

ENTRECRUZAMIENTOS DE LA COLECCIÓN JUMEX



#10

MOMENTO, MONUMENTO, MEMORIA Y MEMORIAL

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Momento, monumento, memoria y memorial



Oscar Muñoz, *Proyecto para un Memorial*, 2004-2005

Momento, monumento, memoria y memorial

Marielsa Castro Vizcarra

La necesidad de recordar el pasado y conservarlo es tan antigua como la historia misma. El arte se ha inscrito en la producción de memorias a través de múltiples formatos como los monumentos, memoriales y antimonumentos, y en obras que apuestan a construir, conservar, materializar, o incluso a editar los recuerdos.

La historia y la memoria han sido conceptos estudiados en conjunto, pero también desde sus diferencias. El historiador francés Pierre Nora afirma que estos dos conceptos más allá de ser sinónimos son opuestos. La memoria está en constante transformación, es olvidada y recordada según la dialéctica del momento, mientras que la historia es una reconstrucción de lo que ya no está, por lo tanto, siempre es una narración incompleta. La memoria es un fenómeno del presente, la historia una representación del pasado, la memoria es absoluta, mientras que la historia es relativa.¹

En consonancia con Nora, quien escribió: “Hablamos tanto de la memoria, porque queda muy poco de ella”,² artistas como Christian Boltanski, Ilán Lieberman y Óscar Muñoz han explorado maneras de recordar a aquellos que ya no están, con la intención de conservar lo que parece impermanente. Christian Boltanski (Francia, 1944 - 2021) trabajó durante su

1 Pierre Nora, “Between memory and history: Les lieux de mémoire”, *representations* 26 (1989): 7-24.

2 Ídem.

larga trayectoria temáticas como la muerte, el trauma colectivo y la pérdida de identidad. A través de distintos medios el artista procuró rescatar la memoria. Coleccionó fotografías, objetos e incluso latidos cardíacos, con la intención de recordar a personas comunes y hacerlas trascender en monumentos que aluden a la memoria colectiva. Dentro de las obras emblemáticas de Boltanski, se encuentra la serie *Monument* [Monumento] (1986) que son instalaciones de retratos en blanco y negro de niños, apilados en forma piramidal y focos que se conectan entre sí, aludiendo a un luto público y colectivo, que conmemora a ciertas personas en particular.

Tanto Boltanski como el artista Ilán Lieberman (México, 1969) recolectaron archivos fotográficos de rostros de niños para su producción artística. En ambas prácticas utilizan la fotografía como el recuerdo de lo que ya no está, como la captura de un instante. Lieberman realizó a lápiz, y con la ayuda de un microscopio, copias exactas de rostros de niños desaparecidos. Durante tres años reprodujo 100 fotografías de un diario local de la Ciudad de México y así surgió su obra *Primeros 25 Dibujos de la serie “Niño Perdido”* (2005-2006), que opera como una colección de obituarios o carteles de búsqueda. Debajo de cada dibujo se encuentra una ficha informativa con algunas de las características de cada uno de los desaparecidos como el nombre, edad, altura, señas particulares y fecha del momento de la desaparición.

El artista colombiano Óscar Muñoz (1951) utiliza como base para *Proyecto para un memorial* (2004-2005) rostros de recortes de periódicos de víctimas desaparecidas resultado de la violencia en Colombia. Muñoz presenta cinco videos que comienzan con una superficie de concreto iluminada por el sol. A los pocos segundos aparece una mano que comienza a pintar

un rostro con un líquido transparente, poco tiempo después el espectador puede intuir que es agua, ya que en el momento en que el rostro es terminado, el dibujo comienza a evaporarse. El artista representa la corta temporalidad de la memoria y la imposibilidad de recordar a los desaparecidos. En los países latinoamericanos, la desaparición forzada se ha utilizado como una estrategia de represión hacia los disidentes del poder. Al anular los cuerpos de los oponentes, el poder no sólo reprime mediante el terror a la población civil, también borra la historia y la memoria de aquellos que luchaban o intentaban alzar la voz, creando amnesia colectiva.

Como una forma de recordar y de construir identidades se erigen monumentos y memoriales que pretenden conservar una parte de lo que pasó y a quienes ya no están. Al igual que las diferencias entre historia y memoria, también existen diferencias entre monumentos y memoriales. Los monumentos son edificaciones que conmemoran las acciones de una persona o un hecho en concreto, relevante para un grupo social que busca conservar la memoria histórica. Los memoriales son espacios creados para recordar a personas que han muerto, pero a diferencia del monumento que celebra la acción a recordar, un memorial lo denuncia. Históricamente los monumentos se caracterizan por ser lugares estáticos que provocan distancia entre el pasado y el presente. Los memoriales dejan espacio a nuevas interpretaciones, basados en experiencias sensoriales. En palabras del filósofo Walter Benjamin, “articular históricamente el pasado no se logra reconociendo “tal y como fue””,³ sino recreando nuevas interpretaciones de una experiencia. En las prácticas artísticas contemporáneas los monumentos y

3 Walter Benjamin, “On the concept of history”, (2009): 389.

memoriales han sido objeto de estudio, derivando en obras como las de Dan Flavin, Peter Coffin y Mark Dion.

Durante 1964 y 1990, el artista Dan Flavin (EE. UU., 1933 - 1996) realizó 50 piezas dedicadas al artista ruso Vladimir Tatlin. *Untitled (Monument for V. Tatlin)* [Sin título (Monumento a V. Tatlin)] (1964) es una de ellas, en la cual, a través de una reinterpretación mínima y simétrica de luces fluorescentes —material comúnmente utilizado por Flavin— se conmemora el Monumento a la Tercera Internacional (1919-1920). También conocido como Torre Tatlin, el proyecto que nunca fue construido es un símbolo de la revolución comunista rusa que pretendía albergar la sede de esta organización. La obra de Flavin juega con la temporalidad de los materiales mediante la iteración, ya que un monumento pretende ser permanente en tanto que un foco fluorescente no lo es. De manera similar, el artista estadounidense Peter Coffin (1972) explora la materialidad en la serie *Sculpture Silhouette* [Silueta de escultura] al emplear símbolos históricos como detonantes de estas obras y al transformar imágenes presentes en la memoria colectiva en siluetas negras. Interesado en reproducir la sombra de las esculturas, Coffin produce modelos negros de acero de un par de centímetros de espesor. *Sculpture Silhouette Prop (B. Newman 'Broken Obelisk' 1963-69)* [Silueta de escultura (B. Newman "Obelisco roto" 1963-69)] (2007) es la aproximación de Coffin al conocido Obelisco de Barnett Newman. Por una parte, Newman creó un memorial roto, que representa las rupturas del sistema, y por otra, Coffin diseñó un memorial a Newman replicando la sombra de éste.

Como respuesta a los memoriales y monumentos, en el arte contemporáneo se han creado piezas que podrían definirse como antimonumentos, ya que cuestionan la manera



Peter Coffin, *Sculpture Silhouette Prop (B. Newman "Broken Obelisk" 1963-69)*, 2007

hegemónica de construir la historia. La artista mexicana Teresa Margolles (1963) ha utilizado en su obra remanentes físicos de sucesos traumáticos para representar la pérdida, la violencia y la muerte. En 2008, Margolles se encontraba en China cuando un terremoto de 8.0 en la escala de magnitud sacudió a la provincia de Sichuan dejando un total 1,370,000 habitantes desplazados, 64,197 muertos y 18,263 desaparecidos. Margolles viajó a este lugar y como resultado de su experiencia creó *Escombro* (2008). La pieza tiene dos partes y es antimonumental tanto en sus dimensiones como en la forma de presentar la historia, a través de una contranarrativa. *Escombro* se compone de una pequeña pirámide de oro de 18 quilates y una astilla encima de ésta que la artista recolectó del sitio. La obra conforma un mínimo remanente físico de un suceso que reflexiona sobre la muerte.

En *Monument to the Birds of Guam* [Monumento a los pájaros de Guam] (2005), el artista estadounidense Mark Dion (1961) evoca a los pájaros extintos de la isla Guam. La instalación presenta un árbol con cuerpos de serpientes colgando, cubiertas por alquitrán seco. Durante la Segunda Guerra Mundial, se introdujo por error a Guam una especie de serpiente que desde entonces ha sido invasora y depredadora, causando un daño ecológico y la extinción de múltiples especies de aves endémicas. La instalación expone los dilemas ecológicos en los que el ser humano es el responsable de las alteraciones en la diversidad de los ecosistemas. El artista presenta un antimonumento que denuncia al depredador y recuerda a las especies extintas.

Los monumentos, así como los símbolos patrios, también se han construido con la intención de producir una identidad nacional. El México moderno del siglo XX se afianzó en el himno, la bandera y el escudo nacional. En *Desmantelamiento*

y *reinstalación del escudo nacional* (2008) de Tercerunquinto se muestra el registro fotográfico y el video de una acción de los artistas: el movimiento temporal del escudo nacional de la antigua Secretaría de Relaciones Exteriores en la Ciudad de México, hoy Centro Cultural Universitario Tlatelolco. La acción duró 24 horas y se llevó a cabo el 2 de octubre del 2008, día en que se cumplieron 40 años de la masacre de Tlatelolco. La pieza de Tercerunquinto tiene múltiples capas de interpretación; por un lado, es un acto de denuncia a una amnesia o a la falta de memoria política de un suceso traumático y, por el otro lado, es una crítica al valor otorgado a símbolos para la construcción de una identidad de un Estado nación y al nacionalismo.

La artista Amalia Pica (Argentina, 1978) propone la construcción de nuevas memorias a través de la acción *To Everyone that Waves* [A todos los que se despiden]. Realizada entre 2005 y 2006, es una pieza que habla de desplazamiento y nostalgia. Compuesta de un video en blanco y negro de 16 mm, registro de un *happening*, y una pila de pañuelos blancos sobre un pedestal, el video muestra un barco antiguo que zarpa del puerto del mismo lugar que siglos antes despidió a miles de personas que emigraron a Estados Unidos. La artista, sin decirle a las personas que se trataba de una obra, entregó pañuelos blancos a aquellos que subían al barco, así como a los que se quedaban. El *happening* pretendía averiguar si las personas se despedirían del barco con el típico saludo de ondear el pañuelo blanco y con esta obra la artista buscaba analizar la documentación y registro del arte efímero. La confirmación de la artista, cuando las personas ondearon los pañuelos, y el registro de la acción habla de construcción de nuevas memorias, así como de la interpretación subjetiva de la historia.

Esta selección presenta obras que exponen relaciones en torno a formas de conmemoración. A través de distintos medios los artistas de este *Entrecruzamiento* procuran construir memorias en torno a hechos históricos o pérdidas. Cada uno de ellos propone una interpretación diferente a la oficial sobre momentos históricos, en algunos casos a través de la construcción de memoriales, monumentos, o antimonumentos. Sus reinterpretaciones ponen en evidencia que la memoria es una construcción en el presente. Es a través de la experiencia de cada una de las piezas que estos monumentos se convierten en memoriales y que el espectador puede crear sus propias lecturas, cuestionando la postura y repercusión de una historia hegemónica.



Tercerunquinto, *Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional*, 2008



Teresa Margolles, *Escombro*, 2008

Moment, Monument, Memory, and Memorial

Marielsa Castro Vizcarra

The need to remember the past and preserve history is as old as history itself. Art has been inscribed in the production of memories through multiple formats like monuments, memorials and antimonuments, and in works that aim to build, preserve, materialize, or even edit memory.

History and memory hold many affinities, and some differences. French historian, Pierre Nora, affirms that these two concepts, rather than being synonymous, are opposites. Memory is in constant transformation, it is forgotten and remembered according to the dialectic of the moment. On the other hand, history is a reconstruction of what is no longer there, and is therefore always incomplete. Memory is a phenomenon of the present, history a representation of the past. Memory is absolute, while history is relative.¹

In line with Pierre Nora's claim: "We speak so much about memory, because there is so little of it left,"² artists such as Christian Boltanski, Ilán Lieberman, and Óscar Muñoz have explored ways to remember those who are no longer here, preserving what seems impermanent. French artist Christian Boltanski (1944-2021) reflected on themes such as death, collective trauma, and loss of identity throughout his career; seeking to rescue memory through a variety of media. Boltanski

1 Pierre Nora, "Between memory and history: Les lieux de mémoire." *representations* 26 (1989): 7-24.

2 Idem.

collected photographs, objects, and even heartbeats, with the intention of remembering ordinary people and making them transcend in memorials that allude to collective memory. Among Boltanski's emblematic work is the *Monument* series (1986), which consist of installations of black and white portraits of children, stacked in a pyramidal shape with light bulbs that are connected to each other, recalling a public and collective mourning that commemorates specific people.

Both Boltanski and Mexican artist Ilán Lieberman (1969) collected photographic archives of children for their artistic production. Both practices employ photography to recall the memory of what has vanished from view, photography as the capture of an instant in time. Lieberman drew exact copies of newspaper images of missing children in pencil and with the help of a microscope—replicating the dots of the printing. Lieberman recreated over a period of three years, one hundred photographs from a local Mexico City newspaper. *Primeros 25 Dibujos de la serie "Niño Perdido"* [First 25 Drawings of the Lost Child series] (2005-2006) acts as a collection of obituaries, or missing posters. Accompanying the drawings is a caption underneath that lists some of the characteristics of each missing person; such as name, age, height, particular characteristics, and date of disappearance.

For *Proyecto para un memorial* [Project for a Memorial] (2004-2005), Colombian artist Óscar Muñoz (1951) also uses newspaper clippings of victims who disappeared during the violence in Colombia. Muñoz presents five videos that begin with a shot of a concrete surface illuminated by the sun. A few seconds later, a hand begins to paint a face on the ground with a transparent liquid. Shortly thereafter the viewer can sense that the liquid is water, as the drawing begins to evaporate the moment

the face is finished. The artist represents the short temporality of memory and the impossibility of remembering those that have disappeared. In Latin American countries, disappearance has been used as a strategy of repression enacted upon dissidents. By disappearing the bodies of opponents, those in power not only repress by imposing terror on the population, but also erase the history and memory of those who fought or attempted to raise their voices, creating collective amnesia.

Monuments and memorials are built to preserve what happened and those who are no longer with us, as a way of remembering and constructing identities. Just as there are differences between history and memory, there are also differences between monuments and memorials. Monuments are built to commemorate the actions of a person or a specific moment relevant to a social group. Memorials on the other hand are spaces created to remember people who have died, and unlike the monuments that celebrate an action meant to be remembered, a memorial in turn denounces it. In the words of the German philosopher Walter Benjamin, “to articulate the past historically does not mean to recognize it “the way it really was””³ but rather to re-create it through new interpretations of an experience. Historically, monuments are characterized as static places that create distance between the past and the present. While memorials leave room for new interpretations, based on sensory experiences. Both have been ways in which memory has been preserved. In contemporary artistic practices memorials and monuments have been the object and product of artistic production, as is the case with the work of Dan Flavin, Peter Coffin and Mark Dion.

3 Walter Benjamin, “On the concept of history.” (2009): 389.

Between 1964 and 1990, the artist Dan Flavin (U.S., 1933-1996) made 50 pieces dedicated to the Russian artist Vladimir Tatlin. *Untitled (Monument for V. Tatlin)* (1964), is one of them. Through a minimal and symmetrical organization of fluorescent lights, a material commonly employed by Flavin, the artist commemorates the Monument to the Third International (1919-1920). Also known as Tatlin's Tower, and symbolic of the Russian communist revolution, it was intended to house the headquarters of the Communist International but was never actually built. Flavin's work plays with the temporality of materials through iteration; and while a monument is intended to be permanent; a fluorescent light bulb is not. Similarly, American artist Peter Coffin (1972) uses historical symbols as jumping off points for his works and transforms images present in the collective memory into light black silhouettes in the series *Sculpture Silhouette*. Interested in reproducing the shadow of sculptures, Coffin produces black steel models just a few centimeters thick. *Sculpture Silhouette Prop (B. Newman 'Broken Obelisk' 1963-69)* (2007), is Coffin's homage to Barnett Newman's well-known Obelisk. Newman created a broken memorial, representing the cracks in the capitalist system, whilst Coffin designs a memorial to Newman by replicating only Newman's shadow.

In response to memorials and monuments, contemporary artist has created anti-monuments that question ways of remembering and the hegemonic construction of history. Mexican artist Teresa Margolles (1963) has used the physical remnants of traumatic events in her work to represent loss, violence, and death. In 2008, Margolles was in China when an earthquake measuring 8.0 on the magnitude scale struck Sichuan province, leaving a total of 1,370,000 people displaced, 64,197 dead and



Amalia Pica, *To Everyone that Waves*, 2005-2006

18,263 missing. Margolles traveled to Sichuan and as a result of her experience created *Escombro* [Rubble] (2008). The piece has two parts—a small pyramid of 18 karat gold that supports a splinter collected by the artist from the site. The piece consists of showing a physical remnant of an event and thus reflecting on death. Rather than being monumental, its small dimensions and its takes on presenting a counter narrative make it anti-monumental.

In *Monument to the Birds of Guam* (2005), American artist Mark Dion (1961) memorializes the extinct birds of the island of Guam. The installation features a tree with hanging snake bodies covered with dried tar. During World War II, a new snake species was mistakenly introduced to Guam and has since become an invasive and predatory species, causing ecological damage and extinction to multiple native bird species. The installation exposes the ecological dilemmas caused by humans who are responsible for the alterations in the diversity of ecosystems. The artist presents an anti-monument that denounces the predator and remembers the extinct species.

Patriotic symbols, like monuments, serve the purpose and are built with the intention of producing a national identity. Modern Mexico is largely based on the national anthem, the flag, and the national emblem. *Desmatelamiento y reinstalación del escudo nacional* [Dismantling and Relocation of the National Emblem] (2008) by the artist collective Tercerunquinto shows the photographic and video record of the action of temporarily removing the national emblem from the former Ministry of Foreign Affairs in Mexico City, now Centro Cultural Universitario Tlatelolco. The action lasted 24 hours and took place on October 2, 2008, which marked the 40th anniversary of the Tlatelolco massacre. Tercerunquinto's action offers up

multiple layers of interpretation. On the one hand it serves the purpose of denouncing the amnesia or lack of political memory of a traumatic event, and on the other hand it is a critique of the value given to symbols for the construction of a nation-states' identity and nationalism.

Argentine artist Amalia Pica (1978) proposes the construction of new memories through the action *To Everyone that Waves*. Made in 2005-2006, the work speaks of displacement and nostalgia. Composed of a 16mm black and white video, and a pile of white handkerchiefs on a pedestal, the video shows an old ship setting out from the port of Amsterdam, the same place that said goodbye to thousands of people who emigrated to the United States centuries ago. Unannounced, the artist handed out white handkerchiefs to the people boarding the ship, as well as to those who remained on the dock. The happening was intended as a speculative study about whether peoples would wave to the ship with the "typical" white handkerchief salute and as a study of the documentation and recording of ephemeral art. The record of this happening, in conjunction with the confirmed speculation of the artist, speaks of the construction of new memories, and the subjective interpretation of history.

This selection includes works related to the act of remembering. Through different means, the included artists seek to build memories around situations or losses. Each of the artists gives a new interpretation to moments, in some cases through the construction of memorials, monuments, or anti-monuments, and in most of them through reinterpretations that show that memory is a construction built in the present. It is through the experience of each of the pieces that these monuments become memorials and that the viewer can create his or her own memories, questioning the idea of a hegemonic history.



Mark Dion, *Monument to the Birds of Guam*, 2005

Lista de obra

Christian Boltanski (1944 - 2021)
Monument [Monumento], 1986
Fotografías a color en marcos
de estaño, montadas sobre madera
contrachapada y cinco focos
170 × 180 × 10 cm

Ilán Lieberman (1969)
Primeros 25 Dibujos de la serie
“Niño Perdido”, 2005-2006
Grafito y lápiz de color sobre papel
21.3 × 17.4 × 2.8 cm, cada uno
1.2 × 1 m, en conjunto

Óscar Muñoz (1951)
Proyecto para un memorial,
2004-2005
DVD
Variable
Tiempo aproximado: 7 min 40 s

Dan Flavin (1933-1996)
Sin título (Monumento a V. Tatlin)
[Untitled (Monument for V. Tatlin)],
1964
Luces fluorescentes y accesorios
243.5 × 72 × 13 cm

Peter Coffin (1972)
Sculpture Silhouette Prop (B.
Newman “Broken Obelisk” 1963-69)
[Silueta de escultura (B. Newman
“Obelisco roto” 1963-69)], 2007
MDF, pintura y acero, video
256 × 105 × 75 cm
Tiempo aproximado: 26 min 50 s

Teresa Margolles (1963)
Escombros, 2008
Oro de 18 kilates y pieza de madera
de Sichuan
Dimensiones variables

Mark Dion (1961)
Monument to the Birds of Guam
[Monumento a los pájaros de Guam],
2005
Técnica mixta
Base: 2 × 190 × 100 cm
Árbol: 170 cm - 350 cm

Tercerunquinto (1998)
*Desmantelamiento y reinstalación
del escudo nacional*, 2008
Instalación de dos fotografías a color
enmarcadas, cada marco contiene 50
fotogramas en blanco y negro
y a color, video
Instalación: dimensiones variables
128 × 100 cm cada fotografía

Amalia Pica (1978)
To Everyone that Waves, [A todos
los que se despiden], 2005-2006
Película de 16 mm en blanco y negro
y pila de pañuelos blancos sobre
pedestal blanco
Tiempo aproximado: 3 min 36 s

List of works

Christian Boltanski (1944 - 2021)

Monument, 1986

Color photographs in tin frames,
mounted on plywood and five
lightbulbs

170 × 180 × 10 cm

Ilán Lieberman (1969)

*Primeros 25 Dibujos de la serie "Niño
Perdido"*

[First 25 Drawings of the Lost Child
series], 2005-2006

21.3 × 17.4 × 2.8 cm, each

1.2 × 1 m, overall

Óscar Muñoz (1951)

Proyecto para un memorial

[Project for a Memorial], 2004-2005

DVD

Variable

Approximative time: 7 min 40 s

Dan Flavin (1933-1996)

Untitled (Monument for V. Tatlin),
1964

Fluorescent lights and fixtures

243.5 × 72 × 13 cm

Peter Coffin (1972)

Sculpture Silhouette Prop

(B. Newman "Broken Obelisk"
1963-69), 2007

MDF, paint and steel stands, video

256 × 105 × 75 cm

Approximate time: 26 m 50 s

Teresa Margolles (1963)

Escombros [Rubble], 2008

Gold of 18 K and piece of wood
from Sichuan

Variable dimensions

Mark Dion (1961)

Monument to the Birds of Guam, 2005

Mixed

Base: 2 × 190 × 100 cm

Tree: 170 cm - 350 cm

Tercerunquinto (1998)

*Desmantelamiento y reinstalación
del escudo nacional* [Dismantling and
Relocation of the National Emblem],
2008

Installation of two framed color
photographs and one frame
containing 50 B&W and color
photograms, and video

Installation: variable

128 × 100 cm each photograph

Amalia Pica (1978)

To Everyone that Waves, 2005-2006

Black & white 16 mm film and stack of
white handkerchiefs on white plinth

Approximative time: 3 min 36 s

Entrecruzamientos de la Colección Jumex
Momento, monumento, memoria y memorial
FEB.2022

Traversing the Collection
Moment, Monument, Memory, and Memorial

Editor [Editor]
Kit Hammonds

Coordinación editorial [Editorial Coordinator]
Arely Ramírez

Diseño [Design]
Daniel Carbajal

La serie *Entrecruzamientos* de la Colección Jumex aborda temas clave en el arte contemporáneo.

Este cuadernillo descargable es sin fines lucrativos y forma parte del programa Museo en casa del Museo Jumex.

Todas las obras: La Colección Jumex, México.

The *Traversing the Collection* series addresses key issues in the contemporary art.

This downloadable booklet is non-profit and is part of the Museo en casa program of Museo Jumex.

All works: La Colección Jumex, Mexico.

© Fundación Jumex, A.C. 2022

