

EVA N. FERNÁNDEZ | ANTONIO RAMOS RAMÍREZ  
(eds.)

# MEMORIAS en EMERGENCIA

Voces, dispositivos  
y materias





# MEMORIAS EN EMERGENCIA



# MEMORIAS EN EMERGENCIA

*Voces, dispositivos y materias*



EVA N. FERNÁNDEZ  
ANTONIO RAMOS RAMÍREZ  
(eds.)

Ediciones Trea

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por el Laboratoire d'études romanes de la Université Paris 8 y el Laboratorio de Investigación y Producción Visual de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro (Francia-México).



© de los textos: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.  
C/ Gran Capitán, 52  
33213 Gijón · Asturias · España  
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712  
trea@trea.es  
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán  
Corrección: Almudena Zapatero  
Maquetación: Almudena Zapatero

Depósito legal: AS 00095-2026  
ISBN: 979-13-88179-14-3

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

# Índice

<b>Prefacio</b> .....	9
VALENTINA SALVI	

<b>Introducción</b> .....	11
---------------------------	----

## VOCES

<b>1. Construcción identitaria y representación social de cuatro salineros en Salinas del Marqués (Oaxaca, México) frente a las obras del Rompeolas Oeste, 2020-2023</b> .....	21
IZTACXOCHITL ADELA ALARCÓN ROMERO	
<b>2. Memorias en espiral: caminos posibles para la comunidad sorda mayor</b> ....	41
GABRIELA ALFONSO NOVOA, LUISA FERNANDA PARADA PABÓN Y JULIANA CATALINA MÉNDEZ ÁLVAREZ	
<b>3. La fuerza domesticadora de lo pequeño. Ideas para integrar otras voces en el discurso permanente del Museo Regional de Querétaro</b> .....	61
PAULINA MACÍAS NÚÑEZ	

## DISPOSITIVOS

<b>4. Memoria, archivo, subversión. El activismo documental y las políticas-estéticas de la memoria</b> .....	89
JOAQUÍN BARRIENDOS	
<b>5. Cuando las veredas hablan: el proyecto «Baldosas blancas de la memoria: hacia una cartografía de la memoria platense»</b> .....	105
AURÉLIA GAFSI	
<b>6. Las Pedagogías de la Memoria en las escuelas secundarias de Río Cuarto</b> ...	127
ROMINA SOLEDAD BADA	

## MATERIAS

7. **Daniel B. Coleman: la transición corporal como política y arte.** ..... 151  
ALBELEY RODRÍGUEZ BENCOMO
8. **Las prácticas comunitarias en la fotografía [no] humanitaria  
como producción contrahegemónica del Chocó colombiano** ..... 177  
CRISTINA GARCÍA MARTÍNEZ
9. **Materias emergentes que devienen memorias. Reelaboraciones,  
ensamblajes y enclaves** ..... 199  
SAMUEL LAGUNAS CERDA | EVA FERNÁNDEZ

# Materias emergentes que devienen memorias. Reelaboraciones, ensamblajes y enclaves

SAMUEL LAGUNAS CERDA | EVA FERNÁNDEZ  
Universidad Autónoma de Querétaro, México

Experimentar un objeto en términos afectivos o sensoriales supone dirigirse no solo hacia un objeto sino también hacia aquello que lo rodea, entre lo que se cuenta también lo que está detrás de dicho objeto, es decir, las condiciones de su aparición.

Sara AHMED, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*

## Introducción

Una de las ideas más lúcidas que aparece en el texto *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* de Jane Bennet —abrevando a propósito de las posibilidades de emergencia de las materialidades— tiene que ver con imaginar que la materia no es algo inerte, sino que esta nos afecta en nuestro habitar el mundo con potencia y vitalidad. La materia estaría muy lejos de enunciarse pasivamente y más próxima a promover interacciones ingeniosas, activaciones impensadas y agencias disruptivas.

En este sentido, habría en las imágenes una materia emergente —que es la que intentaremos describir a lo largo de todo este capítulo— que tiene importantes resonancias con la noción de *actante* de Bruno Latour (1987, 1990, 1994). Para Bennet «un actante es una fuente de acción que puede ser o bien humana o bien no-humana; es aquello que posee eficacia, que es capaz de hacer cosas, que tiene la suficiente coherencia como para introducir la diferencia, producir efectos, alterar el curso de los acontecimientos» (Bennet, 2022, p. 11). Y Latour entiende por *actante* aquello que puede ser representado, es decir, esa fuente de acción que se desdobra desde su condición objetual y se separa de su contexto fundante. En la representación, el actante tiene agencia política y semiótica.

Apelando a esta capacidad que tendría la materia —devenida imagen/actante— para activar, posibilitar o abrir el sentido a través de reconfiguraciones que permitan extender el territorio de lo relacional, podemos pensar que la dimensión de lo

corpóreo —formas, superficies, texturas, materia orgánica— tiene la potencialidad de establecer recuerdos y memorias a partir de una acción propia que emerge de la condición material. El recuerdo podría consistir, por lo tanto, en la recuperación, por medio de imágenes, de una serie de elementos sensoriales y afectivos del pasado para traerlos al presente. Esta operación la encontramos en los objetos artísticos que se analizarán en este texto, los cuales migran hacia otro sitio en el que se efectúa una producción, una reelaboración y una resignificación —como si fuera una restauración— que contrasta con los esfuerzos institucionales, hegemónicos, culturales y políticos por sostener las mismas historias que arrastran esos objetos.

La historiadora argentina Pilar Calveiro se refiere a la memoria como una materialidad dispuesta a ensamblarse y a producir diferencias:

[...] la memoria no arma como un rompecabezas, en donde cada pieza entra en un único lugar, para construir siempre la misma imagen; sino que opera a la manera de un lego, dando la posibilidad de colocar las mismas piezas en distintas posiciones, para armar con ellas no una misma figura sino representaciones diferentes cada vez. Es por ello que, en esta clase de construcción, no puede haber un relato único ni mucho menos dueños de la memoria (Calveiro, 2006, p. 378).

Los archivos, las fotografías, los artefactos que, como actantes, son capaces de producir efectos en/sobre la realidad y en/sobre los sujetos, facilitan la revisión de procesos y acontecimientos históricos haciendo aparecer intersticios que permiten el surgimiento y la experiencia de otros significados. Esas grietas o pliegues posibles en la dimensión de las memorias pueden detonar nuevos espacios en la dimensión de los afectos que ofrecieran problematizar, desde otras narrativas como puede ser la materia como fuente de acción, la emergencia de memorias disidentes, díscolas y reverberantes apelando al desborde, a la expansión y a la suma.

En 1977 Raymond Williams, a propósito de la noción de *emergente*, puso sobre la mesa estos tres conceptos sobre los que vale la pena reparar: dominante, residual y emergente. Como si se tratara de fases que atraviesa todo proceso cultural, político o sociohistórico, Williams describió lo emergente como algo que irrumpe, que invade, que se manifiesta con cualidades expansivas provocando algo radicalmente nuevo. Esta idea de la emergencia como un estado de rebelión, de revelación y de revuelta, potencia sustancialmente a la materia convirtiendo a este binomio, materia emergente, en un *actante* de viabilidad, creatividad y alteridad.

George Didi-Huberman en el libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* refuta la continuidad de la historicidad absoluta o de la realidad como acabada, porque afirma que siempre existe la incompletud: «[...] acordar a la imagen la misma atención que acordamos a la palabra de los testigos. El espacio estético de lo inimaginable desconoce la historia en sus singularidades concretas» (Didi-Huberman, 2004,

p. 10). Como si en la dimensión de la historia aceptada socialmente pudiera colarse un espacio para la duda y para la evocación de realidades desconocidas provocando emergencias.

Por otro lado, Stefano Mancuso en diferentes textos (*La nación de las plantas*, 2020; *El futuro es vegetal*, 2017) discute sobre las disímiles posibilidades de los lenguajes para comprender la memoria y se detiene en una definición del *Diccionario de la Lengua Italiana*: «Proceso ligado a la génesis de una modificación (huella mnémica) de un sustrato, orgánico o no, mediante el cual un determinado efecto persiste y se vuelve susceptible de volver a manifestarse [...]» (Treccani, 2021).

Aquí la memoria se esboza como una capacidad común a distintos organismos para conservar una huella, un vestigio. Estas definiciones y cruces entre las imágenes, las materias y las memorias despliegan un horizonte especialmente afectivo y agencial que —en este texto— nos permite imaginar y habilitar otras políticas y estéticas que atienden a enclaves oportunos que privilegian el espacio y el tiempo como condiciones de posibilidad de lo inimaginable. Bennet enuncia a propósito del afecto:

[...] los cuerpos orgánicos e inorgánicos, los objetos naturales y culturales (estas distinciones no son particularmente significativas aquí) son todos afectivos. Aquí me apoyo en una noción spinozista del afecto, que refiere en líneas generales a la capacidad de acción y reacción que cualquier cuerpo tiene (Bennet, 2022, p. 17).

De forma complementaria, Sara Ahmed, en un texto brillante sobre crítica cultural, también analiza los sentimientos que provocan los objetos; ella dice que «los objetos, entendidos como lugares de tensión personal y social, están saturados de afectos» (Ahmed, 2019, p. 95). Parece que otorgarle a la materia/objeto solo la calidad artefactual es obliterar su dimensión afectiva, ya que puede afectar y ser afectado. De la misma forma que Ahmed, Bennet insiste en pensar la materialidad, incluso recuperando la teoría política, como un elemento importante. Ella retoma los agenciamientos maquínicos pensados por Deleuze y Guattari como materialismos, a lo que podríamos agregar la posibilidad de considerar a la materia u objeto como el actante referido por Latour.

La potencialidad que tiene la materia, su vitalidad, la entendemos articulada a la emergencia de aquellas memorias que se gestan desde la relación con los objetos y provocan agencia y emoción. Dice Ahmed en su texto *La política cultural de las emociones*: «Si el contacto con un objeto genera sentimiento, entonces la emoción y la sensación no pueden separarse fácilmente» (Ahmed, 2015, p. 27).

El objetivo de este texto es caracterizar cómo las imágenes actúan sobre las memorias desde la impronta de su materialidad. Sostenemos que la materia no es inmóvil ni pasiva, sino que tiene una capacidad de agencia y afectación y produce efectos que repercuten en los sujetos individuales, en los grupos sociales y en el conjunto

de agentes no-vivos promoviendo reelaboraciones afectivas, transhistóricas e interculturales. La acción de ensamblar, en una acepción artística y también biológica, destella las posibilidades de la emergencia de las memorias ensambladas. Por ello, a través del estudio de caso y el análisis visual de la exposición «Restablecer memorias», del artista chino Ai Weiwei, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM en el 2019, proponemos en una primera parte titulada «Re-elaboraciones» revisar la categoría de memorias en su uso y función hegemónico-tradicional en las ciencias sociales, así como sus posibilidades de transformación desde los procesos imagéticos. En una segunda parte, «Ensamblajes», analizaremos la exposición de Ai Weiwei desde las infraestructuras de aparición y la materialidad de las obras que dialogan en el espacio abrevando sobre el enclave semiótico y afectivo que tiene esta muestra. En una tercera parte, «Enclaves», retomaremos la reflexión del sitio, la obra y la reelaboración de la categoría de memorias para imaginar el despliegue de sentidos emancipadores a partir de las materias emergentes.

## Reelaboraciones

Para recordar hay que imaginar.

George DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*

Establecer una caracterización universal o general acerca de las memorias en nuestra actualidad es, afortunadamente, imposible. La diversidad de voces, historias y revisiones que se han suscitado a partir de la segunda mitad del siglo XX provoca que la expansión de sus experiencias, fisuras y metáforas difícilmente quepa en una categoría sesgada o epistémicamente acabada. Aún más, circunscribirla como concepto o acto aislado que no esté atravesado por el afecto es, prácticamente, anular su sentido. Elizabeth Jelin dice: «El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras» (Jelin, 2020, p. 420), porque cualquier elemento de una experiencia o evento del pasado reverbera en el presente e incide en lo que se espera del futuro, cabría la posibilidad de reelaborar el sentido tras permitir su performatividad.

Las memorias, por un lado, están entreveradas de infinitas formas y modos posibles que proyectan archivos afectivos que actúan como síntomas, como activaciones y catapultas que desatan nudos simbólicos que, en muchas historias, obliteran las frustraciones y ahora sostienen la crítica. Nelly Richard, la brillante pensadora chilena de la crítica cultural, enuncia: «Evoco la memoria como nudo de temporalidades que amarran el pasado, el presente y el futuro en tanto formaciones siempre inconclusas

que están hechas de cancelaciones, anticipos y revelaciones, de tachaduras y diferimientos... » (Richard, 2021, p. 15). La instancia de la hendidura, como una suerte de infraestructura para la irrupción de los actos de memoria, permite el atisbo de «silencios y gestos» (Jelin, 2020, p. 420) que se convierten en coyunturas de sentido.

En el mismo tenor, Pilar Calveiro la describe como aquello que «[...] opera como puente que, articulando dos orillas diferentes, sin embargo las conecta. Al hacerlo nos permite, como acto central, recordar aquello que se borra del pasado, o bien se confina en él, precisamente por sus incómodas resonancias con el presente» (Calveiro, 2006, p. 377). Como una interfaz entre tiempos, las memorias están cargadas afectivamente integrándose en la vida colectiva, formando parte de la trama de las identidades. Al recordar, se elaboran conexiones entre dimensiones múltiples: la corporalidad del sujeto —podría también ser otro tipo de sujeto que no fuera humano—, la subjetivación, la mirada, los lugares, los acontecimientos, los grupos sociales que acompañaron ese proceso, el lenguaje, la conciencia.

Nos parece importante ubicar que, de modo simultáneo a las memorias emergentes, performáticas y lúdicas, subyace un tipo de memoria impulsada desde flancos geopolíticos y normativos —como corolario de un formalismo ideológico que ordena, insiste y sostiene— que se convierte en gestora potente de un sistema de representación, operando activamente en la configuración del sentido de ese tipo particular de memoria hegemónica, oficial y cómoda. En las memorias oficiales la materialidad signica se constituye en un «cuerpo del recuerdo» (Richard, 2010), cuyo acceso se encuentra limitado por el poder del soberano, quien gestiona y determina entre sus súbditos o ciudadanos la disponibilidad, la orientación afectiva y la efectividad de los recuerdos (Traverso, 2007). De alguna forma, las memorias impulsadas colectivamente responderían a marcos, propuesta central de la teoría de Maurice Halbwachs, quien sugiere que son condicionantes de la representación social. Este punto es importante porque las memorias estarían siempre enmarcadas. En el texto *La memoria colectiva*, el historiador parece establecer una diferencia puntual entre la individual y la colectiva proponiendo una reflexión interesante que tiene que ver con la intuición sensible. Las percepciones memoriales, explica, también están permeadas por condiciones subjetivas. Halbwachs sugiere que cuando recordamos o evocamos el pasado habría casi un 99 % de reconstrucción y un 1 % de sus vestigios fehacientes. Es decir, incluso la elaboración del recuerdo, del vestigio o del síntoma que activa las memorias tiene una producción semiótica signada y condicionada por la gestación del afecto.

Desde distintos ángulos, pensar las memorias corresponde a un proceso que habilita unir sitios, temporalidades, acontecimientos y corporalidades. Una interfaz performativa que activa la dimensión de esas referencias del pasado elaborando el presente. Y esa capacidad de sentido que provoca la memoria parece nunca estar acabada, así como también afecta a un cuerpo, individual o social. Nelly Richard sostiene:

Ciertas formaciones de la memoria aspiran a la sumisa reconstrucción de un pasado que privilegia la fidelidad con lo vivido para que nada extraño o desconocido amenace con afectar la continuidad biográfico-identificadorio que vincula el recuerdo a la matriz de identidad, pertenencia y sentido de los sujetos o grupos involucrados en el acto individual y colectivo de recordar (Richard, 2010, p. 137).

En el caso de las memorias traumáticas, por ejemplo, el esfuerzo de recordar está atravesado por la oclusión y la obstrucción. Y es que si la memoria desempeña un «trabajo residual» mediante el cual enlaza el pasado con el presente mediante la búsqueda retrospectiva de los recuerdos con «energías latentes» (Richard, 2010, p. 16), en el trauma, este trabajo es obstruido y/o desviado. El trauma codifica el acontecimiento catastrófico —aquel que desordena la experiencia vivida y la sacude de arriba abajo— en un entramado de símbolos que intentan desenmascarar la realidad, pero que, simultáneamente, vuelven a encriptarla en una vasta y renovada imagería que se presta a diversos «usos ideológicos» (Quinby, 1994). El trauma es, pues, una forma del recuerdo inmerso en un tejido disfórico de afectos y efectos sobre el sujeto y sobre determinados grupos sociales.

El artista chino Ai Weiewei (Pekín, 1957) ha tenido durante su vida distintas experiencias que signaron su práctica y la relación con la materia en su quehacer artístico. En una entrevista con Cuauthémoc Medina, Weiwei recuerda su infancia y su educación bajo un régimen maoísta: «[ ... ] estábamos totalmente impedidos de ver cualquier cosa vieja. De hecho, cualquier idea o signo, o artefacto que fuera viejo (viejo significa anterior a la revolución de 1949) era fuertemente criticado, abusado o destruido» (Medina, 2018, p. 105). Este recuerdo tiene una doble dimensión que aquí es importante señalar. En primer lugar, deja ver el control que el soberano, en este caso el régimen maoísta, busca tener sobre la memoria de sus subordinados. El acto de obstruir el acceso a la materialidad signica —que pueda evocar o detonar recuerdos de un pasado determinado— a fin de evitar el resurgimiento de energías latentes que puedan generar efectos y afectos no deseados en los subordinados, oblitera la memoria. Esta prohibición de «no mirar», cerrar los ojos ante las imágenes y los hechos a las que estas remiten, consolida el triunfo de la memoria oficial.

La filósofa chilena Andrea Soto Calderón ha recuperado la noción de *elaboración* en relación con aquellas imágenes que ejercen un trabajo —una agencia— sobre el sujeto que las mira. La elaboración comienza en el momento en el que se entrecruzan la imaginación y el acontecimiento: «es en ese espacio potencial donde se forma un régimen de creencia, una consistencia imaginaria. Y esas consistencias son profundamente poderosas, una estructura sólida que está en el orden de lo mágico, lo político y lo posible» (cit. en Pinto, 2024, s. p.). En el caso de Weiwei, el impedimento de la contemplación de lo viejo se constituye como el acontecimiento frente al que la



Fig. 1. Boquillas-Spouts (2015), Detalle de la tapa del Catálogo de la exposición *Reestablecer Memorias*, Ai Weiwei, MUAC, 2019.

imaginación resiste y abre un espacio potencial. Se inaugura el proceso imagético por medio del cual aquellos cúmulos de signos vedados —que también son heridas abiertas— comienzan a conformarse en imágenes.

Conviene trazar aquí un hilo con Ranciere, para quien la imagen no está en el mundo, no yace, de un modo preexistente, sino que se conforma mediante un proceso de elaboración que emprende la mirada. A través de este proceso imagético la materialidad sígnica adquiere atributos y condiciones que le permiten elaborar múltiples significados imbricados con la temporalidad completa: pasados, presentes, futuros.

El proceso imagético desata un cúmulo de operaciones imaginables en el espectador por medio de las cuales las imágenes salen al encuentro y (se) revelan no solo en su superficie, sino también desde sus residuos intersticiales. Consideramos, pues, que una imagen —en su materialidad— es inestable, cualidad que permite la organización de sus potencias de múltiples maneras. Es gracias a esta apertura que las imágenes poseen la facultad de orientar, reorientar y desorientar las memorias de los sujetos individuales y colectivos. En este sentido, el trabajo artístico de Ai Weiwei en la obra *Restablecer memorias*, presentada en el 2019 en el marco del décimo aniversario del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, propone una reelaboración de algunos signos del pasado —y del presente!—, ejecutando una puesta en escena por medio de la cual el artista genera, en el espacio museístico, condiciones materiales específicas de posibilidad que

aquí denominaremos «infraestructuras de aparición» (Soto Calderón, 2022, p. 31): la obra se conforma como un dispositivo dado para que ciertas imágenes aparezcan en el espectador y este pueda, a su vez, dejarse trabajar por las imágenes en una dimensión afectiva y política.

## Ensamblajes

No hay dispositivo de exposición que no sea el resultado de un trabajo de producción, en el sentido que le da al término Walter Benjamin. Una exposición no guarda relación únicamente con la historia del arte. Se trata de un acto político porque es una intervención pública e, incluso si ella misma lo ignora, se trata de una toma de postura dentro de la sociedad.

Georges DIDI-HUBERMAN, *La exposición como máquina de guerra*

La invitación a reconformar los afectos que producen memorias. La habilitación de un *denkraum* —en palabras de Didi-Huberman— como ese espacio que propicia el pensamiento, la *diferancia* de Jaques Derrida que tiene la capacidad de «[ ... ] revocar la falsa oposición entre la presencia y la ausencia [ ... ]» (Didi-Huberman, 2010, p. 138) o, recuperando la propuesta de Nelly Richard un «pensamiento en acto». Desafiar los tiempos y la geografía para visitar aquello que permea la experiencia registrando esas sensaciones traumáticas que albergan pulsos que agitan la respiración. La exposición Restablecer memorias fue y es un acto de lucha política/pulsional que invoca compromisos. Con esta exposición se aborda una problemática que sigue latente y que parece proponer, desde un ensamblaje díscolo de las piezas que conforman la exposición, un discurso otro haciendo converger historias, materialidades y afectos.

Ai Weiwei, además, debe mucho de su notoriedad a la provocativa forma en que, desde mediados de los años noventa, tomó la capacidad transgresora de toda clase de categorías que subyacen en la tradición del *ready-made* para intervenir artefactos que usualmente están conservados y protegidos bajo el criterio arqueológico de la autenticidad y la estética de la ruina que impera en el depósito del museo. Sus obras implican gestos que se apropian de la materialidad presentada en un enclave institucional que alimenta y signa, con una fuerza-potencia, las posibilidades emancipatorias de esas memorias.

Restablecer memorias reúne catorce obras entre las que destaca el «Salón ancestral de la familia Wang» (2015) y los «Retratos de Lego relacionados con el caso Ayotzinapa» (2019). El «Salón ancestral» es un enorme *ready-made* hecho a partir de 1500 piezas que el artista chino compró en 2015. Fue construido durante la dinastía Ming para satisfacer necesidades espirituales y sociales de la familia: ofrecer sacrificios

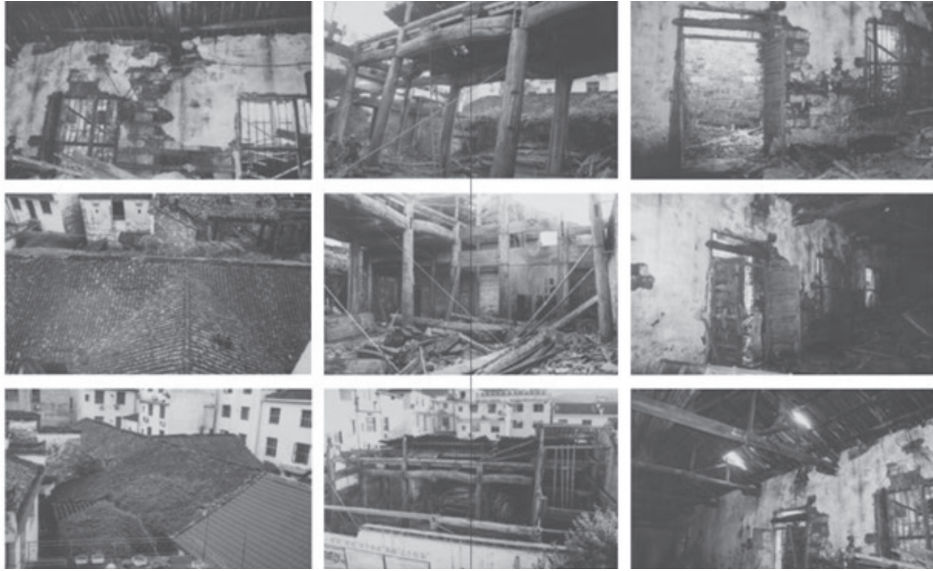


Fig. 2. Salón ancestral de la familia Wang, Catálogo de la exposición *Restablecer Memorias*, AiWeiwei, MUAC, 2019.

a los ancestros, realizar bodas, ceremonias luctuosas y otras celebraciones. Con el estallido de la revolución maoísta, en 1950 el salón fue expropiado y dejó de pertenecer a la familia Wang para ser parte de los bienes del Estado. Durante la Revolución Cultural, en la década de 1960, se emprendió una guerra simbólica contra todas las imágenes de lo *viejo*, lo que aceleró el abandono y el deterioro de la construcción. Fue hasta el siglo XXI que este tipo de construcciones, por motivos turísticos, adquirió el rango de bien inmueble y se puso a la venta. El gesto de Weiwei de llevar y montar en el museo el Salón ancestral busca con el emplazamiento de los signos abrir un espacio potencial de efectos y afectos nuevos que ensamblen otros recuerdos y otras memorias a partir de una materialidad signica que oscila entre la ruina y la mercancía.

En «Retratos de Lego relacionados con el caso Ayotzinapa», Ai Weiwei presenta 46 imágenes de los estudiantes desaparecidos y asesinados la noche del 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, México. Por medio de un diseño y una serie de instrucciones elaborada por el artista, se invitó a voluntarios y voluntarias a acudir a las salas del museo para armar los retratos pieza por pieza. Estos fueron acompañados por un video documental que reúne entrevistas a familiares de cada uno de los estudiantes. En su conjunto, estas piezas agrietan las paredes de la sala y abren heridas por medio de las que las imágenes que se conforman reclaman un lugar en la memoria de quien las contempla.

Para Mondzain, una de las tareas de la imagen es poner explícitamente en escena las condiciones de su propia producción (2016), develando y anticipando desde su

materialidad una suerte de intercambios y transacciones posibles con el espectador. Las imágenes puestas en la escena del museo trazan vías por las que la mirada puede orientarse y circular. En *Restablecer memorias*, la transparencia del medio emana de una búsqueda puntual del artista por juntar los fragmentos, vestigios o acumulación de materias —que tienen un peso simbólico y cultural— transgrediendo su impronta, activando y produciendo nuevos sentidos.

Si, como afirma Soto Calderón, es en «el encuentro con los residuos intersticiales de las imágenes en donde se puede activar una sensibilidad diferente» (2022, p. 27), en las dos obras mencionadas arriba de Weiwei los residuos intersticiales emergen a causa de la desterritorialización de la materialidad propia del *ready-made*. En el *ready-made*, recuerda Rebentisch, «con la presentación de objetos cotidianos como arte [...], la pregunta “qué es arte” pasa a ocupar el centro del debate» (2021, p. 115). En el «Salón ancestral» los grandes bloques de piedra son extraídos del espacio público y en su reubicación en el espacio museístico son sustraídos de su funcionalidad original, la habitacional, convirtiéndose en un objeto estético, abierto a la contemplación, sin ver alterada su materialidad. Este juego de refiguraciones de sentidos y de funciones es, precisamente, el que agrieta simbólicamente la materialidad de la obra y la abre a nuevos significados y sensibilidades. La transparencia en el proceso de producción del «Salón ancestral» permite al espectador conocer las transformaciones que ha tenido el valor de la materia en su circulación, pasando del valor de uso doméstico y residencial a un valor de cambio en el mercado como antigüedad o residuo, hasta adquirir un nuevo valor estético y político en el que confluye una crítica hacia el borramiento de las memorias por el régimen maoísta y una elocuente enunciación del arte como rehabilitador de pasados.

En «Retratos de Lego» Weiwei utiliza un material que apela a la acción de construir. Los legos, esas pequeñas piezas de plástico de diferentes colores que reconstruyen los rostros de los normalistas, transforman la materialidad en materia que activa el sentido, como una confrontación, destellando aquellas rendijas que hacen aparecer la violencia hacia los cuerpos, el silenciamiento estudiantil, la resistencia estatal ante los acontecimientos y el esclarecimiento sosegado —casi callado— de la potencia política, activista y vital que tienen las juventudes. El artista provoca intencionalmente, durante todo el proceso de la producción, la participación de numerosas personas que establecen y conforman una comunidad casual en torno a la memoria de los estudiantes desaparecidos. Desde aquellas y aquellos voluntarios que arman los retratos siguiendo la hoja de instrucciones hasta las y los espectadores que visitan y habitan las paredes de la sala de museo donde son exhibidos los rostros de los desaparecidos, el poder de la obra radica en que esa socialización temporal que ha detonado el proceso está fundada sobre la asignación de una corresponsabilidad respecto al hecho social tematizado. La comunidad que emerge de la materialidad



Fig. 3. Salón ancestral de la familia Wang, Catálogo de la exposición *Restablecer Memorias*, AiWeiwei, MUAC, 2019.

de los «Retratos de Lego» es una «comunidad de memoria» (Bellah y otros, 1985) en la que los recuerdos generan un vínculo fuerte y una unidad que trasciende las fisuras imperantes en el tejido social mexicano. Se trata de la fuerza crítico-política que posee el arte a partir de una capacidad de reelaboración, trastrocamiento o re-velta de los significados previos.

La decisión de Weiwei de acompañar los «Retratos de Lego» con el documental *Vivos*, el cual ocupa también un lugar dentro del espacio museístico, más que reforzar una metáfora sobre el evento traumático, busca engrosar una intención a través de la acumulación de afectos sobre el espectador. El documental reúne testimonios orales de las personas cercanas a los estudiantes: madres, padres, hermanas, hermanos, amigos, y los retrata en su vida cotidiana, por lo que mientras que el trauma de la desaparición es una excepción, el documental compensa lo extraordinario con lo ordinario de las imágenes en movimiento. Frente a la verdad histórica del discurso oficial, sostenida por los representantes del poder ejecutivo y del poder judicial del Estado mexicano, el arte mantiene abierta, en la explosión de su latencia, la posibilidad de otras memorias.

Pero, ¿cómo una obra que induce una reflexión puramente material sobre el legado histórico chino puede articularse en contigüidad con una investigación sobre el saldo que produce la violencia en un país latinoamericano en el presente? (Medina, 2019, p.14).

Este es el nudo en el que la creación de memoria coincide con la necesidad de registro, en el que las luchas por la defensa de la cultura coinciden con los reclamos de justicia, en el que la ciudadanía del mundo debe ejercerse tanto en relación con el pasado como con el futuro, en el que la doble espiral del proyecto de Ai Weiwei para México encuentra su atadura con una serie de colaboraciones sobre el caso Ayotzinapa (Medina, 2019, p. 17).

Si, por lo tanto, las memorias se habitan, coexisten, emergen y sostienen voluntades de reapropiación y de agencia que adquieren dimensiones inesperadas, Restaurar memorias muestra las posibilidades de abrir diferentes caminos para la reelaboración de proyectos memoriales y que éstos pueden ser inusuales. Cuando Didi-Huberman profundiza sobre la metodología wargburiana, a propósito del atlas *mnemosyne*, la establece como «[...] un deseo de reconfigurar la memoria, renunciando a fijar un relato ordenado» (Chacártegui, 2014, p. 25). La materialidad de la obra de Weiwei, los legos, le imprimen una dimensión de facticidad a la exposición —la identidad del archivo y la *diferancia* (Derrida) en términos visuales— a cada uno de los retratos de los normalistas mexicanos explorando y produciendo un marco de representación que establece un tipo de huella memorial. Hito Steyerl, en *Imágenes promedio*, plantea que las imágenes creadas con dispositivos automáticos «son representaciones estadísticas, no imágenes de objetos reales» (Steyerl, 2023, p. 95). Como si la veracidad de las presencias, o ausencias, estuviera provocada por la indexicalidad y por su soporte material. Para Steyerl, el efecto de lo producido automáticamente tendría más que ver con la estadística, con la probabilidad y la yuxtaposición de datos que con una aparición veraz de aquello que sale a la luz a través de la materia. La preocupación de Georges Didi-Huberman —a propósito de lo que aparece en los pliegues, en el ínter— articulado a los retratos que funcionan como extensiones de la identidad —y también de la violencia traumática y ejercida— refuerza una línea emparentada con Steyerl cuando sugiere que las identidades no pueden ser representadas desde data, gráficos o algoritmos arrojadas a un universo abstracto. Habría en la potencia de la materialidad, para Didi-Huberman, una interfaz de sentido, afecto y potencia, dice: «así como la noción de visualidad, para los objetos que nos ocupan, debería ser capaz de revocar la falsa oposición de lo visible y lo invisible» (Didi-Huberman, 2011, p. 138).

Quizás la problemática que se suscita de lo que Hito Steyerl llama «imágenes promedio» sea la ausencia a las singularidades del tiempo, tenga que ver con la imposición del dato a la forma que oblitera su capacidad de existencia, permanencia y resistencia. Para la realizadora cinematográfica alemana:

El sesgo no es solo productivo en lo referente a la representación, al degradar visualmente a las personas. Su supuesta eliminación es igualmente productiva, puesto que ayuda

a consolidar las jerarquías de clase apuntaladas por las guerras, los conflictos energéticos y los sistemas fronterizos racistas, y puede ser aprovechada en un sistema de producción promedio (Steyerl, 2023, p. 107).

Luego, Ai Weiwei muestra un interés por esos sistemas estructurales, por las construcciones simbólicas y por la dimensión ética, ya que enuncia con literalidad —y materialidad— su preocupación por la fragmentación, por la ruptura y por una historia despedazada. Cada una de las piezas de esta exposición parece ser una fuente documental, un archivo vivo que alberga un legado histórico y un objeto que incuba la lógica de la perpetuación de una memoria que, proyectada en el espacio museal, transforma radicalmente las condiciones polisémicas de su sentido. Recuperando el análisis foucaultiano del poder ligado a la producción discursiva de la materialidad de todo cuerpo, podríamos sostener que la exposición de Weiwei, emplazada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, vigoriza la importancia de la performatividad y la agencia semiótica que aparece en y desde la materia provocando la aparición de un discurso memorial interfacético.

En la reflexión sobre la creación de nuevas memorias, el argumento de Calveiro que enuncia: «[...] en realidad, la memoria no es un acto que arranca del pasado sino que se dispara desde el presente, lanzándose hacia el pasado» (Calveiro, 2006, p. 378), introduce un elemento importante en esta discusión porque las obras hechas con Lego o el ready-made oriental a partir de su condición de actantes, desde la teoría de Bruno Latour, redimensionan y ensamblan —desde la vitalidad y acción de la materia— una memoria que se articula al pasado desde múltiples presentes.

## Enclaves

El realismo agencial no comienza con un grupo de diferencias dadas o fijas, sino que interroga cómo estas diferencias son hechas y rehechas, estabilizadas y desestabilizadas, y también interroga sus efectos materializables y exclusiones constitutivas.

Karen BARAD, *Cuestión de materia. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*

La teórica neerlandesa Mieke Bal sugiere, en escritos iluminadores como *Tiempos trastornados y Arte para lo político*, algunas pautas interesantes para comprender la noción de visualidad; porque esta categoría, en el entramado discursivo que hemos intentado pronunciar, funciona como una suerte de hiperarchivo depositario de muchos encuadres, de disímiles actos en el registro de la agencia y de una proyección operativa, también colectiva, en el campo escópico. Sobre todo, la visualidad hospeda

el cúmulo de producción de sentido traducido/transferido a las imágenes a través de la mirada y mediante prácticas de visualidad. Y esos modos particulares de recortar, agenciar, performar lo que se presenta a la vista tiene una implicación potente, porque se convierte en una representación visual. Y como dice Bal, «[ ... ] los regímenes escópicos o visuales son objeto de análisis también. En definitiva, todas las formas y aspectos, condiciones y consecuencias de la visualidad lo son» (Bal, 2016, p. 31). Los actos de mirar son actos políticos. Existe una suerte de umbral, un entre —en palabras de Mieke Bal— que abre el espacio a la afectividad, habilita la duda sobre la representatividad y efectiviza, en ese pliegue o entre-límite, un espacio importante para las memorias.

En cada uno de los apartados de este texto —Reelaboraciones, Ensamblajes y Enclaves— buscamos trazar un hilo argumentativo centrado en la apuesta revitalizante de otras formas de memoria que se gestan desde la objetualidad, que emergen a partir del acto performativo sujeto-tiempo-espacio y que provocan la aparición intersticial del afecto, que surge en infraestructuras permeadas por la materialidad, lo relacional y lo visual.

La potencia política y afectiva que emana de la exposición «Restablecer memorias» de Ai Weiwei no solo se erige como una plataforma radical y sugerente para la crítica cultural, artística y política, sino que convoca a ese «pensamiento en acto», recuperado por Richard, reconociendo el ejercicio de desmontaje producido por la condición fugaz de un contrasentido. Contrasentido en el tenor de una posición que insiste en priorizar la performatividad por sobre la representación. Como explica Karen Barad,

[ ... ] el representacionalismo es la creencia en la distinción ontológica entre las representaciones y aquello que pretenden representar. Lo que es representado es considerado independiente de toda práctica de representar. Esto quiere decir que se asume que hay dos tipos de entidades distintas e independientes: representaciones y entidades a representar (Barad, 2023, p.60).

La reelaboración de nuevas memorias, devenidas de la producción de inusuales marcos de acción y gestión, discursivos y semióticos, habilitaría una gramática que se establece desde la materialidad desplazando el sentido de la historia o del pasado hacia la esfera de la emergencia, como una suerte de acción efectiva que puede suscitar la materia. En el gesto de reconciliación entre objetos, afectos, espacio, contextos, historia, agencia y afectación, se resignifica la materia como actante, y emerge la posibilidad de imaginar y operar futuros otros que podrían habilitar un lenguaje nuevo sobre las memorias. ¿Por qué no pensar que el emplazamiento puede ser un gesto de enunciación reivindicativo? Porque en el hospedaje del espacio signado por los objetos/actantes, en un juego de alteridad entre lo representacional y lo performático,

se cuela, a modo de vocación revitalizante, la acción de agencia y pronunciamiento que tendría espabilar la discusión en torno a la transformación potencial de la emergencia de memorias vinculadas —oportunamente— a las urgencias del presente y del futuro.

## Bibliografía

- AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2019). *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra Editora.
- BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal.
- BARAD, K. (2023). *Cuestión de materia: Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*. Ediciones Holobionte.
- BENNETT, J. (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora.
- CALVEIRO, P. (2006). «Los usos políticos de la memoria», en *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. CLACSO. Disponible en línea en <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>>.
- CHACÁRTEGUI, A. Z. (2014). *Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G. Didi-Huberman*, tesis de grado). Universidad de Barcelona. Disponible en línea en <<https://hdl.handle.net/2445/66056>>.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira* (2.ª reimp.). Ediciones Manantial.
- (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Pressas Universitarias de Zaragoza.
- JELIN, E. (2020). *Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. CLACSO.
- LATOUR, B. (1992). *Ciencia en acción: Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Labor.
- MANCUSO, S. (2020). *La nación de las plantas*. Galaxia Gutenberg.
- MEDINA, C. (2019). *Restablecer memorias*. UNAM.
- MONDZAIN, M.-J. (2016). *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*. Capital Intelectual.
- PINTO VEAS, I. (2024). «Andrea Soto Calderón», *laFuga*, 28. Disponible en línea en <<http://2016.lafuga.cl/andrea-soto-calderon/1229>>.
- QUINBY, L. (1994). *Anti-apocalypse: Exercises in genealogical criticism*. University of Minnesota Press.

- REBENTISCH, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo*. Universitat de València.
- RICHARD, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- (2021). *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo*. CLACSO.
- SOTO CALDERÓN, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados.
- STEYERL, H. (2023). «Mean images». *New Left Review*, 140. Disponible en línea en <<https://newleftreview.org/issues/iii140/articles/hito-steyerl-mean-images>>.
- TRAVERSO, E. (2007). *El pasado: Instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Marcial Pons.
- WILLIAMS, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.



¿Por qué sigue siendo tan importante repensar las memorias en la contemporaneidad? ¿Qué implicaciones efectivas se pueden establecer con la emergencia de memorias que disloquen e irrumpen en distintos espacios en los que se debate la historia presente? En los últimos años asistimos a una efervescencia en torno a los modos de construir, pensar y practicar las memorias en distintos territorios atravesados por problemáticas, urgencias y coyunturalidades, en aras de visibilizar las necesidades ciudadanas, políticas, culturales y artísticas en la actualidad. Este libro propone un diálogo interdisciplinario a partir de tres ejes que articulan las voces, los dispositivos y las materias como dimensiones que expanden los discursos que, generalmente, evidencian procesos de acumulación de registros de la memoria que hoy son insuficientes.

En el apartado «Voces» se recuperan algunos temas que recogen urgencias disruptivas que tienen que ver con el territorio como sitios que materializan representaciones e identidades, con comunidades con diversidades corporales que insisten en la escucha como práctica participativa y con instituciones como los museos que generan experiencias desde la curaduría y la producción de una funcionalidad del espacio que democratiza la resonancia de las voces. En el apartado «Dispositivos» el énfasis está puesto en las intersecciones entre el arte y la política pensando los archivos y los documentos como interfaces para subvertir los discursos sobre las memorias. Se proponen las escuelas y los espacios públicos como las veredas y otros enclaves transitables que reinscriben las historias y las cartografías en clave pedagógica y ciudadana. En el apartado «Materias» se presenta a los cuerpos como moldeables y plásticos cuestionando las prácticas de clausura y extrañamiento en una actualidad que a partir del activismo detona reflexiones críticas acuciantes en torno a la colonialidad, al biopoder y a las liminalidades. También se abordan las imágenes, especialmente las fotográficas, como materias que pueden inaugurar discursos heterogéneos apoyados en la comunicación visual; además, se abreva sobre las obras de arte ensambladas que, a partir de la materialidad como huella de acontecimientos violentos, traumáticos e históricos, pueden agenciarse el espacio, estableciendo un diálogo transhistórico y transgeográfico que crea memorias que hermanan a comunidades desde una memoria compartida.