

Instituto Andaluz de las
Artes Plásticas y Visuales

INICIARTE



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA**



Junta de Andalucía

Consejería de Cultura,
Patrimonio Histórico y Deporte
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales



BASE DE DATOS NACIONAL
DESEOS Y SUEÑOS
TOSHIBA-BLAUPUNKT

DOSSIER CLASIFICADO

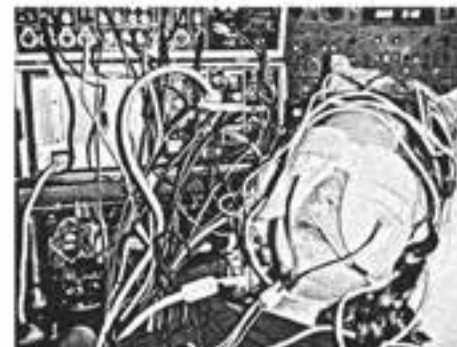
Nivel de clasificación // 4 - 5 (NO TRANSFERIBLE)

Credencial genético autorizado // GAMMA-32-BEBE-cyan

Archon // [REDACTED]

Fecha // [REDACTED]

TRAFICANTES DEL RECUERDO



RICARDO
LEÓN
CORDERO

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura, Patrimonio Histórico y Deporte

Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejera de Cultura, Patrimonio Histórico y Deporte

María Esperanza O'Neill Orueta

Secretario General de Sectores Creativos, Museos y Conjuntos Culturales

José Ángel Vélez González

Delegado Territorial de Cultura, Patrimonio Histórico y Deporte en Granada

Luis Recuerda Martínez

Gerente de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Francisco Javier Rivera Rodríguez

Directora del Instituto Andaluz de las Artes Plásticas y Visuales

Lorena Codes Romo

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Rector Magnífico

Pedro Mercado Pacheco

Vicerrectora de Extensión Universitaria, Patrimonio y Relaciones Institucionales

Margarita Sánchez Romero

Director del Centro de Cultura Contemporánea La Madraza

Antonio Collados Alcaide

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2025:

Cristina Consuegra, Juan Alfonso Contreras, Javier Garcerá, Ianko López y Tania Pardo

EXPOSICIÓN

Sala Umbral. Palacio del Almirante.
Granada

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Eva González Lezcano

Isabel Villanueva Romero

Montaje

Japón Montajes de Arte S.L. / Museographia
Espacios Expositivos S.L.

Música

Fornax Void

Agradecimientos al Área de Reserva de Patrimonio de la Universidad de Granada, a la Facultad de Bellas Artes de Málaga y al Almacén General de la Universidad de Málaga.

CATÁLOGO

Edición

Consejería de Cultura, Patrimonio Histórico y Deporte. Junta de Andalucía

Textos

Lorena Codes Romo

Jorge Luis Marzo Pérez

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Juan López López

Diseño editorial

Ricardo León Cordero

Francisco José Romero Romero

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales.
Diseño

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Masquelibros S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: Consejería de Cultura, Patrimonio Histórico y Deporte. Junta de Andalucía

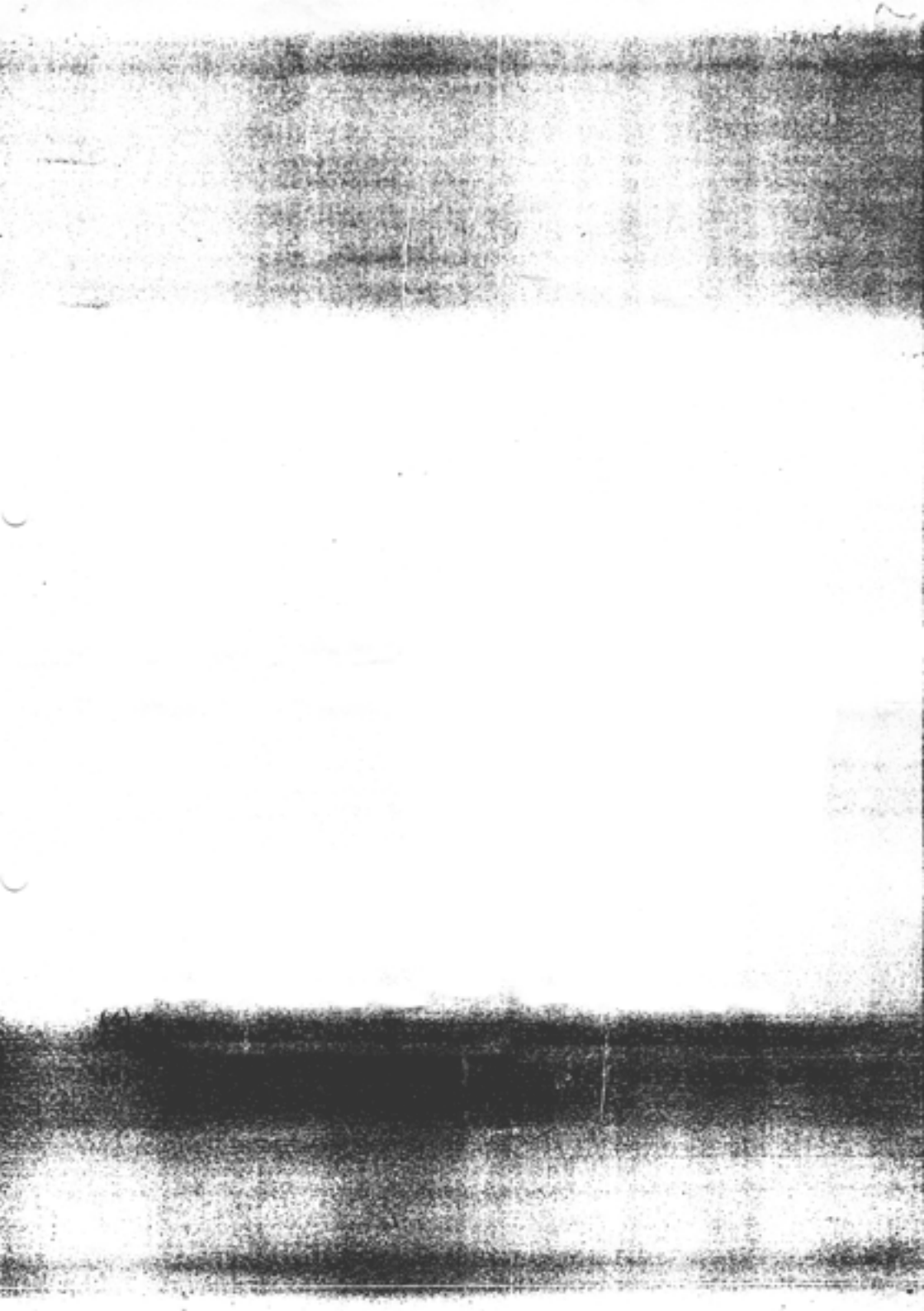
© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-580-1

Depósito Legal: SE 4021-2026

ÍNDICE

Presentación de la Consejera de Cultura, Patrimonio Histórico y Deporte	5
Texto curatorial	7
Lorena Codes Romo Directora del Instituto Andaluz de las Artes Plásticas y Visuales	
<i>Los recuerdos de Siri, o cómo fabricarse la memoria</i>	9
Jorge Luis Marzo	
Obras	18
Biografía	62
English translations	64



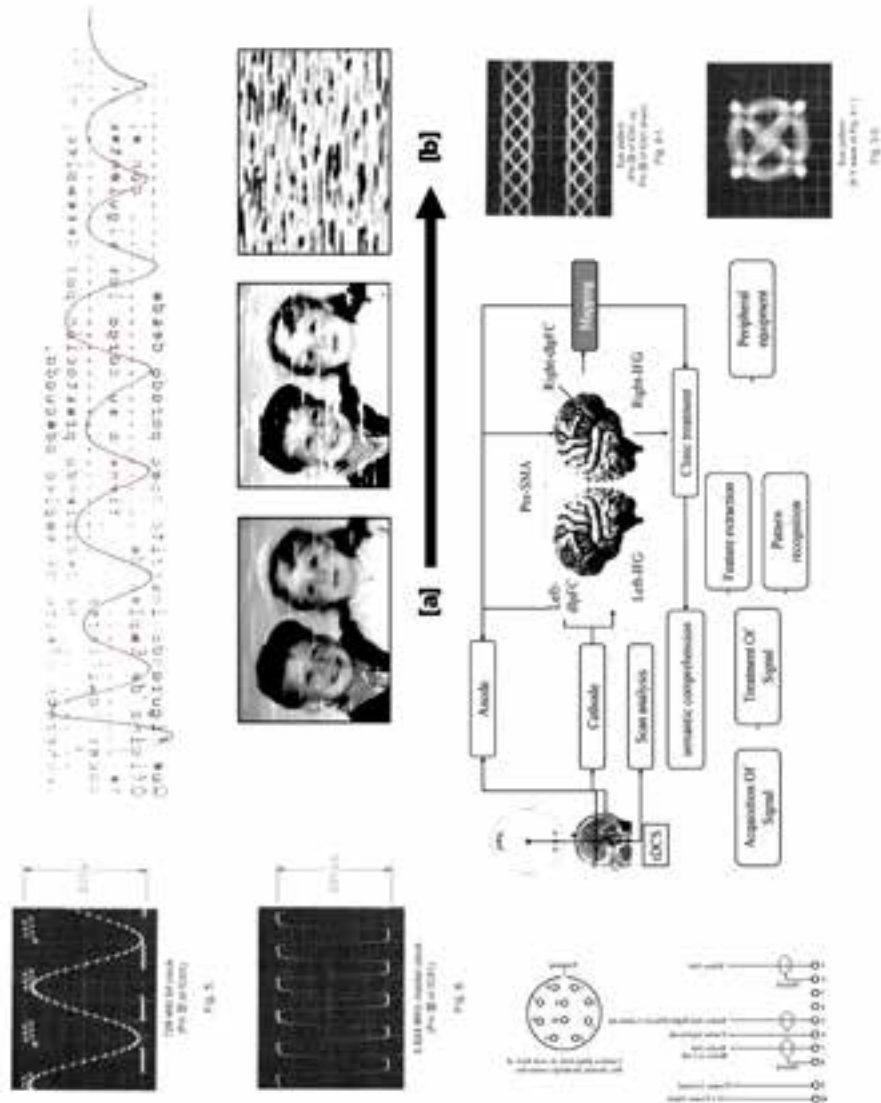
El programa INICIARTE nace con la vocación de visibilizar la creación de artistas visuales andaluces o residentes en Andalucía. Actualmente, y desde hace más de trece años, centra su atención y apoyo en jóvenes creadores que aún no disponen de la visibilidad suficiente para acceder al mercado nacional del arte.

La última convocatoria, celebrada en 2025, ha dado lugar a la selección de cinco proyectos artísticos muy diversos, tanto en el uso de materiales como en los contenidos que desarrollan.

Buen ejemplo de ello es *Traficantes del recuerdo*, un proyecto de Ricardo León Cordero que, en clave alegórica, aborda la problemática contemporánea del consumo masivo de imágenes en un contexto en el que ya apenas importan su autoría, su naturaleza, su procedencia o incluso su veracidad.

A través de una ficción construida desde la especulación tecnológica, el artista plantea un futuro que no resulta tan lejano ni improbable. La obra invita a reflexionar sobre los riesgos que entraña la creciente dependencia de sistemas de información alimentados por inteligencia artificial, y sobre cómo éstos pueden afectar a nuestra capacidad para acceder a un conocimiento fiable del pasado. En este sentido, *Traficantes del recuerdo* cuestiona la fragilidad de la memoria colectiva y la fiabilidad de las fuentes que emplearemos para reconstruir nuestra historia, entre otros temas que se desarrollan en el texto principal que acompaña al catálogo.

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura, Patrimonio Histórico y Deporte
Junta de Andalucía



**"Nada distingue los recuerdos de los momentos corrientes...
no se descubren hasta más tarde, por sus cicatrices".**
- Chris Marker, *La Jetée* (1962)

**"Todos esos momentos se perderán en el tiempo,
como lágrimas en la lluvia".**
- Ridley Scott, *Blade Runner* (1982)

"Nunca fue tan hermosa la basura".
- José Luis Pardo (2010)

Como los replicantes de *Blade Runner*, obsesionados con aferrarse a fotografías ajenas para legitimar su propia existencia, o como el viajero del tiempo en *La Jetée* de Chris Marker, atrapado en el bucle de una memoria fija e incorruptible, la sociedad contemporánea habita un limbo donde la historia corre el riesgo de convertirse en un simulacro. En este escenario que nos toca, la propuesta de Ricardo León para el programa INICIARTE quiebra las vitrinas de los discursos oficiales para abrir una brecha crítica en el presente. El artista despliega en "Traficantes del recuerdo" una perturbadora ficción ciberpunk en la que inteligencias artificiales falsifican la historia y un grupo de traficantes clandestinos asaltan las mentes de los últimos resistentes –quienes aún conservan una memoria intacta– para robarles sus recuerdos y almacenarlos, ya filtrados y despojados de traumas, en cintas de vídeo que serán comercializadas.

Sobre esta narrativa alegórica, que entronca de forma directa con la literatura y el cine retrofuturistas que definen nuestra modernidad tardía, no sólo resuenan los ecos de la memoria fragmentada de *La Jetée* o las preguntas sobre la empatía artificial de Philip K. Dick, sino que están presentes toda una serie de referencias del ciberpunk como la pionera *Neuromante* de William Gibson o distopías literarias más cercanas como la Granada hipercontrolada de *DumDum*, escrita por Justo Navarro. Al igual que ocurre con estos creadores visionarios, la importancia del trabajo de Ricardo León no reside en su capacidad para dibujar futuribles, sino en lo que nos advierte sobre el presente. Su mirada viaja al pasado para construir futuros que nos muestran las grietas del presente.

El proyecto, que se mueve entre la instalación, la pintura, la intervención y la narrativa, constituye una lección metodológica de primer orden, que redefine los conceptos de conservación y archivo. Ricardo León opera al modo de Agnès Varda, transformándose en un espigador que recolecta y manipula residuos audiovisuales abandonados en rastros y plataformas *on line*. Al trabajar con este *found footage* de autoría desconocida, el artista practica una suerte de "carroñeo cultural" que rescata el desecho físico y el bit obsoleto para devolverles un estatus político.

El detritus deja de ser basura para erigirse, como defiende la arqueología contemporánea de Alfredo González-Ruibal, en un testigo incómodo de la historia (González-Ruibal, A., y Ayán Vila, X. (2018). *Arqueología: Una introducción al estudio de la materialidad del pasado*. Alianza Editorial”).

Simulando un almacén de pruebas y objetos confiscados, la exposición “Traficantes del Recuerdo” –que ocupa una de las salas del Palacio del Almirante en Granada– se presenta como una trinchera que nos obliga a cuestionar el concepto de memoria tras la irrupción de la IA y las plataformas. Franco “Bifo” Berardi señala sobre este tiempo que «el exceso de estímulos visuales en el entorno digital no expande la conciencia, sino que satura el sistema nervioso, provocando un colapso de la atención y una cultura del olvido estructural» (Berardi, F. “B.” (2017). *Fenomenología del fin: Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra). En este entorno digital saturado de *big data*, la legitimidad de lo que merece ser recordado y protegido ya no pertenece a las instituciones del Estado ni a los comités de expertos de los grandes museos: los nuevos “arcontes” de la cultura visual son los algoritmos de corporaciones privadas que deciden qué datos hacernos visibles y qué discursos deshabilitar de forma automatizada. Frente al morbo fetichista por el cadáver de la modernidad, las piezas de Ricardo León introducen “zonas de indeterminación” éticas que exigen un espectador emancipado, capaz de observar de forma crítica el archivo y aceptar los discursos al margen.

La disponibilidad inmediata de la red nos ha distanciado de forma peligrosa de las operaciones cognitivas y emocionales reales de la memoria humana. El filósofo Byung-Chul Han advirtió en su ensayo *Infocracia: La digitalización y la crisis de la democracia* (2022, Taurus) que «hoy la información se consume como un estímulo rápido, destruyendo las estructuras narrativas prolongadas y vaciando el tiempo de continuidad histórica». Acoger esta muestra en el programa INICIARTE reafirma el compromiso institucional con las preocupaciones de las generaciones que vienen, que son las de nuestro tiempo. “Traficantes del recuerdo” es, pues, una invitación a transitar la ruina no de manera fetichista, sino como territorio público. Al transformar el basurero contemporáneo en una fábrica viva de memoria disidente, Ricardo León nos recuerda que almacenar datos de forma masiva no es lo mismo que sostener la memoria, al tiempo que advierte de los riesgos de no hacerlo.

Lorena Codes Romo
Directora del Instituto Andaluz
de las Artes Plásticas y Visuales

Los recuerdos de Siri, o cómo fabricarse la memoria

Por Jorge Luis Marzo

Escribe Ricardo en un correo: “La falsificación de la historia a manos de la industria de la IA empuja a la sociedad a elevar la propia memoria individual a algo más valioso que el mismo oro. El recuerdo como último bastión desde el que confiar cómo sucedió realmente el pasado”. Ya puede ser, desde luego, y la capacidad para fabricar imágenes del pasado está alterando severamente las formas de memoria visual que habíamos heredado. Habrá que ver por consiguiente la condición de la memoria individual en este nuevo frente abierto por la IA en la gran guerra de la certidumbre.

Las imágenes “sobre el pasado” se concentran en dos tipos, por resumir: las gráficas (pinturas, grabados, fotos, films, vídeos, etc.) y las técnicas o lógicas (esquemas, diagramas...). En ambas, se describe e interpreta el pasado, pero con objetivos e instrumentos diferentes. Barthes apuntó una tercera en *La cámara lúcida*, la imagen emocional, al distinguir lo que denominó *studium* y *punctum* en el fenómeno fotográfico¹. El *studium* se manifiesta en la búsqueda activa, compartida y hasta cierto punto objetiva de sentido por parte del sujeto que hace la imagen y del que la lee. Esto incluye tanto representaciones descriptivas de episodios históricos como ficciones interpretativas; el *punctum*, por el contrario, sólo se produce en el espectador, y surge de una *liaison* íntima con la imagen, que adquiere un carácter ventriloquial. Ese vínculo es poderoso y puede llevar a cambiar el sentido de las cosas; entre otras, el del valor público de la memoria personal. Volveremos sobre esto más adelante.

La segunda modalidad de imagen histórica, la lógica –diagramas, mapas, etc.– constituye una categoría de pleno derecho en el universo historiográfico, y en lo que aquí nos concierne, es igual o más relevante que cualquier imagen gráfica. Como herramientas visuales que permiten sintetizar información y acercarse pedagógicamente a procesos complejos, están sujetas a la lógica de los datos: dependen enteramente de los datos con los que han sido alimentadas y entrenadas, es decir, de las imágenes gráficas del pasado y sobre el pasado. Su objetividad, sin embargo, es aparente, ya que, al estar movidas por dinámicas fundamentalmente estadísticas y orientadas a iluminar tareas específicas, una infografía, como lo es por ejemplo un mapa, siempre está amenazada por la

1 Roland Barthes. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard. La primera traducción al castellano, de Joaquim Sala-Sanahuja, apareció en la editorial barcelonesa Gustavo Gili, en 1982.

lógica correlacional del archivo: siempre hay cosas que no están y podrían haber estado, alterando el resultado. Esto, hoy, con la implantación generalizada de la IA, culminación de la imaginaria lógica, es especialmente importante en relación a la fabricación histórica.

La condición estadística de la IA prescribe patrones predictivos que se retroalimentan de correlaciones, no de causalidades; es decir, la maximación de las conexiones y las iteraciones está por encima de las relaciones de causa y efecto, en las que otras muchas dinámicas no cuantificadas pueden haber intervenido. La influencia que esto tiene en el relato histórico es profunda. Un mapa, una curva gráfica, son "modelos", esto es, imágenes abstractas y compuestas de una realidad o fenómeno, normalmente dispuestas para captar patrones. La aplicación de estos instrumentos en datasets históricos e historiográficos es habitual en las ciencias humanas y sociales, que tratan de revertir los procesos que caracterizan la historia para configurar estructuras y desviaciones en su devenir. Pero cuando la lógica es correlacional y no causal, lo que se convierte en relevante no son las corrientes de fondo –aquello que Braudel definió como temporalidades largas (*longue durée*), o Warburg como pervivencias (*nachleben*), tan difíciles de captar, pero tan relevantes en la confección histórica²–, sino las coyunturas que crean episodios fácilmente medibles y propensos a acabar siendo cromos.

Esta nueva lógica correlacional se advierte bien en las formas de imaginación histórica que se están pergeñando hoy con la vista puesta en las ficciones que se podrían desplegar en el futuro. Hace poco nos ocupamos en una exposición de la imagen que el futuro construirá de nuestro presente a partir de las lógicas que se vislumbran³. Para pensar esta cuestión nos fue útil tener presente una técnica procesual procedente de la ingeniería financiera llamada "retrodicción" o *backcasting*, que consiste en planificar escenarios de futuro mediante una operación de ingeniería inversa, que trabaja predictivamente hacia atrás en el tiempo, desde el futuro al presente. Así, se identifican valores irracionales o de gran singularidad y se aplican correctores. Las relaciones que esta técnica de predicción inversa persigue capturar son exponenciales, ya que la intención es captar cómo determinadas dinámicas elevan algunos elementos históricos a un estado de reacción y de rendimiento, como en una turbina en la que se mide el grado de energía. Lo importante en estas cuentas es poder medir el desorden,

2 Fernand Braudel. 1980. *On History*. Chicago: The University of Chicago Press; Aby Warburg. 2014. *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno (traducción de Felisa Santos).

3 Roc Albalat, Jorge Marzo, Arturo Fito Rodríguez (eds). 2023. *Biennial 2064*. València: Centre de Cultura Contemporània del Carme. Artistas: Roc Albalat, Clara Boj & Diego Díaz, María Cañas, Estampa, Nuria Giménez Lorang, Jorge Marzo, Julia Montilla, Roc Parés, Arturo Fito Rodríguez. Disponible en: <https://www.soymenos.net/biennial2064.pdf>

la entropía. Por el contrario, el demérito de esta técnica es que es pésima para registrar e interpretar numerosas capas de la evolución histórica, que descarta directamente porque no producen rendimiento de trabajo (comunidades inoperativas o inconfesables, las llamaron respectivamente Nancy y Blanchot⁴), desechando la posibilidad de que puedan intervenir en el proceso. Las complejas derivadas de causa y efecto quedan así simplificadas en una ecuación correlativa que mide simples magnitudes.

Cualquier imagen lógica o técnica, producida estadísticamente, consiste en dos conjuntos de datos: los recopilados en el minado de los archivos y la condición semántica que adquieren: las etiquetas y estilos son centrales en este asunto. Toda imagen probabilística del pasado revela el universo mental de quien la ha proyectado, es una inscripción. Por ejemplo, Flickr etiqueta "langosta" como un plato gastronómico, como un "marisco": el hecho de que la mayoría de fotografías de "langostas" subidas por los usuarios de la plataforma estén asociadas a la cocina y no al animal marino es reflejo de un modo de pensar que afecta a la memoria de las cosas. Lo mismo ocurre con el estilo⁵. Las imágenes generativas sólo pueden reproducir estilos del pasado. Si le pido a una IA que me haga una imagen sin estilo, me devuelve una fotografía; si le solicito una pintura sin estilo, me ilustra algo kitsch. La noción de estilo no es consustancial a una obra o imagen, sino que es producto de la comparación entre obras que los historiadores del arte o la literatura compusieron para establecer genealogías y cronologías. De hecho, los instrumentos de generación de imagen son muy hábiles para identificar y reproducir estilos, pero bastante inútiles para captar la modelización de las metáforas políticas, culturales y de otra índole que están arraigadas en cada modo histórico de representar: una metáfora expresionista es muy diferente de una alegoría barroca, y no sólo por su configuración iconográfica sino, sobre todo, por sus relaciones semánticas y semióticas. Con esto quiero decir, primero, que la inscripción histórica que hay en cada imagen del dataset está igual de presente que el contenido visual que transmite. Visto así, el dataset es un conjunto de imágenes, pero también de epistemologías precisas que las encorsetan. Y segundo, que la IA sólo es moderna, no contemporánea, al hilo de la distinción entre ambos términos propuesta por Agamben o Latour, por la que lo moderno es estar pegado a los hechos, sin apenas distancia de lectura, y lo contemporáneo es la apertura

4 Jean-Luc Nancy. 1986. *La Communauté désœuvrée*. París: Christian Bourgois. Traducción al castellano de Juan Manuel Garrido Wainer en la editorial Arcis y Lom (Santiago de Chile), 2000; Maurice Blanchot. 1983. *La Communauté inavouable*. París: Éditions de Minuit. Traducción castellana de Ariel E. García en la editorial Arena (Madrid), 2002.

5 Me ocupé de esta cuestión aquí: Jorge Luis Marzo. 2024. "El estilo es lógico. La historia del arte frente a las imágenes generativas". En Araujo, P., Ayerbe, N. (eds). *Las Inteligencias Artificiales en el arte. Prácticas, pensamiento y resistencias*. Madrid: Dykinson, pp. 17-36. Disponible en [soymenos.net](https://www.soymenos.net)

consciente de un espacio liminal en el que observar los hechos en un marco mayor, también temporal⁶. ¿En qué lado se encuentran las memorias personales que pretenden arrogarse como modelos de historia colectiva?

Para una comprensión holística de los modelos que hoy se proponen sobre la memoria, no podemos perder de vista la naturaleza moral del recuerdo que se despliega en las nuevas políticas reaccionarias de la identidad. La biopolítica se despliega alrededor del sujeto, de la individuación. Es el mineral necesario de toda empresa moderna. La datificación definitiva de los sujetos los emplaza a una dimensión biotécnica –el perfil– orientada a la creación de entropía, de singularidad: *indivisuals*, individuos en la era del lenguaje operativo e iconográfico⁷. Esa distinción se vive en términos de libertad, de potencia –de *punctum*, decíamos antes–, y es celebrada por el efecto que tiene en el discurso público, por su magnitud moral. La filosofía de autoras como Ayn Rand, de tanto impacto empresarial, que desde los años 1960 abogó por defender la libertad por encima de la verdad, entendiendo la primera como el cumplimiento obsesivo del deseo personal, y la verdad como el proceloso dictado de las convenciones públicas, ha tenido mucho que ver con esta glorificación del egoísmo racional en la era de la industria de la información⁸. La defensa narcisista de la verdad personal permite construir alrededor de la opinión una fortaleza moral basada en la autenticidad. Así la opinión se convierte en creencia, y la memoria personal en historia, rastreada en el pasado a fin de recrear mitografías que la avalen. Es el oro del que habla Ricardo León en su correo. La retrodicción aquí empleada no es más que una falsificación o idealización histórica realizada en nombre de una rebelión en contra de la encrucijada de las dudas, de los debates y contradicciones de la verdad histórica, y se practica mediante un emotivismo no muy alejado del *calling* protestante que trató Weber, de la llamada personal que puede desencadenar un mundo⁹. Pero sucede que un gobierno de las memorias personales sólo es una falacia, porque estas nunca se muestran sino como imagen compuesta, como imagen técnica, en forma de IA. Lo natural y lo auténtico, en este marco técnico, sólo se puede presentar sintéticamente; primera

6 Giorgio Agamben. 2009. *What is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: Stanford University Press; Bruno Latour, 1993. *We have never been modern*. Cambridge: Harvard University Press.

7 Exposición *Indivisuals*. Artistas: David Hoffos, Brian Scott, Maureen Connor, Pep Dardanyà, Taras Polataiko, Orit Kruglanski, Guillermo Trujillano, Alexander Pilis. The Mendel Art Gallery, Saskatoon (Canadá), 2002; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2003: <https://museutapiés.org/exposicio/indivisuals/>

8 Seguidores confesos de la filosofía de Rand son los empresarios Peter Thiel, Steve Jobs, Travis Kalanick, Elon Musk, Jack Dorsey, Jeff Bezos, Marc Andreessen, Jimmy Wales, etc.

9 Max Weber. 1905. *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Traducción al castellano de Jorge Navarro (*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*), en Akal (Madrid), 2013.

paradoja. La segunda es su efecto *Rashomon*: se celebra la potencia de la imagen o la memoria compuesta, pero al percibirse sólo la “media”, todas las memorias con las que se ha fabricado se ven en el derecho moral a expresarse, precisamente porque nadie se ve representado en la media.

Que la memoria sea uno de los principales campos de batalla para estas huestes se debe a que las técnicas correlacionales se mueven como pato en el agua en la construcción estadística de la historia. En especial, tengo en mente el modo en que se tejen las nuevas fuentes históricas. Elon Musk, lanzó en 2025 la Grokipedia, tras denunciar que Wikipedia, fundada por Jimmy Wales, estaba “perdiendo su objetividad”. Es relevante cómo funciona: el dataset, minado sobre todo de Twitter y de las principales cadenas de comunicación americanas de derechas, a menudo utilizando el registro de conversaciones telefónicas o de comunicación personal, es peinado por el algoritmo de Grok, su motor IA, para filtrar sólo magnitudes de interacción. Musk dijo que se trataba precisamente de aplicar una verdad algorítmica que acabara con el sesgo humano. Por eso no hay moderadores ni un proceso público de verificación. La mayoría de las fuentes no son académicas sino de grandes medios de comunicación que hacen de la opinión su dogma expresivo, y en el que los rituales de sinceridad, ingenio y autenticidad son tan importantes para captar la atención, un *dramatic turn*. El dataset mina a su vez en plataformas en las que está comercialmente incrustado, creando un ecosistema referencial. Se construye un tejido sobre la base del alcance del eco que una opinión tiene en la esfera comunicativa, organizando los temas y sesgos a partir de su influencia en la turbina interna que produce el relato: de nuevo, los efectos de la correlación cuando sustituye la causalidad en el pensar la verdad. No es extraño pues que la memoria y el relato subjetivo (“alternativo”, en la jerga trumpiana) se hayan convertido en enunciados de valor público, con los efectos que tienen de duplicación, replicación y legitimación.

El anhelo de la reconstrucción de un pasado perdido, arruinado por la reconstrucción crítica, objetiva y documentada realizada por historiadores tras el derrumbamiento de los grandes relatos, encuentra en estos mimbres su propio nirvana. El recuerdo, esa evocación individual y subjetiva, deviene fuente de verdad y puede ser moldeada a placer para vestir la legitimidad de toda nostalgia, para articular lenguajes negacionistas y esgrimir relatos exculpatorios. Además, el uso de estas herramientas puede satisfacer la creación de imágenes que no podemos encontrar en los archivos, de las imágenes que nos gustaría que hubieran estado, o de aquellas que estaban y desaparecieron por accidente, desdén o bajo la censura. Es una imagen colmada de *punctum*, pero sin el más mínimo *dictum*.

La nostalgia se ha convertido en un activo tanto formal como político. Un estudio de la revista *The Atlantic* mostró que alrededor de un 60% de los prompts realizados por usuarios en plataformas de generación de imagen solicitan “estilos retros”: “házme con estilo imagen VHS”, por ejemplo, como si la verdad de la memoria

estuviera sujeta a un formato original¹⁰. El estilo videojuego de las producciones MAGA, ya sea con referencias a la actualidad como cuando se presentan personajes o contextos históricos, no se puede explicar sin tener presente que, como ha señalado Carolyn Jong, los gamers blancos heterosexuales de clase media, que forma una gran base del *alt right*, vivieron la crisis financiera de 2008 y la pérdida de identidades masculinas dominantes, como un empobrecimiento relativo en términos de identidad grupal¹¹. La nostalgia se expresa también en términos de formatos. Dime qué formatos y te diré qué ideologías. Coincido plenamente con las afirmaciones de analistas como Roland Meyer, Francesca Bria o Hito Steyerl respecto a que la IA es un producto ideológico de las nuevas extremas derechas¹². No es que la IA haya sido apropiada por los ultras: es que nació en entornos ultras, o como mínimo, ha sido masivamente desarrollada en ellos. Esta condición constituye una agencia importante en los usos nostálgicos de la IA. El uso reciente de estilos *anime* como el del Studio Ghibli para transmitir mensajes radicales no es una mera decisión para hacerlos más amables, sino que responde a una voluntad de encontrar formatos que reúnan experiencias sensibles de grupo.

Aquí conviene tener a mano la distinción entre nostalgia y melancolía, en la que la primera describe la añoranza de algo emocionalmente positivo en el pasado y la segunda define un dolor difuso asociado a una dislocación emocional del tiempo presente (el *out of joint* de Hamlet). Y conviene porque la línea que las separaba se está desdibujando. Si la nostalgia es la morriña de un tiempo propio vivido, la melancolía es la impresión de un tiempo no vivido, pero ambas están siendo encauzadas en una misma dirección. A menudo, las personas desarrollan estados que podríamos llamar melancólicos porque echan en falta haber vivido aquello que puede dar sentido a su opinión, a su creencia. Ese estado representa un objeto de gran potencial político, pues a su alrededor se fabrican deseos que pueden delinear aparentes horizontes colectivos. No crea sólo ficciones en el pasado, sino también en el futuro. El aceleracionismo dictado en la actualidad por las grandes corporaciones tecnológicas, que se rige en buena medida por la construcción de un anhelo utopista basado en detestar el tiempo presente, con la promesa de que yendo más rápidos en la tecnificación de la vida se podrá alcanzar el paraíso, es un buen ejemplo de ello. Naturalmente, esa política conduce a un estado pasivo y paralizante, por el que se delega a los tecnólogos la verdad de

10 Alex Pawlowski. 2025. "Neural Nostalgia: Why AI Keeps Remixing the Past - and What That Means for Culture". *Substack*: <https://substack.com/home/post/p-162277477>

11 Citado en Pablo Romero. 2023. "La extrema derecha y el mundo de los videojuegos". *IzquierdaDiario*: <https://www.izquierdadiario.es/La-extrema-derecha-y-el-mundo-de-los-videojuegos>

12 Roland Meyer. 2026. "Generative KI und die Ästhetik des digitalen Faschismus": <https://re-publica.com/de/session/generative-ki-und-die-aesthetik-des-digitalen-faschismus>; Francesca Bria. 2025: <https://www.authoritarian-stack.info/>

la acción. Aunque autores como Enzo Traverso o Mark Fisher plantean que esa parálisis o dislocación puede transformarse en motor de resistencia, no estoy seguro de que se pueda deslindar fácilmente lo que "queremos que suceda" con lo que "podría haber sido"¹³. Así, la melancolía se presenta como la nostalgia de un estado de cosas que ha de acontecer, que aparenta haber sido predicho, cuando en realidad ha sido prescrito, como medicamentos o vacunas que se recetan antes de que lleguen los virus.

En el trabajo de Ricardo proliferan redes criminales que roban los recuerdos para venderlos en el mercado negro en cintas de vídeo, dejando a las víctimas con lagunas en la memoria, y a la gente histérica porque no saben si también les han robado. La ficción policial que propone es hábil porque nos conduce a las físicas sociales del siglo XIX, germen de las actuales políticas de gobernanza digital. La sustracción del recuerdo en la cadena de pronóstico, efectivamente forma parte de una lógica que tiene como tarea última extraer ciertos minerales preciosos. En *Biennal 2064* nos imaginamos a Oniria, una *app* que distribuiría los videos grabados de los sueños de los usuarios en un futuro cercano. No es sólo fantasía. Desde hace años, muchos laboratorios dedicados a los interfaces sensoriales han trabajado sobre la captación de las imágenes mentales, pero la llegada de la IA y su capacidad para ilustrar figurativamente los datos ha supuesto un cambio de escala que permite vislumbrar un fenómeno disruptor. Se aproxima el día en que lo que tanto anhelan médicos, psicólogos, políticos, comerciantes y artistas sea posible: ver los sueños. Naturalmente, millones subirán sin contemplaciones sus registros en HD a la red, ufanos de "no tener nada que ocultar". No hará falta robarla, la gente la regalará encantada. Este tipo de extractivismo podría convertirse pronto en el epítome de las políticas disciplinarias de la sinceridad: los sueños, ese lugar aparentemente sin máscaras en el que refugiarse y que no pueden ser juzgados, pues son "los de cada uno". La autenticidad a plena luz del día.

Ricardo se imagina cómo se roban las memorias y se hace mercadeo. También en *Biennal 2064* nos preguntamos cómo serían las memorias de Siri. Exenta de la obligación de tener que responder a las disparidades factuales de cada opinión, y atenta sólo al cálculo de las anomalías probabilísticas que legitiman su presencia como factor de cohesión, Siri, Alexa y tantas otras "mayordomas" son ladronas y mercachifles de recuerdos. Su voluntad no es otra que legitimar el capullo en el que se habita la propia verdad. Sólo hace falta el dataset apropiado o componerlo adecuadamente. Dos investigadores contaron recientemente un suceso que ilustra muy bien cómo gobierna la IA la composición de estas

13 Enzo Traverso. 2007. *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons. Traducción de Almudena González de Cuenca; Mark Fisher. 2009. *Capitalist Realism*. Winchester: Zero Books. Traducción al castellano de Claudio Iglesias para Caja Negra (Buenos Aires), 2017.

memorias¹⁴. En 2020 se publicó un artículo en el repositorio académico arXiv que analizaba la comunicación de extrema derecha producida en los canales de 4chan entre los años 2016 y 2019, ofreciendo en abierto el dataset completo de su investigación, compuesto de millones de hilos, posts e imágenes¹⁵. El archivo pronto cayó en el olvido, pero en los últimos meses de 2025 fue redescubierto y descargado más de 60.000 veces entre medios extremistas, que lo hicieron servir para entrenar en masa los modelos generativos que usan hoy en sus producciones audiovisuales. Son imágenes masturbatorias cuyas iconografías no responden a ninguna causalidad histórica sino a la capacidad de convertir lo de cada uno en agencia pública sin más criterio que la consistencia lógica que dan los datos.

Este ejemplo no solamente pone en evidencia cómo los datos de grupo son las nuevas tierras raras en la geografía de la nostalgia reaccionaria, sino que nos interroga sobre la condición que adquiere la memoria cuando se alimenta únicamente de sus propias falacias, de sus detritus. La idea de que el recuerdo sea el último bastión desde el que confiar cómo sucedió realmente el pasado choca frontal y risiblemente con la realidad sintética de ese recuerdo. El caso que explicó hace años el periodista Garton Ash en *El expediente* es revelador¹⁶: todo lo que le sucedió siendo estudiante en el Berlín comunista de los años 1970 –y fuente de sus diarios personales– había sido una patraña. Tras consultar los archivos de la Stasi tras la caída del muro descubrió que sus amistades y novias de antaño fueron agentes y confidentes de la policía; actores y actrices al servicio de una razón distinta a la suya. Las memorias que el periodista atesoró y que configuraron el recuerdo de parte de su juventud eran basura, “reflejo de la capacidad infinita que tenemos todos para engañarnos a nosotros mismos”, dijo.

Me da la impresión de que, si un día se cumple la predicción de Ricardo sobre el robo de nuestras memorias, será porque ya pueden servir para cubrir los huecos que echamos en falta a la hora de coser las fabulaciones con las que todos nos construimos. Lo cuenta bonito otra Siri, la Siri Hustvedt, en *Recuerdos del futuro*¹⁷: ¿Son los recuerdos tal y como el individuo los visualiza? No, pero, en verdad, es el mineral con el que se confecciona la egolatría en estas nuevas fábricas de chocolate, capaces de dar siempre y en todo momento la razón.

14 Stephane Baele y Lewys Brace, aquí: <https://www.sv.uio.no/c-rex/english/news-and-events/events/webinar/webinar-methods-ethics/2026/considerations-on-artificial-intelligence.html>

15 Antonis Papasavva, et al. 2020. “Raiders of the Lost Kek: 3.5 Years of Augmented 4chan Posts from the Politically Incorrect Board”. ArXiv: <https://arxiv.org/abs/2001.07487v2>

16 Timothy Garton Ash. 1999. *El Expediente: una historia personal*. Barcelona: Tusquets. Traducción de Antoni Puigros.

17 Siri Hustvedt. 2019. *Recuerdos del futuro*. Barcelona: Seix Barral. Traducción de Aurora Echevarría.



[Fig. 13] Conocido traficante del recuerdo identificado bajo el nombre "Pepsi-Man", A.K.A. "Pancho Rockwell", A.K.A. "Sr. Zveidi", entre otros. La excelsa reputación labrada en el mercado ilegal del recuerdo que ha atesorado lo ha elevado a convertirse en una figura referente por muchos, además de temida por todos. Se le atribuyen como principal sospechoso cerca de trescientos delitos relacionados con el tráfico de memorias robadas, además de haber sido uno de los programadores y artífices en la distribución del software *Rekall_snatcher v2.01* y *Rekall_snatcher XS3000*, utilizado principalmente en la usurpación mnemónica.

Aunque nadie conoce su paradero real, y las huellas de sus crímenes son imperceptibles (muchas de sus víctimas han sido conscientes del hurto años después), toda una extensa mitología de chismografía se ha cernido sobre su persona, aunque rumores, el sin duda más extendido de todos le da por muerto hace décadas, habiendo sido su consciencia salvada en ROM, necromancia digital, por el propio Mitsubishi Bank.

En la vitrina, alguno de los artefactos y otros objetos que supuestamente le pertenecieron, encontrados in situ en la última redada policial al "molino de memoria" donde se le identificó por última vez. Ni él ni ninguno de sus cómplices fueron apresados. Hasta la fecha, el "molino de memoria" más grande registrado, donde se encontró al menos veinte sujetos sedados a los que se les estaban usurpando los recuerdos.

Fig. 13

*Retrato-robot de conocido traficante del recuerdo
Pancho "Pepsi-Man" Rockwell*

Acrílico sobre lienzo

40 x 30 cm

2026



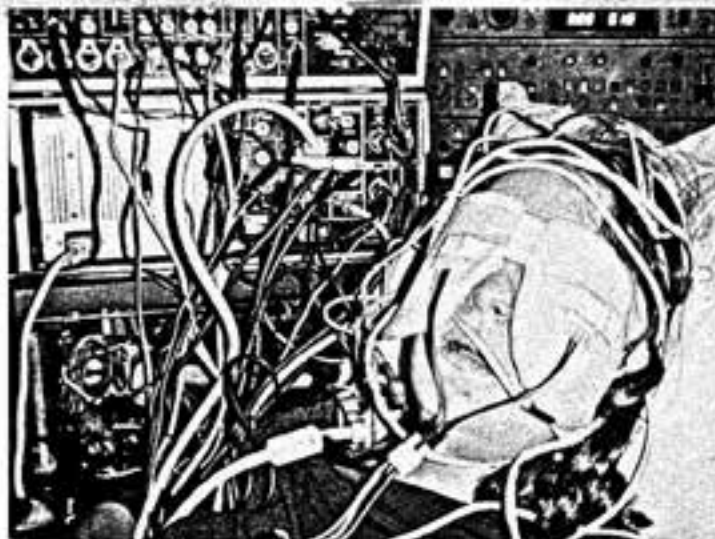


Fig. 73

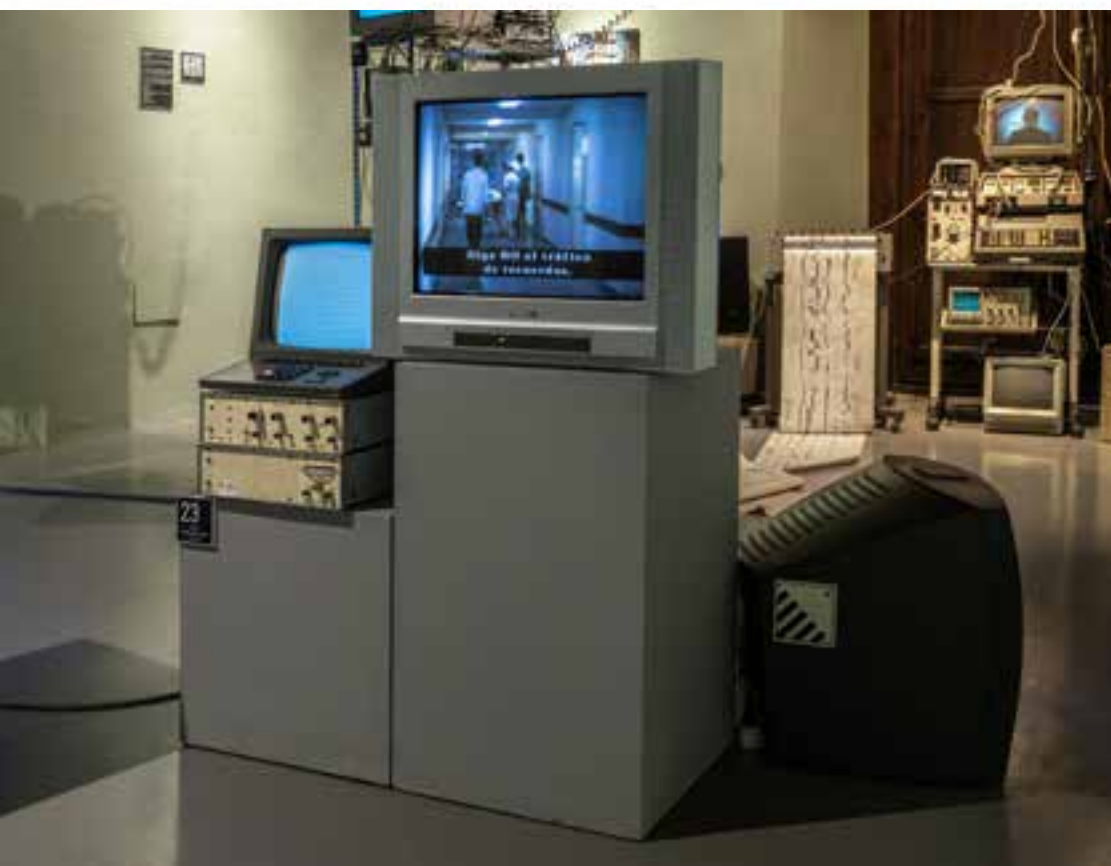


Fig. 23 [No tocar. Prueba judicial activa en reserva]

Espacio patrocinado por...

Vídeo (bucle)

3' 17"

2026



Toda víctima ha dormido.
Aunque algunos ladrones no son finos en sus fechorías.
Atada en una cama, durmiendo con los ojos abiertos,
mientras hurgan entre mis seres queridos.
El recuerdo que delimita el olvido.

Fig. 17 [No tocar. Esto no es una obra de arte]

Toda víctima ha dormido

Mixta sobre lienzo

100 x 70 cm

2026



17
No tocar.
Esto no es una obra de arte.

17

No tocar.
Esto no es una obra de arte.



Fig. 4

Memoria requisada #104-RH

Vídeo (bucle)

3' 07"

2026



Fig. 12



A día de hoy, numerosas víctimas de hurtos mnemónicos siguen la misma tendencia de contactar con la consabida red de artistas especializados en la reconstrucción de recuerdos robados. Éstos, con procedimientos totalmente artesanos y fuera del mundo digital y de las inteligencias artificiales, reimaginan nuevas imágenes, nuevos acontecimientos basados en los testimonios de las víctimas.

El aquí presente, el cual prefiere hacerse llamar bajo el nombre artístico de "Automatic Pepelu" [Fig. 12], ha cedido una serie de piezas de autoría propia, y con el consentimiento de sus dueños, con el fin de ilustrar esta exposición. Además, ha proporcionado un testimonio personal sobre su labor artística y el procedimiento de confección de estas "nuevas memorias".

[Transcripción de entrevista nº 67-MA a artista mnemónico [REDACTED] con número de serie del MB [REDACTED]]

Bueno, el procedimiento es similar... y siempre intento pedirle al cliente-víctima, pues descripciones, comentarios, algunas fotos... Cualquier cosa que me de pie para empezar a reimaginar su pasado. Hay artistas que pintan cualquier cosa, y luego le venden la moto a la víctima, y les hacen creer que ese recuerdo es suyo. Pero yo... prefiero ser honesto y sumergirme en las vivencias del encargo, tomar referencias reales, personales, históricas... Hay gente que simplemente quiere que alguien le muestre lo que tanto ansían, que es recordarlo todo; o sea, algo imposible, en verdad. Uno recuerda sólo a través de los sentimientos y de las emociones; en cambio, los detalles exactos, como de qué color estaba pintada cierta habitación, o cómo iba vestido tal fulano... eso no importa. Claro, ahí radica la diferencia entre los artistas profesionales y los que solo quieren la pasta.

A ver, que yo no juzgo, ¿eh? Allá cada uno. Pero si realmente pretendes reconstruir tu memoria robada, qué menos que dejarte el dinero, ¿no? Hay algunos clientes que simplemente están esperando a que les sorprenda con una imagen sugerente, atractiva, que tenga su valor estético, que pueda incluso colgarse en un museo; todo ego, porque se atribuyen ese valor, isu autoría incluso! Cuando no les encaja de esa manera, pues te dicen que no, que ese recuerdo reconstruido no es suyo, que me he confundido. Y claro, ¿ahí quién tiene la razón?

En verdad, se que en mi labor hay cierto lapso de objetividad, donde esos recuerdos reconstruidos también parten de los míos propios; es como un recuerdo compartido, como "prestar" tu memoria para recomponer la de otra persona, que la adopta. A través de la copia, el original se recompone. [Fig. 98] Como si esa persona llevara una parte de ti en su cabeza. Al final, los artistas más consagrados se van repitiendo en las memorias de las personas, y cuando éste muere, pues el recuerdo, nunca mejor dicho, que queda de ellos no está dentro de los museos, sino en la memoria de muchas personas que un día pues contrataron sus servicios. Se ve como una manera de... preservarse a través del otro.





Fig. 137 [Decodificador de traumas Toshiba-Blaupunkt RM-808]

Ex archon

Vídeo (bucle)

4' 42"

2026





Fig. H. C. [Cortesía de la Base de Datos Toshiba-Blaupunkt]

Mal d'archive

Vídeo (bucle)

2' 30"

2026

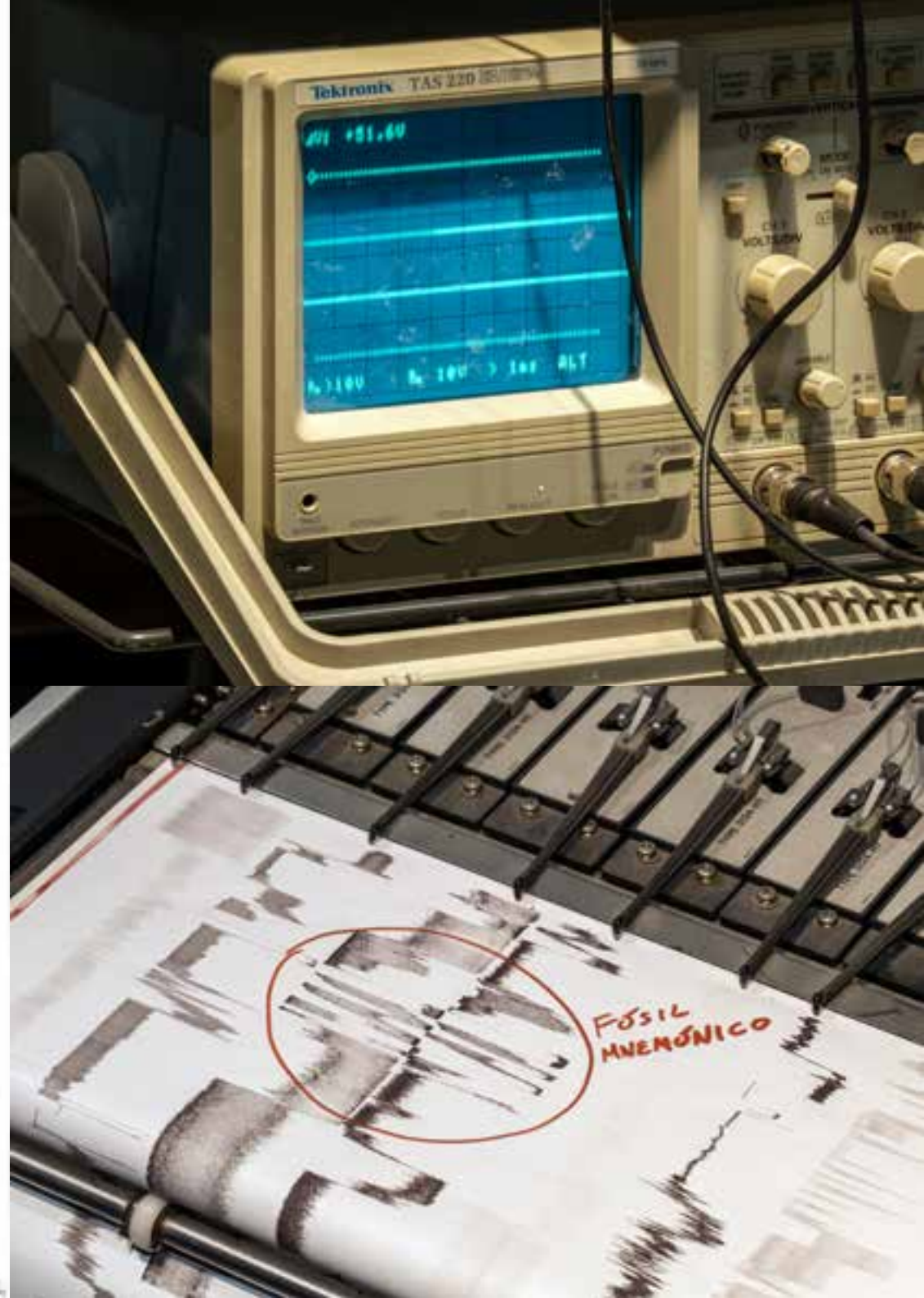




Fig. 61 [Cortesía de la Base de Datos Toshiba-Blaupunkt]

Tita Maruja

Acrílico sobre tabla entelada

24 x 28 cm

2023





1000
01.01.70 13



Fig. 64

Memoria requisada #333-L

Vídeo (bucle)

4' 36"

2026





1. **Introduction:** The purpose of this document is to provide a comprehensive overview of the project's goals, objectives, and scope. It serves as a guide for all stakeholders involved in the project.

2. **Project Goals and Objectives:** The primary goal of this project is to develop a new software application that streamlines the workflow of the department. Specific objectives include:

- To improve efficiency and reduce manual data entry.
- To enhance data security and compliance with industry standards.
- To provide a user-friendly interface for all staff members.

3. **Scope of the Project:** The project will focus on the development and implementation of the software application. It will not include hardware procurement or training for end-users.

4. **Timeline and Milestones:** The project is scheduled to begin in January 2024 and is expected to be completed by June 2024. Key milestones include:

- Requirement gathering and analysis (January - February).
- Design and development (March - May).
- Testing and deployment (June).

5. **Conclusion:** This document outlines the foundational elements of the project. It is essential for all team members to understand these goals and objectives to ensure successful completion.

Fig. 51

Unicornio

Mixta sobre lienzo

54 x 56 cm

2023

[Transcripción no. T-3467.0 de registro en audio. Entrevista sobre recreación pictórica descartada realizada por [REDACTED], bajo encargo, en el momento de su entrega a víctima mnemónica [REDACTED].]

-Ay, ay, sí; ahora recuerdo. Recuerdo esta sala, la pared, sí, sí... Definitivamente es mi recuerdo, es lo que me robaron; ya me acuerdo.

-¿Sí? ¿Te suena...?

-Sí, aunque lo que no veo por ningún lado es el póster de *Blade Runner* que tenía colgado, ¿no lo has puesto?

-Ah, es que... no me dijiste nada al respecto. No tenía ni idea de que te gustaba *Blade Runner*...

-Bueno, pero yo te estuve contando toda mi vida, algunos recuerdos, lo que me gustaba... no se, pensaba que tendrías mejor vista.

0017



Bajo la nomenclatura "Molino de memoria" se clasifican los siguientes objetuales, la mayoría requisados tras la desarticulación del grupo criminal conocido como [REDACTED] y el dismantelamiento de su base de operaciones clandestina, o "molino de memoria".

Todas aquellas memorias incautadas en estos "molinos de memoria", encapsuladas en videocasetes, terminan bajo la custodia, por fortuna, de nuestro honorable zaibatsu Mitsubishi Bank, el cual las procesa y archiva de manera indefinida en sus Servidores del Olvido [Fig. 47].

Estos vastos archivos, sellados herméticamente y custodiados por sus archones, recogen innumerables cantidades de memorias robadas; una morgue de imágenes inútiles, descontextualizadas, desconocidas. Esto se debe principalmente a la tendencia de los traficantes de eliminar cualquier traza de identidad u origen de estos recuerdos, listos así para ser memorizados limpiamente por su nuevo propietario. El mercado negro no admite copias; todo recuerdo debe ser único y exclusivo.

Otro de los honorables zaibatsus que velan por nuestra integridad nemónica es la Base de Datos Nacional de Deseos y Sueños Toshiba-Blaupunkt, el cual establece una serie de directrices de clasificación y archivado de toda memoria, que aplica conjuntamente en los Servidores del Olvido del Mitsubishi Bank. Dicha clasificación de recuerdos obedece a un orden inexorable y universal que comprende:

- (a) pertenecientes a la familia,
- (b) amaestrados,
- (c) traumáticos,
- (d) secuestrados,
- (e) de una persona extraña,
- (f) de lugares,
- (g) que infringen las Condiciones, Políticas y Normas Comunitarias del Mitsubishi Bank,
- (h) incluidos en esta clasificación,
- (i) innumerables,
- (j) que representan la historia,
- (k) superpuestos,
- (l) desconocidos,
- (m) que contienen mujeres,
- (n) etcétera,
- (ñ) que acaban de ser extraídos,
- (o) que de lejos parecen moscas,
- (p) olvidados,



Fig. 47





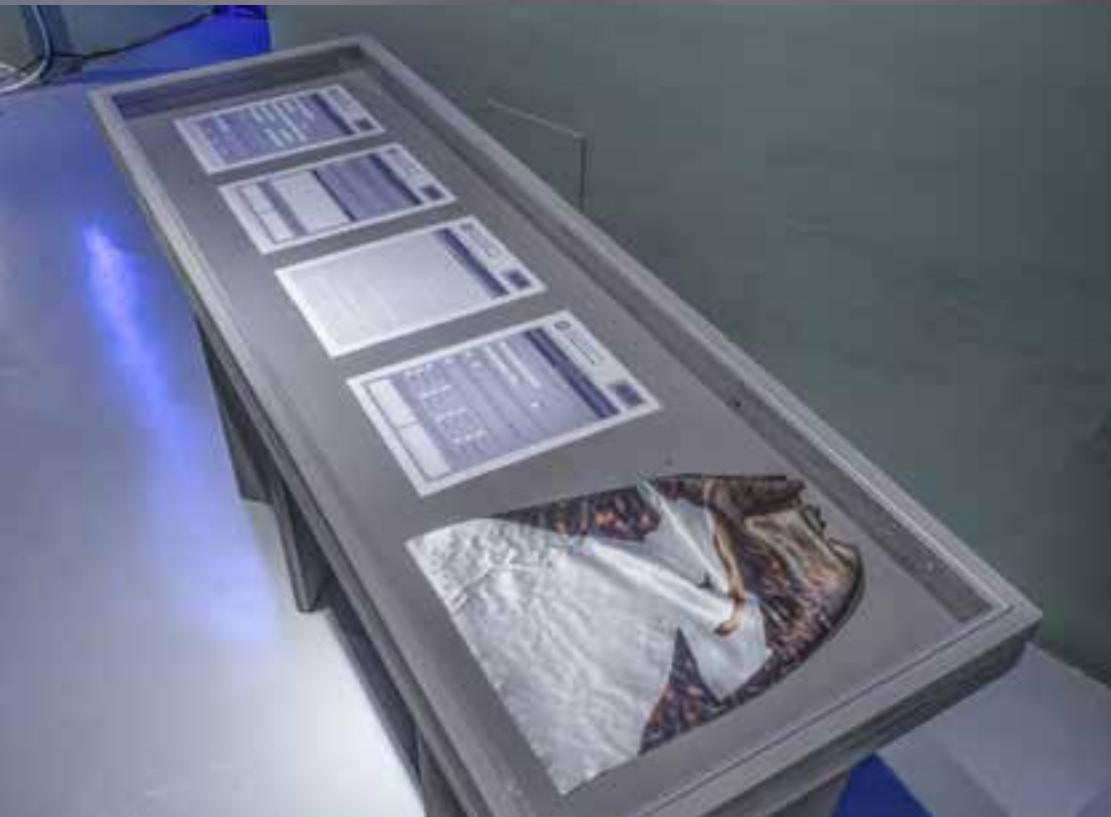
Fig. 62 [Selector de frecuencias BBC Goerz FreKondenser SV-77]

Memoria requisada #099-A

Vídeo (bucle)

6' 01"

2026



0017

(The Cal de Relaciones Públicas)

SOE 12/9/84 a DRP



Fig. 9 [No tocar. Prueba judicial activa en reserva]

3 novias

Acrílico sobre satén y lienzo
Medidas variables (políptico)

2024



Fig. 99

Memoria requisada #012-J

Vídeo (bucle)

1' 01"

2026

BASE DE DATOS NACIONAL DESEOS Y SUEÑOS
TOSHIBA-BLAUPUNKT

Formulario 13-BK de resignación ante recuerdo robado

PROCESO CD-32X

Fase 1.B

TRAMITACIÓN DE DENUNCIA

nte se encuentra conforme y acepta, bajo ningun
d, someterse al proceso CD-32X y a todos
si se diera la probabilidad de corre
el Olvido, tanto antes de firmar
u registro





Fig. 105 [No tocar. Esto no es un objeto de credo]

Los que se han olvidado

1' 03"

Vídeo (bucle)

2026





Fig. 50 [No tocar. Artefacto altamente traumático]

Divorcio

Mixta sobre lienzo / Pantalla LCD con video en bucle

200 x 140 cm / 1' 02"

2026





44

Fig. 44 [No tocar. Prueba judicial activa en reserva]

Welcome to the dollhouse

Acrílico sobre lienzo

30 x 21 cm

2023

[Transcripción 99-A: Descripción de posible recuerdo sustraído perteneciente a víctima mnemónica ██████████ Pieza de autoría desconocida producto de encargo bajo confidencialidad]

Mi dormitorio de infancia debería haber sido una estancia donde reinaba el caos, pues a día de hoy, mi dormitorio actual está siempre desordenado. Algunas de las cosas que podrían haber formado parte de él podrían ser:

- La cama donde debiera haber dormido, supongo desecha (a día de hoy me cuesta hacerla).
- Un equipo de música pues siempre me he acostumbrado a coger el sueño con la radio o música de fondo.
- Una mesilla de noche (?).
- Un cojín púrpura, lo encontré en el trastero de mis padres; supongo que debió de ser mío.
- Una vasta colección de muñecas, todas en su caja original. Debieron de ser muchas, pues la gente siempre me recordó de joven con una muñeca entre mis brazos, y mis padres siempre me regalaban una por Navidad. Lo máspreciado que debiera haber tenido; me angustia más que me hayan robado el recuerdo de estas muñecas que las muñecas en sí. Me hube deshecho de todas ellas cuando cumplí cierta edad, y realmente no las echo en falta; pero sí el recuerdo, lo que sentía con ellas. Es el sentimiento lo que ha desaparecido. alguna de estas muñecas pudieran haber sido:
- Muñeca Pocas pecas
- Oso de peluche Chip
- Muñeco Burbuja
- Osito de peluche Mimosín
- Muñeca Mariquita Pérez ["Comuni6n"]
- Muñeca Mariquita Pérez ["Vestido de flores"]
- Muñeca Mariquita Pérez ["Andadora de florido"]
- Muñeca Pipi "Calzaslargas" Langstrum
- Muñeca Barriguitas ["Traje azul olimpiadas"]
- Muñeca Barriguitas ["Barriguitas del mundo"]
- Muñeca Chabel ["Cenicienta"]
- Muñeca Chabel ["Conductora de huídas"]
- Muñeca Chabel ["Diffusion"]
- Muñeca Chabel ["Especuladora inmobiliaria"]
- Muñeca Chabel ["Colegiala"]
- Muñeca Nancy ["Legionaria"]

116



Fig. 116 [Cortesía de la Base de Datos Toshiba-Blaupunkt]

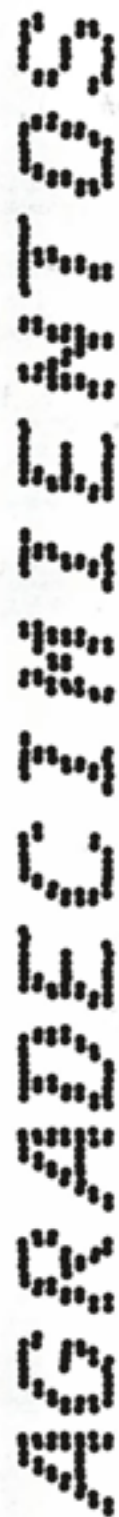
Cautivo (Fernando)

Mixta sobre lienzo

100 x 90 cm

2026

ENTRADA N.º 116
del "MUSEO DE LA MODERNIDAD"
EN 76/11/26



A mi cómplice de por vida María, que sin ella nada de esto hubiera sido posible; ¿cuántos robos nos quedan todavía por delante?

A todas aquellas personas que me han ayudado, por muy poco que fuera, a la planificación de este gran atraco, y que siempre las tendré en mi corazón. Al personal de La Madraza, en especial Manuel, que diera igual lo que necesitara, siempre aparecía con ello en la mano. Y también a Estrella, enorme compinche competente a la que gran parte de la expo se le debe.

Al gran Fornax Void, que ayudó a traducir mi universo hacia el ámbito sonoro, y con el que, con admiración y aprecio, sueño todavía con su pieza ambiental.

A la archona maestra María Cañas y al arqueólogo Alfredo González-Ruibal, por su generosidad, cariño, amabilidad y sapienza.

Al personal del Almacén UMA, Jesús, Francis y Enrique, por haberme facilitado revolver y acopiar esta fantástica colección de cacharros requisados.

Al personal de la Colección del V Centenario, por su amabilidad en el préstamo de otra buena colección de cacharros requisados.

A Alberto Cajigal por acompañarme a registrarlo todo.

A mis queridos amigos y actores que se sometieron a aparecer en una de mis secuencias: Juanma, Rosita, Laura, Ale, Irene, Joserra, Meri y Silvia.

A Carlitos, por aguantarme todas las ideas.

Y por último, no menos importante, a Lorena, porque sin su ayuda y disposición no hubiera sido posible sortear el infierno burocrático al que esta expo se enfrentaba.

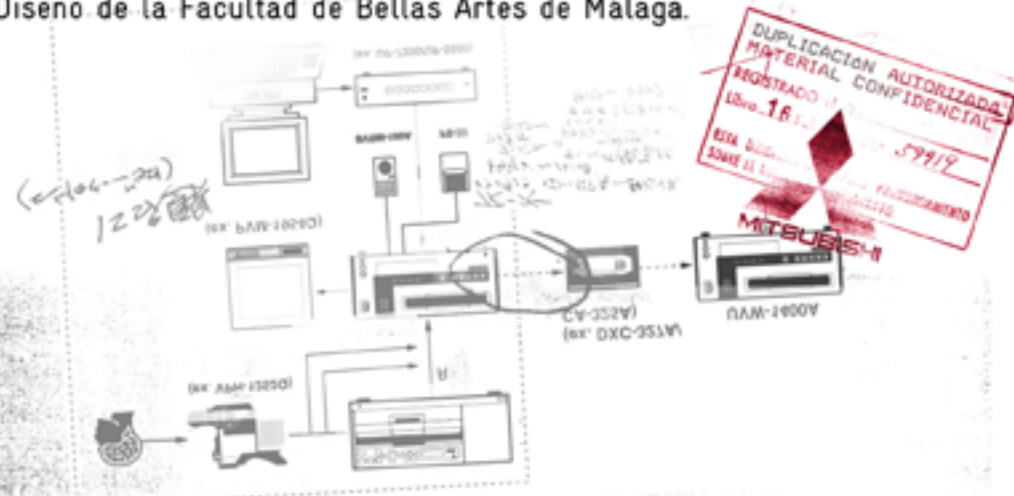
Muchas gracias por vuestro amor.



Grado en Bellas Artes y Máster de Producción Artística Interdisciplinar por la Universidad de Málaga. Ha desarrollado una línea de trabajo interesada en la búsqueda y experimentación con nuevos métodos de reciclaje, y la recontextualización y revisita de lenguajes y medios de diversa naturaleza. Su producción artística abarca la pintura, el vídeo, la escultura, el archivo o la instalación, y sus temas de investigación deambulan entre el sampling, la memoria, la narrativa fragmentada, la apropiación, el basureo de rastro, el kitsch o el cine de serie B.

Tuvo su primera exposición individual en la sala de exposiciones Chema Cobo de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, coproducida por el MaF-Festival de Cine de Málaga. A partir de entonces ha realizado otras exposiciones individuales en galerías y espacios culturales de Málaga, Córdoba, Palma de Mallorca o Madrid, además de participar en exposiciones colectivas, ferias de arte, proyecciones de cine, simposios o como colaborador en propuestas individuales de otros artistas. Su trabajo ha sido reflejado en publicaciones científicas, periódicos y libros sobre arte, además de contar con obra en colecciones de instituciones públicas.

Actualmente se encuentra cursando el doctorado en Bellas Artes y Diseño de la Facultad de Bellas Artes de Málaga.



English translations

Ricardo León Cordero,
Málaga, 1993

Ricardo has a BFA and an MA in Interdisciplinary Art Production from the Universidad de Málaga. He has pursued a line of work focused on seeking out and experimenting with new recycling methods, and recontextualising and revisiting assorted languages and media. His artistic practice spans painting, video, sculpture, archival work and installation, and his areas of inquiry range from sampling, memory and the fragmented narrative to appropriation, flea-market scavenging, kitsch and B-films.

Ricardo's first solo exhibition at the Chema Cobo gallery, a venue managed by the Fine Art Department of the Universidad de Málaga, was co-produced by MaF, the Málaga Film Festival. Since then, he has had other individual shows at galleries and cultural centres in Málaga, Córdoba, Palma de Mallorca and Madrid, in addition to participating in group exhibitions, art fairs, film screenings and symposia and collaborating with other artists on their solo projects. His work has been featured in scholarly journals, newspapers and books on art and can be found in the collections of public institutions.

Ricardo is currently working towards a PhD in Fine Art and Design at the Universidad de Málaga.

Siri's Reminiscences, or How to Fabricate Memory

By Jorge Luis Marzo

Ricardo wrote in an email, "The falsification of history by the AI industry is leading society to elevate the value of individual memory to something more precious than gold. Personal recollection as the last trustworthy source on how the past actually transpired." This may already be the case, certainly, and the ability to fabricate images of the past is drastically altering the forms of visual memory we had inherited. We will therefore have to see how individual memory fares on this new front opened by AI in the great war of certainty.

Images "about the past" can be divided into two basic types: graphic images (paintings, prints, photos, films, videos, etc.) and technical or logical images (schematics, diagrams and so on). Both describe and interpret the past, but with different aims and tools. Barthes identified a third type in *Camera Lucida*, the emotional image, when distinguishing between what he called *studium* and *punctum* in the phenomenon of photography¹. The *studium* is manifested in the active and—to a degree—objective search for meaning shared by the person who takes the image and the person who reads it. This includes descriptive representations of historical events as well as fictional interpretations. The *punctum*, on the other hand, is only experienced by the spectator as the result of an intimate liaison with the image, which takes on a ventriloquial quality. That connection is powerful and can even alter the meaning of things, including the public value of personal memory. More on that later.

The second type, the logical image (diagrams, maps, etc.), is a fully-fledged category in the field of historiography and, for the purposes of this discussion, is just as relevant as the graphic image, if not more so. As visual tools that help us to summarise information and break down complex processes in an instructive way, these images are governed by the logic of the datum: they depend entirely on the data used to feed and train them, i.e., graphic images of and about the past. And yet they are patently objective, being motivated by fundamentally statistical dynamics and designed to facilitate specific tasks. An infographic—a map, for instance—is invariably threatened by the correlational logic of the archive: there are always things that were omitted and could have been included, altering the outcome. This is especially important today, given the widespread implementation of AI, the ultimate logical imagery, and its implications for historical fabrication.

The statistical nature of AI establishes predictive patterns that are reinforced by correlation, not causation; in other words, the maximisation of connections and iterations takes precedence over cause-and-effect relationships, in which many other unquantified dynamics may have played a part. The impact this has on historical narrative is profound. Maps, graphed curves and such are "models": abstract, composite images of a reality or phenomenon that are usually intended to detect patterns. These tools are often applied to historical and

1 Roland Barthes. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard.). The first English edition, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, was translated by Richard Howard and published by Hill and Wang (New York) in 1981.

historiographical datasets in human and social sciences, trying to reverse engineer the processes that defined history in order to identify structures and deviations along the way. But when the logic is correlational rather than causal, what becomes relevant are not the underlying trends—what Braudel called the long term (*longue durée*) and Warburg referred to as survival or afterlife (*Nachleben*)²—that are so hard to pin down yet so pertinent to the construction of history, but the specific junctures that generate easily measurable episodes liable to wind up as flattened visual tokens.

This new correlational logic is readily apparent in the forms of historical imagination being plotted today, looking ahead to the fictions that could be rolled out in the future. In connection with a recent exhibition, several of us discussed the image that future generations will construct of our present based on the logics they are able to glimpse.³ We found it useful, in that mental exercise, to rely on a financial planning method known as “backcasting”, which uses a reverse-engineering process to plan scenarios, predictively working back in time from the desired future to the present, allowing us to identify irrational or outlying values and take corrective measures. This method of backward prediction focuses on detecting exponential relationships; the goal is to figure out how certain dynamics elevate some historical elements to a state of reaction and performance, like in a turbine where energy levels are measured. The important thing in these calculations is to measure disorder, entropy. On the other hand, the drawback of this method is that it does a terrible job of recording and interpreting multiple layers of historical evolution, which it dismisses outright because they do not generate work output (inoperative or unavowable communities, as Nancy and Blanchot called them⁴), ruling out the possibility that they might intervene in the process. Complex chains of cause and effect are thus boiled down to a correlational equation which only measures simple magnitudes.

Any statistically produced logical or technical image consists of two datasets: those collected by mining archive materials, and the semantic status they acquire (labels and styles are central to this process). Every probabilistic image of the past reveals the mental universe of the person who proposed it; it is an inscription, a label, a stamp. For example, Flickr labels “lobster” as a culinary dish, as “shellfish”; the fact that most “lobster” photographs uploaded to the platform are associated with food rather than the live marine animal reflects a way

2 Fernand Braudel. *On History*, trans. Sarah Matthews (Chicago: The University of Chicago Press, 1980); Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, trans. David Britt (Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999).

3 Roc Albalat, Jorge Marzo, Arturo fito Rodríguez, eds., *Biennial 2064* (València: Centre de Cultura Contemporània del Carme, 2023). Artists: Roc Albalat, Clara Boj & Diego Díaz, María Cañas, Estampa, Nuria Giménez Lorang, Jorge Marzo, Julia Montilla, Roc Parés, Arturo fito Rodríguez. Available at <https://www.soymenos.net/biennial2064.pdf>

4 Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée* (Paris: Christian Bourgois, 1986). Translated into English as *The Inoperative Community* by Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland and Simona Sawhney and published by the University of Minnesota Press (Minneapolis/Oxford) in 1991. Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*. (Paris: Éditions de Minuit, 1983). Translated into English as *The Unavowable Community* by Pierre Joris and published by Station Hill Press (Barrytown, NY) in 1988.

of thinking that affects the memory of things. The same is true of style.⁵ Generative images can only replicate styles from the past. If I ask an AI to make me a style-less image, it gives me a photograph; if I ask it for a painting with no style, it draws me something kitsch. Rather than an inherent quality of an artwork or image, style is a product of the comparisons drawn between different works by art or literary historians to establish genealogies and timelines. Indeed, image generating tools are very skilled at identifying and imitating styles but quite inept at detecting the modelling of political, cultural or other metaphors rooted in a particular historical mode of depiction: an expressionist metaphor differs significantly from a Baroque allegory, not only in its iconographic configuration but also, and above all, in its semantic and semiotic relationships. By this I mean, firstly, that the historical stamp on every image in the dataset is just as present as the visual content it conveys. From this perspective, a dataset is both a group of images and a cluster of specific epistemologies that constrain them. And secondly, that AI is modern but not contemporary, following the distinction that Agamben and Latour made between these two terms: modernity is sticking so close to the facts that there is hardly any room left for interpretation, while contemporaneity is the conscious creation of a liminal space for observing those facts in a wider context and timeframe.⁶ Which one more aptly describes the personal memories that aspire to be models of collective history?

If we aspire to a holistic understanding of the memory-related models being put forward nowadays, we cannot lose sight of the moral aspect of remembrance touted by the new reactionary identity politics. Biopolitics revolves around the subject, around individuation. It is the ore that every modern company needs. The definitive datafication of subjects situates them in a biotechnical dimension—the profile—geared towards creating entropy, singularity: *individuàls*, individuals in the age of operative iconographic language.⁷ That distinction is experienced in terms of freedom, of power—of *punctum*, as mentioned—and celebrated for the effect it has on public discourse, for its moral magnitude. In the 1960s, authors like Ayn Rand began to champion freedom over truth, defining the former as the obsessive fulfilment of personal desires and the latter as the tempestuous dictate of public convention, and that philosophy, with its enormous impact on corporate culture, has contributed significantly to this glorification of rational selfishness in the age of the information industry.⁸ The narcissistic defence of one’s personal truth means that a moral fortress based on authenticity can be built around opinion. In this way, opinion becomes belief and personal memory becomes

5 I talked about this here: Jorge Luis Marzo, “El estilo es lógico. La historia del arte frente a las imágenes generativas”, in Patxi Araujo and Nerea Ayerbe, eds., *Las Inteligencias Artificiales en el arte. Prácticas, pensamiento y resistencias* (Madrid: Dykinson, 2024), 17–36. Available at soymenos.net.

6 Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford: Stanford University Press, 2009); Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter (Cambridge: Harvard University Press, 1993).

7 *Individuàls* exhibition. Artists: David Hoffos, Brian Scott, Maureen Connor, Pep Dardanyà, Taras Polataiko, Orit Kruglanski, Guillermo Trujillano, Alexander Pilis. The Mendel Art Gallery, Saskatoon, Canada, 2002; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2003: <https://museutapias.org/exposicio/individuàls/>.

8 Peter Thiel, Steve Jobs, Travis Kalanick, Elon Musk, Jack Dorsey, Jeff Bezos, Marc Andreessen, Jimmy Wales and other top businessmen are self-professed adherents of Rand’s philosophy.

history, tracked down in the past to piece together a supporting mythography. This is the gold Ricardo León was talking about in his email. The backcasting used here is nothing but a historical idealisation or forgery made in the name of a rebellion against the intersection of doubts, against the debates and contradictions of historical truth, and it is implemented via an emotionalism not far removed from the Protestant “calling” discussed by Weber, the personal summons that can set an entire world in motion.⁹ However, as it turns out, a regime of personal memories is just a sham, because these only show themselves as a composite image, a technical image, in AI form. In this technical framework, the natural and authentic can only be presented synthetically, which is the first paradox. The second is the Rashomon effect: the composite memory or image is celebrated for its power, but since only the “average” is perceived, all the memories that went into making it feel morally entitled to express themselves, precisely because no one sees themselves reflected in the average.

Memory is one of the primary battlefields for these armies because correlational techniques are in their element with the statistical construction of history. I am thinking particularly of the way new historical sources are crafted. In 2025, Elon Musk launched Grokipedia after he criticised Wikipedia, founded by Jimmy Wales, for “losing its objectivity”. The way it works is telling: Grok’s algorithm or AI engine combs through the dataset, which is mostly mined from Twitter and leading right-wing American media sources (often using recorded telephone conversations or private communications), to retain only interaction magnitudes. Musk said the aim was to apply an algorithmic truth that would eliminate human bias, which is why there are no moderators or public fact-checking processes. The majority of its sources are not academic or scholarly but mass media outlets that have made opinion their expressive dogma, in which the rituals of sincerity, cleverness and authenticity are vital for grabbing people’s attention—a dramatic turn. The dataset, in turn, draws on the platforms in which it is commercially embedded, creating a self-referential ecosystem. A fabric is woven based on how widely an opinion circulates within the communicative sphere, sorting topics and biases according to their impact on the internal turbine generated by the narrative: another example of what happens when correlation replaces causality in thinking truth. It is therefore hardly surprising that the subjective (or “alternative”, in Trump-speak) narrative and memory have become public value claims, in light of their duplicating, replicating, legitimising effects.

The longing to rebuild a lost past, which historians ruined with their critical, objective, fact-based reconstruction after debunking the great stories of old, finds its own nirvana in these materials. Recollection, that subjective individual summons, becomes a source of truth and can be shaped and moulded at will to give any nostalgia the veneer of legitimacy, speak in the languages of denial, and promote exculpatory narratives. Moreover, using these tools can satisfy our need to create the images we cannot find in the archives, the images we wish had existed or the ones that did exist but were lost due to mishap, neglect or censorship. It is an image rife with *punctum* but without an iota of *dictum*.

Nostalgia has become both a formal and a political asset. A study from *The Atlantic magazine*

9 Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1905. Translated into English as *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* by Talcott Parsons and published by Routledge (London/New York) in 2001.

found that around 60% of AI-generated content requests by users had a retro theme, such as “Make this look like a VHS tape”, as if there were an original format for the truth of memory.¹⁰ The videogame aesthetic of MAGA productions, whether they refer to the present or feature historical figures or contexts, cannot be explained without considering that, as Carolyn Jong pointed out, heterosexual white middle-class gamers—who make up a large chunk of the alt-right—experienced the 2008 recession and the loss of dominant masculine identities as an impoverishment in terms of group identity.¹¹ Nostalgia is also expressed in terms of format. Tell me your formats, and I’ll tell you your ideologies. I wholeheartedly agree with what analysts like Roland Meyer, Francesca Bria and Hito Steyerl have said about AI being an ideological product of the new far-right movements.¹² This is not because AI has been appropriated by extremists, but because it was conceived or, at the very least, largely developed in extremist circles, a fact that constitutes an important agency in the nostalgic uses of AI. Anime styles like Studio Ghibli’s have recently been used to distribute radical messages, in part to make them more palatable, but also because their creators are deliberately seeking formats that tap into shared sensory experiences.

It behoves us to remember the difference between nostalgia and melancholy: the former is a longing for something emotionally positive in the past, while the latter is a vague ache linked to feeling emotionally “out of joint” (to quote Hamlet) with the present. This is important, because the line that once separated these concepts is now being blurred. Nostalgia is a yearning for an earlier time in one’s own lived experience, whereas melancholy is the impression of a time not lived, but both are being channelled in the same direction. People often fall into what we might call melancholic states because they miss having lived and experienced something that would make sense of their opinions, their beliefs. That state represents a target with enormous political potential, because the desires being manufactured around it can define what look like shared horizons. It creates fictions in the past but also in the future. A good example of this is the accelerationism currently being preached and imposed by big tech companies—largely driven by the construction of a utopian longing based on despising the present, with the promise that heaven can be reached by speeding up the technification of life on earth. Of course, that policy encourages a state of passive paralysis, leaving the truth of action to the technologists. Although authors like Enzo Traverso and Mark Fisher suggest that this paralysis or disjointedness can be transformed into a force of resistance, I’m not sure separating “what we want to happen” from “what might have been” is that easy.¹³ Melancholy

10 Alex Pawlowski, “Neural Nostalgia: Why AI Keeps Remixing the Past – and What That Means for Culture” (2025), Substack, <https://substack.com/home/post/p-162277477>.

11 Quoted in Pablo Romero, “La extrema derecha y el mundo de los videojuegos”, *IzquierdaDiario* (2023), <https://www.izquierdadiario.es/La-extrema-derecha-y-el-mundo-de-los-videojuegos>.

12 Roland Meyer, “Generative KI und die Ästhetik des digitalen Faschismus” (2026), <https://re-publica.com/de/session/generative-ki-und-die-aesthetik-des-digitalen-faschismus>; Francesca Bria, “The Authoritarian Stack”, <https://www.authoritarian-stack.info/>.

13 Enzo Traverso, *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*, trans. Almudena González de Cuenca (Madrid: Marcial Pons, 2007); Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Winchester: Zero Books, 2009).

is thus presented as the nostalgic longing for a state of affairs yet to come, a reality that gives the appearance of being foretold when in fact it was merely prescribed, like medications or vaccines administered out before the viruses arrive.

Ricardo's work is rife with criminal networks that steal memories to sell them on videotapes on the black market, leaving the victims with holes in their recollections and creating mass hysteria because no one knows if they too have been robbed. The crime fiction he proposes is quite clever because it refers us to nineteenth-century social physics, the seed of today's digital governance policies. Stealing memory from the predictive pipeline is, in fact, part of a logic whose ultimate mission is to extract certain precious minerals. In *Biennal 2064* we imagined Oniria, an app that would broadcast video recordings of users' dreams in a not-too-distant future. The idea is not entirely fantastical. For years now, many laboratories specialised in sensory interfaces have been trying to capture mental images, but the advent of AI and its ability to figuratively illustrate data has entailed a change of scale that hints at an impending disruptive phenomenon. The day is coming when doctors, psychologist, politicians, retailers, and artists will be able to have what they so fervently desire: the ability to see dreams. Naturally, untold millions will upload their HD recordings to the worldwide web without a second thought, smug in the knowledge that they "have nothing to hide". There will be no need to steal; people will gladly give it away. This brand of extractivism may soon become the epitome of disciplinary honesty policies: dreamland, a safe haven supposedly free of masks and judgement because "a person's dreams are their own". Authenticity in broad daylight.

Ricardo imagines that memories are stolen and sold for profit. In *Biennal 2064*, we also wondered what Siri's memories might be like. Under no obligation to answer for the factual disparities between different opinions, and only concerned with calculating the probabilistic anomalies that justify their presence as a cohesive factor, Siri, Alexa and all the other digital "butlers" are burglars and hucksters of recollections. Their sole ambition is to legitimise the cocoon inhabited by truth itself. All they need is to acquire or compose the right dataset. Two researchers recently shared a true story that clearly illustrates how AI handles the composition of these memories.¹⁴ In 2020, an article was published on the research-sharing platform arXiv that analysed far-right communications on 4chan message boards between 2016 and 2019. The authors freely shared their complete research dataset, containing millions of threads, posts and images.¹⁵ People soon forgot about the archive, but in the final months of 2025 it was rediscovered and downloaded over 60,000 times by extremist media, which used it for large-scale training of the generative models that are now churning out their audiovisual productions. The iconography of these masturbatory images is not determined by historical causality but by the ability to turn the personal into public agency, governed only by the logical consistency that the data provide.

14 Stephane Baele and Lewys Brace, "Considerations on Artificial Intelligence and Extremism" [webinar] (19 Feb. 2026), <https://www.sv.uio.no/c-rex/english/news-and-events/events/webinar/webinar-methods-ethics/2026/considerations-on-artificial-intelligence.html>

15 Antonis Papasavva, et al. "Raiders of the Lost Kek: 3.5 Years of Augmented 4chan Posts from the Politically Incorrect Board", *ArXiv* (2020), <https://arxiv.org/abs/2001.07487v2>

This example shows that group data are the new rare earths in the geography of reactionary nostalgia, but it also forces us to question the validity of memory when it only feeds off its own fallacies, its own detritus. The idea of personal recollection as the last trustworthy source on how the past actually transpired is completely and laughably at odds with the synthetic reality of that recollection. Years ago, the journalist Garton Ash narrated an eye-opening experience in his book *The File*:¹⁶ everything that happened to him as a student in communist Berlin in the 1970s—and had filled the pages of his diaries—turned out to be a sham. Going through the Stasi file on him after the fall of the Berlin Wall, he discovered that his friends and love interests at the time had all been agents and informants for the secret police, actors serving an entirely different purpose. The cherished memories that shaped his recollection of part of his youth were all rubbish, evidence of what he described as "our almost infinite capacity for self-deception".

It seems to me that, if Ricardo's prediction about the theft of our memories comes true one day, it will be because we need them to fill the gaps we notice when stitching together the fabrications that we all use to construct our identities. Another Siri, Siri Hustvedt, put it eloquently in *Memories of the Future*:¹⁷ are memories ever exactly as a person visualises them? No, but the truth is that memory is the ore from which egotism is made in these new chocolate factories, capable of eternally and constantly telling us we are right.

16 Timothy Garton Ash, *The File: A Personal History* (New York: Vintage Books, 1998).

17 Siri Hustvedt, *Memories of the Future* (New York: Simon & Schuster, 2019).

SECRET

DUPLICACION AUTORIZADA
MATERIAL CONFIDENCIAL
MOSTRANDO
FOLIO 16
FOLIO 77/78
MITSUBISHI
FOLIO 77/78

