aislado, ni ajeno a muchos colombianos, por el contrario, ha constituido una violencia sistemática que ha operado por décadas. Incluso, los abuelos de muchas de las personas asentadas en las ciudades vivieron el hecho del desplazamiento en la época de la violencia bipartidista (de mediados del siglo XX), en la que de los 11 millones de habitantes que tenía el país en ese momento, en su mayoría campesinos, 2 se desplazaron hacia las ciudades.<sup>5</sup>

Si puede concebirse el recuerdo como parte de los procesos de la memoria, una pregunta en sintonía con el arte es: ¿qué es lo que se puede recordar en o con las obras de arte? En la pieza de Rosemberg Sandoval se pueden hallar distintos matices de recordación, que a su vez se relacionan: 1) el que refiere a hechos concretos, a vivencias directas, 2) el que apela a un estado de cosas, a recuerdos que aunque no se amarran directamente a un hecho, sí se enmarcan en una situación social, por lo que otros recuerdos con otros contenidos relacionados pueden potencialmente detonarse con esta pieza, y 3) el de las sensibilidades que atraviesan el recuerdo y que también lo componen, aquel matiz de emociones y afectos que guían el recuerdo pero que muchas veces es invisibilizado.

Otro punto sobre el que se puede reflexionar a través de *Venus escolar* son las formas y los momentos en que se recuerda. Pareciera que hubieran destinadas ciertas condiciones para el recuerdo; momentos en los que hay una disposición a recordar, como las fechas conmemorativas o lugares a los que vamos para mirar con más atención y detalle que en cualquier momento rutinario, como los museos, los álbumes o los monumentos. La forma en la que *Venus escolar* está constituida, engloba varios elementos, a nivel poético, político y estético, que dan lugar a que esta sea una obra que potencialmente llegue a activar recuerdos o a moverse en el campo de la memoria, de lo artístico y de lo político simultáneamente.

Lo poético, esta en la conjunción de significados, entre los que ya tienen un tipo de botas producto de su uso, y los que se le agregan a través de su intervención y titulación de la obra. Este conjunto de significados aparentemente distantes configuran un nuevo sentido dispuesto en la obra: “Venus”, como la marca de zapatos escolares colombianos, o “Venus” como la antigua diosa romana del amor. Las botas que podría usar un campesino, un militar o un guerrillero transformados a medias –al ser solo uno de los dos- en zapato escolar a través de un procedimiento quirúrgico, el corte que se hace a la bota –que ya en sí mismo es un desprendimiento de la forma inicial de algo por otra cosa-, y su intervención con un instrumento quirúrgico que remite a la intervención del cuerpo humano, nos podría estar hablando de una especie de “cirugía social”, una intervención múltiple de los cuerpos de una sociedad.

La composición formal, la forma sensible que al final da cuenta de la estética, es en esta pieza precisa en su sublimidad. La reflexión que se podría resaltar es la de cómo en la limpieza que puede haber en la disposición formal de la obra, se puede presentar un acto violento que

---

<sup>5</sup> Centro Nacional de Memoria Histórica, p. 42.

encarnan historias personales y nacionales. A la vez, la obra deja ver la relación entre dominación-dominados (los que desplazan y los desplazados, o los reclutados y los que reclutan).

La remodelación del lenguaje y de la percepción, que comprende la estética de *Venus escolar*, logra traducir el hecho del desplazamiento forzado de zonas rurales a urbanas o el reclutamiento de jóvenes para la guerra, en la totalidad de una obra de arte, en una forma que se diferencia de la realidad existente y que, por ello mismo, propone preguntas sobre las significaciones que al respecto de estos hechos ya están dadas.

Lo político que tendría lugar en esta obra podría hallarse en su sustancia misma, en problemas concretos presentes en la vida social de Colombia sobre los que se hace hablar, pensar, discutir o recordar a través de una forma creada por el artista; lo político está en la pregunta y en la afirmación que se hace simultáneamente con *Venus escolar* y que se enmarca en un problema histórico de un país sobre el cual se tensa el presente, el pasado y el futuro.

Lo político es introducir, hacerse presente y participar exponiendo y poniendo a los demás en la discusión sobre problemas comunes. Es la voluntad de recordar y provocar el recuerdo en otros un acto político, cuando este acto nos lleva a conectarnos en los designios de lo común y lo trascendental para una sociedad, de manera que la obra de Sandoval presupone un deseo o una necesidad de reconsiderar el sentido de lo que ha venido pasando y de ponerlo en escena.

Cuestionar o incentivar nuevas interpretaciones sobre el sentido del pasado hace parte de las disputas por la memoria que libra actualmente Colombia y sobre las cuales también se construyen lugares de resistencia, como pudiera ser una obra de arte, no porque el arte defienda una u otra visión de los hechos pasados, sino porque lanza la pregunta por el cómo y el qué se está recordando e interpretando.

El arte, de alguna manera, se vuelve una cápsula de la experiencia, de una que tiene que ver necesariamente con recordar y que se logra a través de la configuración de formas sensibles y significantes, donde se expone el espectador a un contenido racional y relacional, pero también a la necesidad de capturar estos a través de los sentidos y sensibilidades, por lo que se podría acuñar la categoría de *memoria sensible* a este fenómeno.

## La memoria archivada y expuesta: el archivo como obra de arte

En los últimos años, uno de los trabajos que desde el arte ha profundizado sobre el incremento de la violencia en México es el de Teresa Margolles. Su obra está ligada a la reflexión sobre la muerte y el cuerpo humanos en contextos socio-políticos determinados; uno de ellos, la frontera norte del país. Su formación forense, el contacto con la morgue y su participación

en el colectivo SEMEFO son algunos antecedentes que nutren su producción artística que, en solitario, empieza en los años 2000.<sup>6</sup>

El uso de materia corporal, derivada de cadáveres humanos, así como los objetos y materialidades que rodean episodios de muerte son, en las obras de Margolles, una constante que ha marcado una especie de estética mortuoria con la que se ha inscrito en el campo del arte mexicano, de la cual, como indican algunos trabajos recientes, es participe e incluso líder.<sup>7</sup> Razon por la que en las conceptualizaciones de su trabajo se encuentra la posibilidad de analizar el archivo como obra de arte (como creación), de cara a las relaciones entre la memoria y el mundo material en unas circunstancias políticas particulares.

En 2012, la artista propone la obra *PM 2010*, una pieza que consiste en la recolección de los ejemplares del periódico *PM* durante 2010, año en el que se registró la tasa más alta de homicidios en la Ciudad, 3.710.<sup>8</sup> Este periódico que se produce y circula en Ciudad de Juárez no tiene archivo,<sup>9</sup> por lo que en esa lógica cada edición es irrecuperable. Teresa Margolles hace una contraposición a esta decisión a través de una pieza y acción artística, al realizar el único archivo de un periódico que ejemplar tras ejemplar deja ver la escandalosa situación social de un país con deseos de no ser recordada.

---

<sup>6</sup> La última acción realizada con SEMEFO, es *Andén*, una obra que se realizó en Cali (Colombia) en 1999.

<sup>7</sup> Amelia Chávez Santiago, *La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. iii.

<sup>8</sup> Instituto Nacional de Estadística y Geografía –INEGI–, Defunciones por homicidio por año de registro (2010), en <http://www.inegi.org.mx/sistemas/olap/proyectos/bd/continuas/mortalidad/defuncioneshom.asp?s=est> (consultado el 20 de noviembre de 2016).

<sup>9</sup> Óscar Gardea Duarte, en el catálogo de la exposición *El Testigo* (llevada a cabo en el 2014 en el Centro de Arte Dos de Mayo, en Madrid) en la que se presentó esta obra, afirma al respecto, que “El periódico PM no está digitalizado, se distribuye de lunes a sábado a partir del mediodía. Los diarios no vendidos son destruidos cada tres meses”. Ver, “PM / Conflicto e identidad”, en *El Testigo*, Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, p. 47.



**FIGURA 3.** Teresa Margolles, *Irrigación*, 2010, Documentación de una acción, periódicos recolectados de Ciudad Juárez. Producido por Ballroom Marfa. Detalle. Fotografía reproducida con autorización de la artista. Teresa Margolles *Dossier*, Ciudad de México: Galería LABOR, 2016, p. 50.

El cuerpo ha sido materia y concepto en buena parte de sus obras, ha constituido las maneras en las que la artista entabla una enunciación sobre su realidad. En el caso de *PM 2010*, el cuerpo sigue siendo protagonista, ya no como en algunas de sus piezas donde se provoca el contacto físico con el vapor, el olor o la presencia del cuerpo. En esta pieza se presenta al cuerpo en una trasposición.

El periódico *PM* es catalogado como prensa amarillista, prensa de tipo local, caracterizada por vender la imagen del cuerpo en dos facetas: el cuerpo en su sexualidad, presentado con una mujer desnuda; y el cuerpo muerto, mutilado, violentado. La preponderancia de la imagen sobre la información en este tipo de prensa muestra un cuerpo espectacularizado, despojado del sujeto y vuelto negocio (el de la venta del periódico) sobre negocio (el de la muerte y el sexo).

Algunas de las razones para que esta prensa exista bajo condiciones como el anonimato, la superficialidad y el amarillismo se deben a intereses económicos, políticos y a las retaliaciones por parte de grupos vinculados con el narcotráfico. La mayoría de asesinatos reportados por los dos diarios de este tipo en la ciudad (*El Mexicano* y *PM*) están relacionados con el tráfico de drogas. Los atentados a las instalaciones de los medios, las amenazas y el asesinato de pe-

riodistas han llevado a que en las notas de prensa se mantenga el anonimato y la omisión de la crítica, y a que, en cambio, el apetito de las ventas aumente el sensacionalismo.<sup>10</sup>

Olvidar y recordar. *PM 2010* es una pieza que muestra esta constante tensión que se presenta tras o durante un periodo de guerra o violencia sistemática, donde olvidar pareciera la bandera de los que han hecho daño y quieren dejar sus culpas silenciadas, y por el contrario, recordar, aunque doloroso en muchos casos, se convierte en un ejercicio identitario y a la vez en un arma de lucha que surge de la angustia que genera la posibilidad de olvido.<sup>11</sup>

Si se considera que los recuerdos y los olvidos son individuales, que cada persona tiene sus propios recuerdos aun cuando estos se refieran a hechos compartidos con otras personas, los recuerdos, su selección y la incidencia que puedan tener en el presente entran a ser un componente distintivo de cada persona y en esa medida a hacer parte de los procesos identitarios individuales. La memoria (como mecanismo e hilo tensor de tiempos) junto con la identidad están estrechamente interrelacionadas.

En una obra de arte como la de Teresa Margolles, constituida de archivo y del ejercicio de archivar como resistencia al olvido, se pueden vislumbrar dos procesos de memoria que se dan paralelamente. Por un lado, la evocación explícita de hechos violentos, en donde de primera mano ya hay implícita una postura respecto al pasado; y por otro lado, el reconocimiento al que enfrenta al espectador a través del contacto con la pieza.

En relación con la memoria, un punto para tener en cuenta en la producción del arte, sería la noción que Jelin, leyendo a Maurice Halbwachs, propone de *marco o cuadro social*, en la que se explica cómo las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente en un conjunto de valores, creencias y costumbres creadas y reproducidas socialmente. Aún en el plano individual, algo podría ser recordado como doloroso, justo o positivo, etc. dependiendo el conjunto de valores con el que este hecho se haya establecido socialmente.<sup>12</sup> En este sentido, lo que puede pasar en una obra de arte es que, mediante su composición, esta pueda establecer un diálogo ya no en un vínculo de individualidades sino de colectividades.

---

<sup>10</sup> Leticia Castillo, "El papel de los medios de comunicación en la violencia social de Ciudad Juárez" en *Diagnóstico sobre la realidad social, económica y cultural de los entornos locales para el diseño de intervenciones en materia de prevención y erradicación de la violencia en la región norte: el caso de Ciudad Juárez*, Juárez: Comisión Nacional para prevenir y erradicar la violencia contra las mujeres, 2009, pp. 270-295.

<sup>11</sup> También existen los casos en los que esto se da de manera inversa. En Colombia, durante el periodo de Álvaro Uribe, se cultivó una especie de memoria de vengadores. Se recordó y se remarcó diariamente las culpas de las FARC en el conflicto armado, buscando justificación para las ofensivas del gobierno, así como las inversiones millonarias en la guerra. En este caso, la memoria orientada y manipulada, fue la bandera del gobierno, que acompañó a un silencio de las propias culpas. "La memoria de vengadores" fue un arma del gobierno y la guerra. Véase, Renán Vega Cantor, "La importancia de pensar históricamente". Ponencia presentada en el Encuentro Conciencia Histórica, ¿Con quién podemos andar?, Pontificia Universidad Javeriana, realizado el 18 de julio de 2014. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JPmykgLxENY&ccpfpload=10>

<sup>12</sup> Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI, 2002, p. 20.

La mediación material y la apropiación cultural de ciertos códigos y pasados compartidos por parte de los artistas es otro de los momentos importantes. Ahí entran en juego las distancias entre los recuerdos y olvidos individuales del artista, respecto a lo que esté señalando su obra y los que puedan tener el resto de espectadores frente a estos hechos. En el caso de *PM 2010*, la obra puede tocar sensibilidades en distintas proporciones, relacionadas con experiencias vinculadas, cercanas o lejanas a la problemática que señala la obra.

Esta perspectiva permite ver las memorias como procesos que se construyen estando sumergidos en el mundo material (de vestigios, de cuerpos y de rastros), no como la recuperación de datos del pasado, sino como procesos que se construyen en el presente a partir del contacto con las personas y materialidades que permanecen en el tiempo.

Las consideraciones culturales nos permiten reconocer que esta dependencia de un mundo material ordenado se extiende a las casas de los demás y a otros entornos sociales diseñados especialmente para facilitar no sólo lo que debería recordarse sino cómo debería conducirse este recuerdo (...). Cómo y qué recordamos se cosifica en formas materiales que están a veces (no siempre) preparadas para encarnar categorías y así marcar la significación de los objetos.<sup>13</sup>

La memoria, al ser un ejercicio presentista que parte de la experiencia, puede ser externado, compartido y construido en una propuesta artística, la cual materializa el pasado generando o recreando obras que a veces se convierten en vehículos de la memoria. Podrían pensarse en ese sentido las obras de arte como creaciones en la cultura material con la que se abren posibilidades variadas de repensar y reevaluar el pasado en el presente.

Alan Radley refiere en su texto *Artefactos, memoria y sentido del pasado* cómo el desplazamiento de objetos de su tiempo y espacio al que pertenecían originalmente convierte a estos en discurso. De tal manera que lo que se desplaza no es únicamente el “artefacto” (en palabras de Radley) sino la forma de su uso y cómo este se involucra en una narrativa más amplia, de orden político en este caso.<sup>14</sup> Esta reflexión puede trasladarse a la producción de algunas obras contemporáneas, donde la inclusión de rastros materiales del pasado toma una posición discursiva dentro de la obra.

En el arte, el empleo de estos rastros del pasado (objetos, sustancias, materias, cuerpos etc.) para recordar, señalar conexiones o incentivar nuevas ideas y reflexiones en torno a algo, se exponen a una lectura no estática, a una lectura cambiante y distinta a través del tiempo, a pesar de que su composición contenga unas intenciones comunicativas precisas. Una obra como *PM 2010*, u otras de Teresa Margolles, podrían quizás ser apreciadas en la distancia de

---

<sup>13</sup> David Middleton y Derek Edwards, *Memoria compartida. La Naturaleza social y el recuerdo del olvido*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1992, p. 64.

<sup>14</sup> Alan Radley, “Artefactos, memoria y sentido del pasado” en *Memoria compartida. La Naturaleza social y el recuerdo del olvido*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1992, pp. 63-76.

una manera distinta a la del presente inmediato, en términos artísticos y en términos políticos. Como señala Radley, “siempre hay una mezcla de circunstancias intencionales y fortuitas que rodea la memoria de las cosas”.<sup>15</sup>

Este autor también afirma que ninguna explicación del recuerdo social puede ignorar que la vida se construye alrededor de un mundo material y que por tanto recordar implica la transformación o reordenamiento de ese pasado material. Podría decirse que el papel de los objetos en el recuerdo es el de provocador de un constructo mental, al recoger rasgos significativos de la experiencia pasada. De esa manera, un archivo de periódicos locales o un *muro baleado*<sup>16</sup> pueden desplazarse a un museo para convertirse en *materia narrativa* portadora de significaciones sobre el pasado.

Si se considera el recuerdo como un acto constructivo y a la creación material –en este caso la obra de arte– como potenciador de este fenómeno, es posible pensar que el recuerdo social, que puede encontrarse en una pieza de arte, podría detonar actitudes colectivas frente a situaciones pasadas y/o presentes como la guerra, de manera que el arte podría ser tomado como un vínculo material entre memorias e intereses colectivos.

Frente a la institución de ciertas versiones sobre el pasado colectivo, en algunos momentos puede surgir un sentimiento de inconformidad, cuestionamiento o zozobra que lleve a una vuelta reflexiva sobre el este, a revisarlo a reinterpretarlo, a redescubrirlo. *PM 2010* es una obra que ejemplifica una discordancia con lo establecido y con las prácticas oficiales del olvido. Funciona como una especie de llamado a la revisión de las cosas que han pasado y que siguen pasando en México.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>16</sup> *Muro baleado* es una pieza que Teresa Margolles produjo en el 2009, recuperando una pared real, que separaba el jardín de una casa con el exterior. Éste fue marcado por el impacto de una lluvia de balas perdidas en Culiacán, Sinaloa, en <http://www.artribune.com/2011/07/bolzano-barricada-c%E2%80%99e-teresa-margolles/o-s-museion00/>