

EL CUERPO COMO LUGAR DEL DOLOR Y MANIFESTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

THE BODY AS A PLACE OF PAIN AND MANIFESTATION OF VIOLENCE IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN ART

CONSTANZA NAVARRETE WILDER^{1,2}

Resumen

Desde los años setenta, el arte conceptual ha puesto en obra aquella dimensión de la vida misma, incluyendo y presentando la “realidad” por medio de objetos, cuerpos y acciones; aspectos antes diferenciados del ámbito artístico. Sin embargo, el arte contemporáneo (desde la neo-vanguardia de los sesenta en adelante) en Latinoamérica no obedece únicamente a una transgresión de materiales y lenguajes, sino que también busca problematizar los conflictos sociales y políticos desde una mirada crítica e incluso activista. Para ello, el cuerpo es referido en tanto objeto y sujeto, como un lugar o espacio predilecto para visibilizar la violencia en su sentido más amplio y radical.

Palabras clave

*Arte latinoamericano – contemporáneo –
conceptualismo – cuerpo – violencia.*

Abstract

Conceptual art since the seventies, has put into action that dimension of life itself, including and presenting “reality” through objects, bodies and actions; previously differentiated aspects from the artistic field. However, contemporary art (from the neo-avant-garde of the sixties onwards) in Latin America, does not obey only a transgression of materials and languages, as supposedly was done in Europe; it also seeks to problematize social and political conflicts from a critical and even activist perspective. For this, the body is referred to as an object and a subject, as a favorite place or space to visualize violence in its broadest and most radical sense.

Keywords

*Latin American art – contemporary – conceptualism
– body – violence.*

Fecha de recepción: 30 de diciembre del 2017

Fecha de aprobación: 14 de febrero del 2018

1 Licenciada en Arte y Estética, Mg. © en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. e-mail: cenavarr@uc.cl

2 Financiada por Beca Fondart Nacional, línea becas y pasantías, convocatoria 2016.

Introducción

El presente artículo tiene como objetivo reflexionar en torno al problema de la violencia ejercida sobre el cuerpo a partir de diversas expresiones estéticas latinoamericanas. Pensar el lugar y condición del cuerpo tras eventos de violencia radical, cuando éste yace desmaterializado o incluso ausente, induce a la pregunta por el duelo, la pérdida y el dolor tanto personal como colectivo, así como también, por sus posibilidades representacionales o al menos evocativas, por medio del arte y/o activismo.

Latinoamérica, sobre todo desde su descubrimiento, ha sido atravesada en gran medida por la violencia: el fenómeno del colonialismo, la dependencia y abuso del “primer mundo” y las grandes metrópolis; las dictaduras militares acaecidas durante el siglo XX que aún dejan resabios asociados al dolor, el trauma e injusticias no resueltas; las jerarquías y desigualdades de desarrollo sociocultural y económico; el cohecho, el narcotráfico y la naturalización de la muerte en países como Colombia, Venezuela y México.

Desde esa perspectiva, cabe cuestionarse: ¿Es posible representar el dolor/horror? ¿Cuál es el rol que juega el arte latinoamericano en aquel contexto? ¿Podemos catalogarlo aún en la actualidad como “arte latinoamericano”? Tales inquietudes guían el presente escrito a modo de reflexión y discusión en base al aporte de distintos teóricos y filósofos principalmente latinoamericanos. Algunos de ellos son: Andrea Giunta, Jorge Glusberg, Sergio Rojas, Luis Camnitzer, Ileana Diéguez, entre otros. Luego, se analizarán algunas obras de artistas pertenecientes a distintos países de Latinoamérica que abordan el problema de la violencia en su producción artística desde los años setenta, como Alfredo Jaar, Teresa Margolles, Doris Salcedo, Ana Mendieta y Artur Barrio.

Si bien, la violencia es un concepto amplio, complejo y abarcable desde distintas esferas, niveles y formas, el problema subyacente alude a la capacidad de evocarla a través de la práctica artística más allá de una representación literal y explícita. De ahí, que el conceptualismo y su uso del cuerpo

será un lenguaje fundamental que diversos artistas utilizarán para abordar dichas problemáticas a lo largo del tiempo. En ese sentido, la violencia no será entendida como mera información o evento noticioso, sino como una cuestión que abarca tanto sucesos puntuales como su naturalización y normalización en el orden de lo cotidiano: aquella violencia que ocurre día a día y que, por ende, se ha vuelto imperceptible, constituyendo quizás su manifestación más desgarradora y frustrante dado su silencio, invisibilidad, continuidad y cotidianeidad.

Neo-vanguardia, Arte contemporáneo y su relación con lo contemporáneo

Para reflexionar sobre la violencia, el dolor, la muerte, la memoria y sus representaciones dentro del campo del arte contemporáneo en el ámbito latinoamericano, cabe primero preguntarse qué es el *arte contemporáneo*; cuándo comenzaría, qué implica y cómo se define en base a la noción de *lo contemporáneo*.

La curadora y teórica Andrea Giunta, discute en su texto *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Giunta, 2014), acerca de las definiciones, puntos de roce y eventuales límites de los conceptos de contemporaneidad, vanguardia y neo-vanguardia artística. Si bien, *lo contemporáneo* tiende a asociarse con el presente inmediato –etimológicamente *con-tempus*: “estar con el propio tiempo”–, el consenso generalizado en el campo de la teoría, es que el arte contemporáneo iría más allá de una mera categoría cronológica asociada al presentismo. Más bien, referiría a un presente cruzado por múltiples temporalidades, cual anacronismo estético. Aun así, al referirse a la contemporaneidad artística es necesario aludir tanto a lenguajes, técnicas y materiales, como a temas y problemáticas abordadas en un amplio conjunto de obras que, a su vez, integren a diferentes artistas y lugares de producción. A grandes rasgos, se podría decir que se trata de obras que exceden los lenguajes y cánones tradicionales al incorporar otros medios y sentidos –más allá de la visión como órgano privilegiado en la historia del arte visual– que circulan en espacios artísticos y extra-artísticos. Para ello, Giunta subraya la idea de

observar la situación específica en que se enuncian tales obras, cómo intervienen y de qué modo configuran un determinado momento.

En razón de lo anterior, Giunta (2014) invalida el binomio centro/periferia que predominaba desde los años sesenta, señalando la necesidad de repensarlo o resituarlo³. Esto debido a que las actuales “periferias” ya no se consideran como una otredad radical respecto a los centros metropolitanos. Más bien, corresponden a intersticios donde pueden desplazarse para tomar, dejar o compartir elementos provenientes de los centros. En ese sentido, citando a Nelly Richard, “lo periférico-latinoamericano es una superficie de deslocalización-relocalización de los saberes en circulación que se materializan –y corporalizan– en situaciones y experiencias” (2014, p. 22). Por ende, esta noción de *latinoamericano-intersticial* implica un constante movimiento entre márgenes y centralidades que trasciende las fronteras de lo local-global, así como las ideas de “propio” y “ajeno”. Sin embargo, lo que pretendemos aquí es indagar en el concepto de “arte contemporáneo” desde Latinoamérica, con sus tensiones y situaciones puntuales, aunque inmerso en un mundo globalizado en que yacen bienales, trienales, ferias, entre otros eventos y exposiciones transnacionales desde los años noventa.

En términos de fechas, Andrea Giunta (2014) sitúa el origen del término “arte contemporáneo” después de la Segunda Guerra Mundial, instancia que modificó los modos de pensar y actuar en la humanidad, los cuales ya no son regidos por los conceptos de evolución ni progreso que también caracterizaban, teóricamente, al arte moderno. Los síntomas de un incipiente arte contemporáneo comenzarían a manifestarse cuando este deja de evolucionar en un sentido estilístico o cronológico. En otras palabras, ya no se trata de alcanzar la pureza o autonomía en la obra, sino de involucrarse con el mundo “real”, cotidiano. En palabras de Giunta:

La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, los restos de otros mundos bidimensionales [...] ingresan en el formato de la obra y la exceden (Giunta, 2014, p. 10).

Si bien, estos aspectos comienzan a surgir con los collages del cubismo sintético, el dadaísmo y el surrealismo alrededor de los años veinte, éstos se potencian y generalizan alrededor de los años sesenta y setenta. Entre algunos de los cambios producidos por este nuevo paradigma –y por el vacío existencial que significó la posguerra–, caben señalar: el ingreso de la vida misma al mundo –antes diferenciado– del arte; la relevancia de la participación y gestación de un nuevo espectador más activo; y la politización casi activista del arte. Asimismo, durante aquellos años en América Latina tienen lugar diversas dictaduras militares, las que pueden ser homologadas al fenómeno del holocausto de la Segunda Guerra Mundial en cuanto a la violencia, persecución y represión ejercidas. Por otro lado, al poco tiempo surge Internet, el cual altera radicalmente las formas de comunicación y conexión a nivel internacional, dando pie a la globalización y a un mercado (neo) liberal.

Todos estos eventos marcan una diferencia respecto a las anteriores vanguardias históricas. Ya en la posguerra, se comienza a hablar de las *neo-vanguardias* que, lejos de ser una mera repetición de las primeras, apelan a completar y activar las vanguardias de principios de siglo XX haciendo énfasis en el anti-institucionalismo y el carácter experimental de los lenguajes múltiples. Es así, como a partir de los sesenta, tanto en América Latina como en los grandes centros, los artistas se sirven de elementos disímiles que provienen de lugares diversos como la literatura, el teatro, el cine, la filosofía, la sociología, la cultura popular, las teorías de género, la política, la antropología, entre otros, para producir sus obras

3 Cuestión compartida y debatida entre los teóricos Ticio Escobar, Leonor Arfuch, Néstor García Canclini y Andrea Giunta, quienes participan del libro *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*, editado por Nelly Richard en el 2014.

y discursos alejados de un relato o canon único⁴. De allí que Giunta hable sobre *vanguardias simultáneas*, donde los artistas latinoamericanos refieren y crean su propio contexto en base a situaciones concretas y específicas de su lugar de producción.

Sin embargo, el término de *neo-vanguardia* pierde vigencia alrededor de los noventa, donde circula con mayor fuerza la noción de *arte contemporáneo*. La idea de un arte sin lenguaje único, con innumerables materiales y formatos, interdisciplinar, expandido hacia la vida social y por ende post-autónomo, son síntomas de las llamadas neo-vanguardias de los sesenta, las cuales se radicalizan hacia el fin de siglo, devenido en Arte contemporáneo. Aun así, no hay una fecha precisa ni acontecimiento único para designar al arte contemporáneo; “la contemporaneidad tiene más que ver con una condición que con una definición [...] se trata de seguir las mutaciones que en el arte contemporáneo nos permiten entender mejor y sentir la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos” (Giunta, 2014, p. 97).

Ya en los años setenta, el crítico y teórico Jorge Glusberg, discutía respecto de una retórica del arte latinoamericano. Si bien, señala en varias ocasiones que el término *arte latinoamericano* es poco específico y adecuado para abarcar la diversidad de prácticas a nivel continental, es un término útil “para designar un cierto modo de apropiación estética de la realidad” (Glusberg, 1978, p. 107). En ese sentido, lejos de los previos mitos de las grandes metrópolis acerca de lo fantástico, maravilloso, telúrico, primario, etc., que supuestamente definían al arte latinoamericano, Glusberg plantea que una de sus características esenciales es la referencia permanente a la realidad, su contexto y condiciones de producción. Sin embargo, esta referencialidad no es directa cual crónica o fotografía, sino que “las manifestaciones estéticas latinoame-

4 Este es el llamado “fin del arte” de acuerdo a Arthur Danto (descrito en *Después del fin del arte* de 1997); que marca el inicio del Arte contemporáneo, según él entre los años 60 y 70 con la emergencia de diversos movimientos como el pop art, minimalismo, landart, conceptualismo, body art, entre otros, cuando ya no se distingue un objeto de arte de un objeto o cosa “real”, de la vida misma, ejemplificado con las *Brillo box* de Andy Warhol.

ricanas expresan metafóricamente sus condiciones; son significantes que [...] llamaríamos síntomas o indicios” (Glusberg, 1978, p. 109). A partir de allí, plantea que hay dos modos de vincularse con la realidad: por un lado, están los temas de las obras, que aluden a las problemáticas circundantes, y por otro, están las condiciones de producción reflejadas en las técnicas y materiales utilizados en la construcción de obra, que explicitan los recursos y grado de avance de la sociedad donde surgen. Para Glusberg (1978), este último punto sobre las condiciones de producción de las obras es el más relevante para definir un “carácter” latinoamericano, más allá de los aparentes tematismos.

Así y todo, no es posible concebir al arte latinoamericano fuera de todo acontecer global. El teórico argentino reconoce que, si bien existen problemas y discursos particulares a nivel local y regional, hay símbolos y una lengua universal que no lo es, y que atraviesa las prácticas globales. De esta forma, el arte en Latinoamérica configura “una retórica que trasciende localismos y países hasta forjar una especie de lengua internacional del arte” (Glusberg, 1978, p. 111), que ayuda a ser comprendido tanto en sus países de origen como en otras partes del mundo⁵.

Por otro lado, el filósofo chileno Sergio Rojas plantea que la evolución del arte –a nivel general– no está sujeta solamente a los temas sino “a lo que podríamos denominar como la puesta en obra de una progresiva reflexión sobre el lenguaje” (Rojas, 2008, p. 37), es decir, a una reflexión en torno a los propios recursos representacionales, semejante a la retórica planteada por Glusberg. Señala también que uno de los problemas a la hora de determinar qué es lo emergente o contemporáneo en las artes visuales en un momento puntual, es la cuestión respecto a

5 Dicho aspecto del arte latinoamericano, y particularmente chileno, es comentado por el crítico cubano Gerardo Mosquera, quien en su libro *Copiar el edén* (2006), escribe “la tendencia es a problematizar el contexto desde una referencialidad abierta [...] hace que el arte sea, por un lado, muy adecuadamente contextual, por otro, propositivo en cuanto a su propia construcción, y, por otro más, se proyecte más allá del contexto [...]” (2006, p. 20). Tal proyección tiene que ver con aquel lenguaje universal del que habla Jorge Glusberg, que implica simbologías, estilos e incluso temas que, por localistas que sean, pueden extrapolarse a un nivel más amplio.

la generación. Para Rojas (2008), lo emergente en el arte no estaría dado simplemente por la aparición de nuevas figuras en la “escena”, sino que se trata, más bien, de un fenómeno que supera la individualidad de las nuevas propuestas. En ese sentido, la noción de *generación* cobra sentido al manifestarse nuevas temáticas, recursos e intereses dentro de un horizonte temporal, que él llama “nuevas fronteras”. Desde dicha noción, se desprenden dos aspectos para acercarse al concepto de generación en el arte contemporáneo: en primer lugar, la relación entre la institución académica y la promoción de nuevos artistas —que al menos en Chile, está casi totalmente ligada—⁶; y segundo, lo que serían las “nuevas fronteras”. En este punto aparece no sólo la reiteración temática —en algunos casos— sino que, además, una forma o poética para abordar los temas representada en la figura de la ironía. Si bien, la ironía es trabajada por artistas desde el arte moderno en el siglo XX, para Rojas (2008) se trataría de una ironía distinta, típica de la época “post”, visible hoy en la cotidianeidad misma.

De ese modo, el arte se torna “contemporáneo” mientras intente corresponder con su realidad, comprendiendo que ésta se encuentra en un continuo proceso de creación y transformación. Dicha idea, trasciende el ámbito estético de la representación, pues pareciera que ésta no logra sintonizar del todo con su tiempo presente.

El arte se enfrenta entonces a su propio límite, debe atender contra las mismas condiciones que lo constituyen, que autorizan sus códigos de recepción y producción. En suma: debe alterar sus propias condiciones de legitimación pública. Incluso, el “realismo” contemporáneo podría considerarse como una ironía que reflexiona ese proceso (Rojas, 2008, p. 55).

Parte del arte ya no buscaría llevar la realidad a su representación, sino que exponer la realidad misma,

6 Los artistas se inscriben y reconocen en las universidades, a medida que comparten talleres con sus compañeros y profesores, quienes luego los estudian y divulgan en cursos y publicaciones.

por ejemplo, a través de lo objetual, en las instalaciones, o referida a la representación, aunque no de forma literal. La ironía cumple así, el rol de expresar un sentido que posibilite al espectador cuestionar e interpretar lo que ve y participa. Como bien señala Rojas (2008, p. 76), se trata de “recuperar la relación con la alteridad de lo que no ha ingresado en el cuerpo estético de la representación”; cuestión que para el académico es posible apreciar en el arte performativo. Esta práctica colinda con otras artes como la danza y el teatro, permitiendo que el cuerpo sea sometido a algún tipo de procedimiento, acción, encuentro, etc. En cualquiera de los casos, nos enfrentamos a un proceso de producción de sentido, donde el cuerpo del artista constituye, en cierta forma, un cuerpo social, pues su puesta en escena no obedece solamente a una singularidad o experiencia personal, sino que presenta un conflicto que atraviesa la sociedad (nacional, pero también a nivel regional e incluso global).

La pregunta por lo representable: vínculo entre arte y horror

José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski escriben respecto a la posibilidad —o más bien, la imposibilidad— de representar acontecimientos de violencia radical como masacres y genocidios históricos, respaldándose en planteamientos de diversos teóricos. Bajo la noción de Hayden White respecto a lo irrepresentable del holocausto, expresan que “el acontecimiento sería de una índole tal que escapa al poder de cualquier lenguaje para describirlo y de cualquier soporte para representarlo [...]” (White, 2014, p. 15). Tomando como ejemplo dicho acontecimiento, se pone en cuestión el impedimento para representar lo tremendo que implica, pues trasciende todo lenguaje, entendiendo que éste nos permite acceder a la realidad, pero no abarcarla del todo. Si bien, el lenguaje verbal es teóricamente infinito, no logra dar cuenta de la magnitud de ciertos eventos y sus repercusiones en el ser humano. Por su parte, el ensayista y sociólogo argentino Horacio González, señala igualmente que “el lenguaje se revela siempre como una experiencia representativa [...] que actúa siempre con distintos grados

de distanciamiento, olvido o reincorporación de sentidos” (González, 2007, p. 35). En este sentido, González (2007) plantea que el arte es, en efecto, un modo de enmendar las “fallas” de la memoria, la cual es evidentemente limitada frente a la realidad. Sería aquello que *presenta* por medio de diversos objetos, materiales, etc., la memoria de lo ocurrido. Aun así, el autor se cuestiona acerca de la posibilidad de manifestar el horror a nivel visual en casos de violencia extrema, expresando que la representación se cuestiona a sí misma sobre sus facultades cuando yacen al linde de lo irrepresentable, ahí donde se alteran las figuras de lo humano para exhibir lo inhumano.

No obstante, ante aquellos discursos sobre la irrepresentabilidad e indecibilidad de la violencia y el horror, es necesario considerar otros discursos que corren de forma paralela, expresando la necesidad de testimoniar a través de imágenes u obras, a pesar de todas sus dificultades y limitaciones. Georges Didi-Huberman, ha desarrollado esta idea en su libro “*Imágenes pese a todo*” (2004), donde interroga la posibilidad de comprender mejor nuestra historia a partir de 4 fotografías tomadas furtivamente por miembros del Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau, en agosto de 1944⁷. Más allá de las imperfecciones técnicas de las imágenes –que aluden ciertamente a las dificultades, peligro y riesgo implicados en su proceso de captura– lo relevante a considerar es el hecho testimonial y el “acercamiento”, aunque sea parcial, que podemos tener ante los acontecimientos. Didi-Huberman enfatiza aquel requerimiento de representar, ya sea mediante imágenes o palabras, *pese a todo*: a pesar del dolor, el desgarró, malestar, intolerancia y la aparente imposibilidad. Tanto palabra e imagen –podríamos añadir obra–, son actos de representación desde la parcialidad y subjetividad, sin pretender abarcar una realidad o “verdad” total, acaso inexistente. En otras palabras, “explicar *pese a todo* lo que

7 En dichas fotos aparecen –entre la falta de nitidez y encuadre– los mecanismos de exterminio en los campos de concentración: la entrada de mujeres desnudas a las cámaras de gas, y también la posterior incineración de los cuerpos.

es imposible explicar *del todo*” (Didi-Huberman, 2004, p. 12)⁸.

En la misma línea, Giorgio Agamben desarrolla estas cuestiones sobre el decir y no decir, o bien, la imposibilidad de decir, y cómo esta última constituiría parte fundamental del testimonio en su calidad de “laguna” o silencio. Para ello, se basa en lo testimoniado por algunos sobrevivientes catalogados como *musulmanes*⁹ en Auschwitz, afirmando que:

En oposición al *archivo*, que designa el sistema de relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos *testimonio* al sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir (Agamben, 2000, p. 151-152).

Se le otorga así valor al ámbito de lo no dicho, considerado como contingencia. La posibilidad de ser y de no ser (contingencia), serían los factores constitutivos de la subjetivación del sujeto, quien da testimonio. En este sentido, la académica cubana radicada en México Ileana Diéguez, plantea que “aceptar que el horror es irrepresentable y que debemos censurar las representaciones que documentan la barbarie, puede incrementar las políticas de desaparición y borrado de documentos [...] que de ese modo nos hagamos cómplices del silencio” (Diéguez, 2013, p. 46). Considerando esas premisas sobre el decir y expresar el horror, a pesar de sus eventuales dificultades, ¿cómo podría plantearse

8 Este asunto fue fuertemente criticado y debatido por Gerard Wajcman y Élisabeth Pagnoux, quienes cuestionaron la veracidad de estas fotografías, así como su capacidad de manifestar lo real e indecible en torno a Auschwitz, entre otras cosas, argumentos que G. Didi-Huberman rebate en su libro (originalmente llamado *Images malgré tout*, publicado el 2003).

9 El término *musulmán* (*der Muselmann*) se utilizaba en la jerga de Auschwitz para designar a los prisioneros que estaban en sus últimas y más paupérrimas condiciones de vida, considerados como cadáveres vivientes: demacrados, desprovistos ya de fuerza, fe y conciencia.

una cierta estética de la violencia y su consecuente horror a través del arte, sin caer en la literalidad, el periodismo informativo, la estetización fetichista, efectista o voyerista?

En ese aspecto, el arte contemporáneo es, tal vez, una de las pocas instancias para visibilizar los mecanismos y dispositivos de la violencia en su vasto sentido, sin la necesidad de tener que recurrir a imágenes demasiado explícitas, evidentes o en su defecto, censuradas. Ahora, como bien afirma Ileana Diéguez en su libro *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2013), tampoco podemos pretender ser jueces sobre cómo representar la violencia, o hacerlo de una “mejor” manera en un intento por hacer del dolor una transformación poética.

En relación a ciertas representaciones en torno a hechos de violencia radical, Jacques Rancière ha desarrollado la idea de “imagen intolerable”. Pero ¿cuál sería una imagen intolerable o, más bien, lo intolerable *de* la imagen? ¿Que sea demasiado “real”? O, por el contrario, ¿una “apariencia”, ficción de la realidad? Ante tal disyuntiva, el filósofo francés plantea que lo intolerable, más allá de lo sanguinario y aparentemente efectista, es en realidad aquello que, dada la magnitud de un acontecimiento percibido, sea un sujeto incapaz de testimoniar, allí donde se desvanecen las palabras frente a lo inconmensurable del horror. Y es ahí, donde el poder de la imagen o representación visual juega un rol fundamental, que no se opone a las palabras, sino que las complementa en tanto manifestación de lo sensible, que juega entre lo visible e invisible, lo dicho y no dicho (Rancière, 2010), mirada coincidente con la noción antes comentada de Agamben (2000) acerca del testimonio, entendido también como laguna y/o silencio que trasciende el lenguaje verbal.

Es allí, donde la performance y el conceptualismo han jugado a nivel global, y mayormente latinoamericano, un rol fundamental en el arte de neo-vanguardia y contemporáneo, a la hora de manifestar y poner en obra estas temáticas tan complejas y crudas, como lo es la violencia en su amplio sentido, ya sea racial, sexual, social o de género.

Conceptualismos y el uso/rol del cuerpo en las prácticas estéticas latinoamericanas

El conceptualismo en América Latina, de acuerdo a la curadora e historiadora del arte Mari Carmen Ramírez, parece ser una suerte de continuidad y mixtura entre el muralismo mexicano y la obra objetual de Marcel Duchamp. Por un lado, las pinturas propias de la vanguardia muralista portaban una connotación social de conciencia y protesta, devaluando el soporte de la tela para salir al espacio público y extra-museístico, pues su mayor interés era la comunicación política y el empoderamiento del pueblo. Por el otro lado, el valor del lenguaje y las ideas por sobre la manualidad que instauró Duchamp a través de los *ready-made* (u objetos prefabricados industrialmente), tuvieron fuertes repercusiones en el conceptualismo latinoamericano, donde los artistas buscaban reivindicar y devolver el sentido social a los objetos. Como bien señala Ramírez:

el ready-made [...] se convierte en un instrumento para la intervención crítica del artista en lo real, una estrategia por la cual los patrones de lectura pueden alterarse [...] se convierte en un vehículo mediante el cual la actividad estética puede integrarse con todos los sistemas de referencia usados en la vida diaria (Ramírez, 2009, en Camnitzer, 2009, p. 199).

Con el arte objetual, Duchamp introduce la crítica institucional, cuestionando su relevancia a la hora de establecer qué era o no arte. Lo mismo acontecía en el muralismo mexicano, el cual también contenía una mirada anti-institucional, aunque desde una perspectiva distinta: su interés no tenía que ver con abandonar la manualidad y virtuosidad del artista, sino con usar la ciudad como soporte para la propaganda política y la movilización de las masas (obreros y campesinos) durante la revolución agraria. De ahí, que el conceptualismo latinoamericano concibió al arte como parte de la esfera pública, fenómeno abordado previamente —aunque de modo parcial— por el muralismo mexicano.

Otra de las características del conceptualismo tiene que ver con la “desmaterialización” de la obra. Si bien, este concepto se plantea en el *mainstream* extranjero (utilizado por primera vez por la crítica estadounidense Lucy Lippard) como un modo de reduccionismo material y formal, en el caso latinoamericano va más allá de una operación formalista y minimalista para ser un medio de expresión fundamentalmente político. Por otro lado, tenemos al lenguaje, texto e información, así como otros elementos constituyentes del movimiento, compartido con el conceptualismo internacional. Una vez que se tiene la idea, se puede materializar en algo concreto, desde objetos hasta cuerpos, incluyendo

Fig. 1. Artur Barrio, *Situación t/t 1 o bultos sangrientos, intervención y acción, vista panorámica y en detalle, 1970.*



acciones. Muchas veces el o los materiales pasan a ser algo crudo, sucio o incluso burdo y abyecto, tomado de la calle o lugares diversos, privilegiando el carácter teórico en desmedro de la manufactura y técnica.

Asimismo, un elemento esencial al momento de pensar en arte conceptual es el valor otorgado al contexto y situación, sobre todo en América Latina, donde se ha privilegiado más que el hecho de la reducción o desmaterialización física de la obra. Luis Camnitzer señala que “en América Latina los artistas teorizaron menos sobre el arte y más sobre la política, de manera que fue la política la que se fue infiltrando hasta ser arte” (Camnitzer, 2009, p. 53). Tal como menciona Andrea Giunta (2014), lo importante es observar cómo las obras surgen, interfieren y crean determinadas situaciones cuyo significado y comprensión varía de acuerdo al momento, lugar y público donde se desarrolla la obra o acción de corte conceptual.

Ejemplo de ello es el artista brasileño de origen portugués, Artur Barrio¹⁰ (1945, Oporto). Siendo uno de los pioneros del arte conceptual latinoamericano, su obra yace atravesada por un fuerte compromiso político: en 1970, durante uno de los periodos más violentos y cruentos del régimen militar en Brasil, Barrio armó *Situación t/t 1* (fig.1), una instalación donde esparcía frente al Museo de Arte Moderno (MAM) de Río de Janeiro y flotando sobre el agua en Belo Horizonte, numerosos bultos cubiertos de tela blanca, manchados con sangre y fluidos corporales. Dichos bultos ensangrentados, que, supuestamente, contenían carne, uñas, huesos, vísceras, orina, saliva y hasta fecas, estaban armados y amarrados de tal forma que parecían fragmentos de cuerpos humanos. Su estado putrefacto hacía de los bultos la antítesis de la antigua obra de arte digna de belleza, placer y contemplación, evidenciando su carácter abyecto, nauseabundo, efímero y anti-institucional. Este tipo de trabajos que intervenían el espacio público y utilizaban materiales “innobles” o poco tradicionales de origen corporal, fueron desarrollados por Barrio a lo largo de los

10 Artur Barrio obtuvo el Premio Velázquez de las Artes Plásticas el año 2011.

años setenta y parte de los ochenta, con el fin de crear y visibilizar una situación donde las personas pudiesen concientizar la violencia que sufrían en aquel entonces. Para ello, aludió al cuerpo humano, más no de forma literal, sino que tomando ciertas partes para apelar al todo (figura de la sinécdoque), de un modo bastante provocador e inquietante, con ecos a una posible investigación policial.

Por su lado, Ana Mendieta (La Habana, 1948 - Nueva York, 1985) fue una artista cubana que murió a los 37 años de edad de una forma un tanto curiosa, por lo que aún se discute si acaso fue un suicidio o un asesinato perpetrado por su pareja, el escultor Carl André¹¹. De cualquier modo, parte de su obra estuvo bastante marcada por el sufrimiento, el dolor y la violencia. Durante los años setenta, Mendieta comenzó a experimentar con su propio cuerpo como objeto de (re)presentación, en el que introdujo la dimensión histórica, sexual y política. Ella realizó variadas performances donde registraba acciones con ciertas alusiones rituales, a veces más místicas, asociados a la naturaleza y la conexión de la mujer con la tierra, mientras que en otras se dejaba ver claramente el aspecto brutal y abyecto de la violencia. Una de sus obras que explota aquel lado es *Violación (rape scene)*, de 1973 (fig.2). Esta performance estaba basada en un lamentable caso real: una estudiante de la Universidad de Iowa había sido violada y asesinada aquel mismo año, un mes antes. El día de su acción, Ana tenía invitados a unos amigos a su departamento en Moffitt Street, quienes al llegar se encuentran con la puerta semi-abierta y la artista de pie, sin ropa de la cintura para abajo, con el tronco sobre una mesa, atada de pies y manos, con las piernas ensangrentadas, al igual que el piso. Esa chocante escena fue su modo de nombrar y poner en obra el tema de la violación femenina, ya lejos de la generalidad y anonimato. Esta vez se refería a una persona concreta, rompiendo el silencio y tabú implicados. Por medio del cuerpo y su dramá-

tica puesta en escena, se buscaba des-ocultar un ámbito de la realidad presente que yacía en penumbras, ahí, cuando ya no es posible de describir con palabras. Tales inquietudes tienen que ver, en cierta forma, con la biografía de la propia artista, quien a los 10 años fue llevada a Estados Unidos en un contexto donde ella era la “otra”, la diferente y exótica, además del entorno machista y clasista que la rodeaba. De allí, que desarrollara su faceta feminista desde la cual producía su arte y denunciaba las injusticias tanto sociales como de género a través de su propio cuerpo como sitio privilegiado para ya no representar, sino que *presentar* el horror; cuestión que hizo hasta el momento de su muerte.

Pasando a un caso mexicano, es necesario señalar el trabajo de Teresa Margolles (Culiacán, 1963), que ha combinado cuerpo, cadáveres y residuos; oscilado entre la morgue, la calle como también museos y galerías. Temas como la muerte,



Fig.2. Ana Mendieta, *Violación (rape scene)*, acción registrada, 1973.

11 Ana Mendieta murió tras caer por la ventana de su apartamento, situado en el piso 34 de Greenwich Village 300 Mercer Street, donde vivía con su marido. Vecinos de ellos testimoniaron que justo antes de su muerte, habían escuchado a la pareja discutiendo violentamente.



Fig.3. Teresa Margolles, *Lengua*, instalación registrada, 2000.

la violencia, al igual que la memoria, el olvido y su anonimato, han ocupado parte fundamental de la obra de esta artista, quien es cofundadora del colectivo de artistas SEMEFO (nombre tomado del Servicio Médico Forense). La utilización de cadáveres comenzó, primeramente, con cuerpos de animales, los cuales manipulaba y presentaba en instalaciones a propósito del tema mortuorio, su condición efímera, tratamientos provisionales y su olvido¹². Durante los años noventa, sus obras tendían a exhibir los cuerpos en sí, a partir de materiales forenses que denunciaban la violencia sufrida por las víctimas, proliferando conceptos como lo

12 Esta obsesión frente al cuerpo muerto surgió cuando Teresa era muy pequeña y solía ver cadáveres de animales tirados donde vivía, en México. Hasta que un día arrojó una piedra sobre un cadáver de caballo e impactantemente salieron miles de polillas desde su interior.

bizarro, morboso y abyecto. Si bien, la presencia de cadáveres tanto animales como de humanos ha sido una constante en la obra de Teresa, más que exponerlos, se intenta dar cuenta de los procesos que los llevaban a su condición de invisibles o anónimos dentro de la sociedad:

Con la creciente ola de violencia en México, el auge del narcotráfico y la guerra contra el crimen organizado, su producción se perfiló a fotografiar escenas de crimen, hacer moldes con los cadáveres y recolectar desechos, no con el fin de mostrar lo obvio o simple, lo aparente, sino de impregnar espacios determinados con la sustancia de lo muerto (Limon, julio 2016, párr. 5).

Una de sus obras más representativas es *Lengua* (fig.3), del año 2000. Obra que podríamos plantear como un *ready-made* aunque no de un objeto, sino de un cuerpo muerto: la lengua que vemos es parte del cadáver de un joven punk mexicano que fue asesinado en un altercado de periferia; hechos que aparentemente a nadie le importan, a no ser que se esté involucrado y en directa relación con aquellos lugares de indiferencia gubernamental. Dado que la madre del joven no tenía dinero para costear los gastos del ataúd, traslado, etc., Margolles se ofreció a hacerlo ella misma a cambio de un fragmento del cadáver: un trozo de lengua que incluía un *piercing*, la cual se constituyó como obra. Dicha lengua terminó por exponerse en salas museísticas con el objetivo de reivindicar nuestro nexo con la memoria, visibilizar ciertas situaciones de muerte trágica, su transitoriedad, olvido y posterior desvanecimiento. A partir de obras como *Lengua*, es que presenciamos la carne muerta, aunque sin el cuerpo completo, lo que es casi más estremecedor. Sin embargo, a través de ese pequeño fragmento, se alude a un cuerpo que no sólo es el de aquel joven fallecido, sino también, el de un contexto mayor en que la muerte está íntimamente relacionada con la violencia —causada por el narcotráfico o por el gobierno—, habiéndose naturalizado en la vida cotidiana, como ocurre dentro de México.

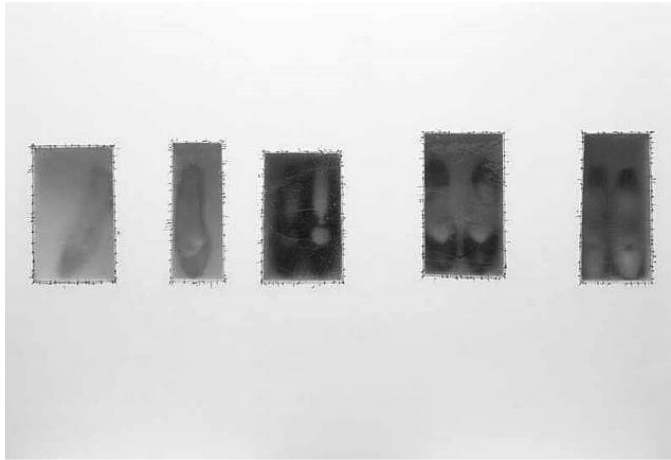
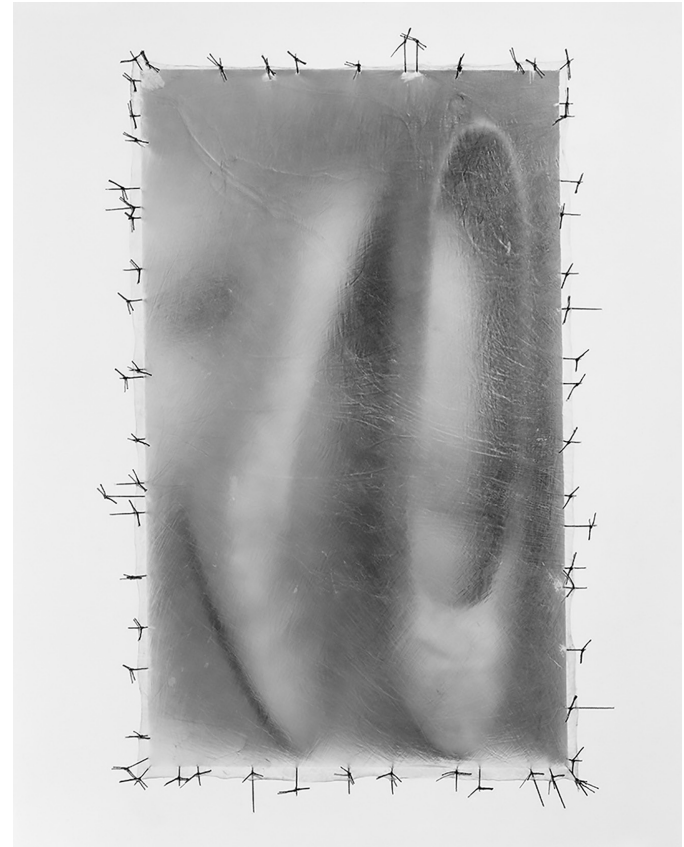


Fig. 4. Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, instalación, vista parcial y en detalle, 1992.

En Colombia, por su parte, tenemos a la reconocida artista Doris Salcedo (Bogotá, 1958)¹³, creadora de numerosas esculturas e instalaciones (algunas *site specific*) que apelan a la violencia, la memoria y su consecuente dolor cotidiano en Colombia. Su obra es una manera de dar voz a aquellas personas que son reprimidas, silenciadas y dominadas por el miedo en la sociedad colombiana. Es por eso, que la obra de Salcedo alude a una experiencia compartida de pérdida ante duelos nunca efectuados, que han quedado como una herida abierta para los familiares de las víctimas. A principios de los noventa, la artista realizó una investigación en Colombia que duró aproximadamente 3 años en base a los efectos prolongados por muertes violentas. Ahí, pudo percibirse de que las víctimas mujeres eran tratadas con especial crueldad respecto a los hombres, y que los zapatos eran a menudo usados para identificar restos de cuerpos, en el contexto de los desaparecidos. *Atrabiliarios* (fig.4), realizada entre 1990 y 1992, es una obra que se ha expuesto en diversas ocasiones donde los zapatos utilizados –principalmente por



mujeres desaparecidas– fueron expuestos dentro de nichos e incrustados a la pared del espacio expositivo, cubiertos por una capa de fibra animal que iba fijada a la pared por medio de costuras con hilo quirúrgico. Cada zapato, símbolo de su anterior usuario, fue donado a la artista por las familias de las víctimas. Es así, que por medio de obras como *Atrabiliarios*, entre otras donde expone pertenencias de gente desaparecida, Doris Salcedo evoca la ausencia de sus cuerpos no con el fin de retratarlos, sino más bien, de colaborar con los sobrevivientes que se encuentran sumidos en la incertidumbre, el anhelo, el luto y dolor no resueltos. En palabras de Doris:

En el momento en que el espectador da a la obra un momento de contemplación silenciosa, en ese momento, solamente en ese momento, ocurre la relación afectiva... El arte tiene un poder enorme: el poder de devolver al dominio de la vida, al dominio de la humanidad, la vida que ha sido profanada (Valcárcel, 2015, p. 13).

13 El 5 de mayo de 2010, Doris Salcedo ganó el premio Velásquez de las Artes que otorga el Ministerio de Cultura de España, otorgado por primera vez a una mujer; el 2014, obtuvo el Premio de Arte de Hiroshima, que se entrega a quienes han contribuido desde el arte, a construir paz; y el 2015, obtuvo el premio del centro de Escultura de Nasher (*Nasher prize*), creado ese mismo año.

Por último, quisiera referirme en el ámbito chileno al destacado artista Alfredo Jaar¹⁴ (Santiago de Chile, 1956). Antes de irse a vivir a E.E.U.U en 1982, Jaar alcanzó a realizar dos obras/proyectos en Chile: *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981) y *Antes de partir* (1981). En ambos casos se trataba de intervenciones en el espacio público, donde se anticipaba su trabajo posterior relacionado con el contexto social y la mirada crítica sobre la violencia humana en su amplio espectro. Jaar, habiéndose formado como arquitecto y cineasta, se mueve sin preferencia por espacios públicos y privados

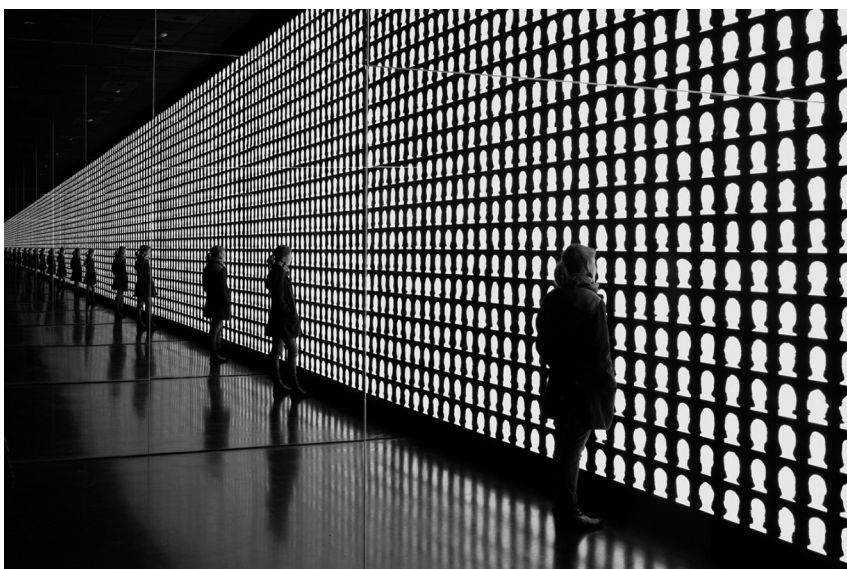


Fig.5. Alfredo Jaar. *La geometría de la conciencia*, Instalación permanente en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile, creado en 2010.

(museales/galerísticos) con tal de poder trabajar de distintas maneras con los problemas humanos.

Es allí, donde aparece la violencia como una problemática que marca gran parte de su producción artística. Una de sus obras es *La geometría de la conciencia* (fig.5), realizada por encargo el año 2010 para el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, Chile. Esta obra,

14 Alfredo Jaar obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile en el año 2013. Vive y trabaja principalmente en Nueva York, aunque viaja constantemente a diversas partes del mundo para exponer y realizar sus proyectos.

llamada también *El memorial de los desaparecidos*, se encuentra en el subsuelo del museo, fuera del edificio. Se ingresa bajando una escalera, para luego pasar a una sala completamente hermética: no entra luz ni sonido. Una vez ingresado allí, no se puede salir sino hasta que se abren otra vez las puertas automáticas, después de aproximadamente 3 minutos. Al inicio, sólo hay oscuridad y silencio por alrededor de un minuto, el cual se hace larguísimo ante el encierro y la incertidumbre. De pronto, se iluminan múltiples siluetas de cabezas que hacen referencia a los detenidos desaparecidos durante la Dictadura Militar. No vemos rostros, solamente contornos: no hay imágenes que mirar sino más bien presencias que convocar, como diría Didi-Huberman. El artista expone a personas, pero sin cara ni cuerpo; son prácticamente irreconocibles. Es un traer a la presencia a sujetos que ya no están, pero que metafórica y literalmente, brillan en la oscuridad. Luego la luz se vuelve a apagar hasta que se abren al fin las puertas para poder regresar al mundo exterior.

En este sentido la obra, más que apuntar a la contemplación busca reproducir una experiencia, análoga –en parte– a la que sufrieron algunos detenidos durante la Dictadura de Augusto Pinochet, quienes eran encerrados, cubriéndoseles los ojos y aislándolos de toda comunicación y sonido. Ante aquella violencia física y psicológica, Jaar genera esta instancia de empatía, la cual puede resultar bastante chocante y claustrofóbica, aún tratándose de una obra. No obstante, el espejo dispuesto a los costados de la sala genera, en cambio, una sensación de infinito dentro de ese reducido lugar donde yace la instalación. Se pierden así los límites espaciales tras encender y apagar las siluetas iluminadas que se repiten y expanden interminablemente junto a los cuerpos reflejados de los visitantes. El espejo actúa como un efecto de inmensidad, frente al cual la noción de lo tremendo se hace latente al no poder abarcar la magnitud de lo presenciado, a nivel visual pero también simbólico. En oposición a la oscuridad absoluta que nos abrumba por unos minutos, surge de súbito la luz mediante las pequeñas siluetas que se replican desafiando los marcos de la arquitectura y de nuestros sentidos.

Reflexiones finales

Por medio de los artistas comentados a lo largo de este artículo, se ha intentado establecer una suerte de panorama en base a algunas prácticas conceptualistas en América Latina, cuyo rasgo en común es considerar al cuerpo (propio o ajeno; parcial o total; real o representacional) como “sitio” privilegiado para visibilizar y problematizar la violencia en sus distintos ámbitos. Para ello, se alude a Artur Barrio y Ana Mendieta cuyas obras se enmarcan en los años setenta, cuando el conceptualismo era un movimiento relativamente reciente. A diferencia de Doris Salcedo, Teresa Margolles y Alfredo Jaar, quienes poseen una obra más actual en términos cronológicos, aunque hayan comenzado sus experimentaciones entre los ochenta y noventa. Aun así, este abordaje de artistas de diferentes épocas y países latinoamericanos tiene por objetivo el evidenciar cómo el arte en diversos lugares del continente ha sido consciente y proactivo respecto a la violencia, aplicada a través de violaciones, torturas, desapariciones y homicidios.

La reflexión sobre los espacios expositivos, materiales, lenguajes, técnicas y el público receptor, han sido aspectos fundamentales a la hora de crear, no pensando en una obra de arte digna de contemplación, admiración y su eventual adquisición. Al contrario, el principal interés de estos artistas ha sido conectar y remecer al espectador, al transeúnte y a todo aquel que pudiese sentirse identificado con sus propuestas, desde una perspectiva de denuncia, protesta, así como de visibilización, ante lo no del todo visible o decible; así como también, silenciado, ocultado, denegado e incluso aparentemente olvidado. En este sentido, el aspecto sociopolítico es una de las principales características del conceptualismo latinoamericano que, como bien expresa Camnitzer, es un modo de concientización frente al problema de la distribución del poder en naciones donde ha habido dictaduras militares como también violencia infiltrada en el orden cotidiano. Lo anterior aplicado ante personas que quedan muchas veces en el anonimato, como es posible apreciar en la obra de Teresa Margolles. La necropolítica, o política de la muerte, se aplica en estos casos donde el

dejar vivir reemplaza al permitir morir; la muerte se naturaliza y pasa a formar parte de la vida diaria, sin que si quiera el gobierno la excluya de sus medidas.

Por otra parte, están los regímenes militares y sus secuelas aún en la actualidad. Ejemplo de ello son las obras de Artur Barrio y Alfredo Jaar. El trauma e impotencia a nivel social es trabajado de manera más brutal, abyecta y radical en los bultos ensangrentados de Barrio, mientras que en las siluetas iluminadas y expandidas al infinito de Jaar, observamos un tratamiento más “sutil”, pulcro, minimalista y acaso poético (aunque la sensación de encierro, silencio y oscuridad absolutas en *La geometría de la conciencia* no son menos fuertes que los bultos ensangrentados y tirados por doquier en la vía pública, de Barrio. En cuanto a las obras objetuales como *Atrabiliarios* de Doris Salcedo, también podríamos interpretarlas como un gesto metafórico respecto a la desaparición. Sin embargo, la mirada crítica y política continúa presente mediante las pertenencias en desuso que remiten al cuerpo, sin necesidad de exponerlo.

En cualquier caso, es complejo y quizá inadecuado determinar cómo trabajar de una forma “óptima” la estética de la violencia, del horror y/o lo extremo, ya que no hay modo ni medio agradable para evocarla, pues porta un contenido siempre duro y desgarrador. Tal vez haya estrategias más sugerentes y por tanto sutiles, como las de Jaar y Salcedo, donde no vemos explícitamente cadáveres, aunque estén referidos igualmente. A diferencia de *Violación* de Mendieta, *Lengua* de Margolles o los *bultos* de Barrio, sin duda más directos y chocantes en primera instancia. No obstante, el arte conceptual ha dado pie para que todas estas expresiones puedan considerarse dentro de la praxis artística contemporánea, bajo el alero del discurso y visión política que subyace en ellos. No se trata de exponer lo tremendo, asqueroso o intolerable simplemente por transgredir, sino, más bien, por generar una empatía y conciencia social; contribuir con esa necesidad de memoria, reflexión y de dar un espacio a la muerte, así como al dolor, aunque no sea el propio. Es una cuestión que implica el qué crear, cómo y para quiénes. Puede ser en el espacio público o al interior de museos y galerías; formato grande o pequeño; con objetos, imágenes o

cuerpos. Algunos artistas defenderán la calle, otros lo relacional, o lo “poético” por sobre lo explícito. Lo que interesa es detenerse ante un fenómeno que atraviesa las décadas y generaciones, para continuar siendo problemática de representación: la violencia, su frustración y dolor, muchas veces devenida en muerte y no necesariamente con cuerpos para poder velar y sepultar.

De ese modo, el arte contemporáneo está constituido en gran medida por las prácticas conceptualistas –herederas de Duchamp e iniciadas como movimiento en los sesenta– para seguir con plena vigencia en la actualidad, a nivel regional y global, pues sería ingenuo pensar que el aspecto crítico, político y activista del arte conceptual es sólo patrimonio del arte latinoamericano. Tal vez sea cierto que el término “arte latinoamericano” pierda cierta vigencia en estos tiempos de globalización y pseudo mundialización de la cultura y la información. El mismo tema de la violencia es visible en obras de diversos artistas por todo el mundo –recordemos que en el campo de Auschwitz aconteció una de las mayores masacres de la historia de la humanidad, sin contar la bomba de Hiroshima y otras catástrofes–. No obstante, el objetivo de este artículo es discutir y poner en relación el estatuto político de las obras de artistas de origen latinoamericano, sin extenderse demasiado en ninguna en particular, pese a que todos los artistas abordados poseen un corpus de obra digno de análisis y lecturas. Lo mismo con otros artistas no incluidos en esta oportunidad, a saber, Graciela Sacco, Cristina Piffer, Tania Bruquera, Regina José Galindo, Francisco Papas Fritas, entre muchos otros que podríamos enumerar e interpretar en extenso. Mas bien, la selección realizada es una base para plantear un panorama general que ha marcado la producción artística de corte conceptual en nuestro continente estas últimas 4 décadas, donde se reiteran ciertas cuestiones a modo de retórica, como bien escribe Glusberg, pero ahora expandido al contexto del arte contemporáneo.

Podemos agregar que el intento de des-ocultamiento frente a las zonas de oscuridad u opacidad del presente, es parte esencial de estas propuestas siempre al límite de sus posibilidades represen-

tacionales, que es también constitutivo al arte contemporáneo en tanto instancia de reflexión, crítica, y de poner en relación/tensión elementos que antes no lo eran, más allá de lo formal o académicamente “artístico”. Es así, como el rol del arte político consiste en funcionar como tribuna para mostrar aquello que no circula habitual ni abiertamente, como bien expresaba Ileana Diéguez en un seminario¹⁵. Asimismo, el artista es entendido como colaborador, tejedor de ilusiones y acompañante en procesos de muerte, duelo y dolor, tanto individuales como colectivos.

Por último, es posible constatar que, aun sabiendo las eventuales dificultades para representar la violencia, y recordando una vez más a Didi-Huberman (2004), es importante no dejar de cuestionarse su posibilidad en el campo de lo visual y el arte en general, a pesar de todo lo que ello implique, cual restitución simbólica ante la imposibilidad de devolver el tiempo y evitar los daños ejercidos.

Referencias

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Cuspinera. España: Pre-textos.
- Burucúa, J. & Kwiatkowski, N. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Argentina: Katz.
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. España: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. España: Paidós.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Recuperado de: www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf
- Glusberg, J. (1978). *Retórica del Arte Latinoamericano*. Buenos Aires: Nueva Visión.

15 Ileana dictó en mayo del 2017 un seminario intensivo dentro del doctorado en filosofía mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, titulado “Poéticas del dolor: hacer del trabajo de muerte, un trabajo de mirada”.

- González, H. (2007). La materia iconoclasta de la memoria. En: S. Lorenzano y R. Buchenhorst (eds.). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen* (pp. 27-43). Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Hontoria, J. (2011). *El compromiso real de Artur Barrio*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/noticias/arte/El-compromiso-real-de-Artur-Barrio/1621>
- Limon, E. (2016). *Margolles, la artista que utilizó cadáveres para retratar la carne muerta*. Recuperado de: <https://culturacolectiva.com/arte/teresa-margolles-cadaveres-para-retratar-carne-muerta/>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. España: Melusina.
- Mosquera, G. (2006). *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Santiago de Chile: Puro Chile.
- Oliveras, E. (ed.) (2013). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Lara, C., Machuca, G. & Rojas, S. (2008). *Chile Arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Santiago, Chile. Recuperado de http://www.escaner.cl/especiales/chile_arte_extremo.pdf
- Valcárcel, M. (2015). *Doris Salcedo: el arte como cicatriz*. Recuperado de: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>