

Sobre la memoria y el olvido en el arte contemporáneo latinoamericano: un montaje dialéctico más allá de lo visible*

Brenda U. Iglesias S.**

[RESUMEN]

Este artículo tiene por objetivo reflexionar sobre el poder de la imagen para la construcción de la memoria histórica mediante su capacidad de desplazamiento de significados y su carácter simbólico, consolidando imaginarios frente al olvido. Para ello, partimos de un acercamiento entre la historia del arte y los estudios visuales, realizando una breve revisión de los cuestionamientos sobre la concepción del tiempo eucrónico y contextual por autores como George Didi-Huberman y Jacques Rancière, por la defensa de la anacronía en la dinámica de la reconfiguración de la memoria del mundo en historias comunes y la conciencia ante el tiempo de la ausencia. La metodología de la investigación de lo visual y su impulso reflexivo por la interpretación que hacemos de las imágenes es desarrollada a través del arte contemporáneo latinoamericano, con las propuestas de los artistas visuales Ruven Afanador y Ana González, los testimonios objetuales de Tomás Espina y Juan Toro, las memorias en archivos visuales de Rosângela Rennó, Alfredo Jaar y Claudia Aravana, y las ausencias en resistencia de Oscar Muñoz y Consuelo Méndez, cuyas obras potencian de forma dialéctica el arte, obteniendo como resultado la visibilidad de lo no visto, exigiendo del espectador una memoria no pasiva para la reposición de lo significante. Finalmente, como en un montaje, las imágenes y los imaginarios heterogéneos citados alcanzan la trascendencia frente al olvido y aportan al ejercicio de la memoria siempre viva al presente.

Palabras clave: memoria, ausencia, arte contemporáneo latinoamericano, imaginarios, eucronía, anacronía.

doi 10.11144/javeriana.mavae16-1.slye

Fecha de recepción: 29 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2020

Disponible en línea: 1 de enero de 2021

* Artículo de investigación.

** Licenciada en Letras, magíster en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura y doctora en Ciencias Humanas por la Universidad de los Andes (Venezuela). Profesora agregada en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de los Andes.
ORCID: 0000-0001-7497-6792
Correo electrónico: brenda_uis@hotmail.com



CÓMO CITAR:

Iglesias S, Brenda U. 2021. "Sobre la memoria y el olvido en el arte contemporáneo latinoamericano: un montaje dialéctico más allá de lo visible". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (1): 38-59. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.slye>

On Memory and Oblivion in Contemporary Latin American Art: A Dialectic Montage Beyond the Visible

Sobre memória e o esquecimento na arte Latino-americana contemporânea: uma montagem dialética além do visível

[ABSTRACT]

This article aims to think about the power of the image for the construction of historical memory, through its ability to displace meanings and its symbolic character, consolidating imaginaries in the face of oblivion. To do so, we start with an approach between Art History and Visual Studies, making a brief review of the questions about the conception of euhronic and contextual time by authors such as George Didi-Huberman and Jacques Ranciere, for the defense of anachronism in the dynamics of the reconfiguration of the memory of the world in common stories and the awareness of the time of absence. The methodology of the investigation of the visual and its reflective impulse by the interpretation we give to the images, is developed in the text through contemporary Latin American art, with the proposals of visual artists Ruven Afanador and Ana Gonzalez; the objectual testimonies of Tomás Espina and Juan Toro; the memories in visual archives of Rosangela Rennó, Alfredo Jaar, and Claudia Aravana; and the absences in resistance of Oscar Muñoz and Consuelo Méndez; whose works, enhance art in a dialectic way, obtaining as a result the visibility of the unseen, demanding from the spectator a non-passive memory for the replacement of the significant. Finally, as in a montage, the images and heterogeneous imaginaries cited reach transcendence in the face of oblivion, contributing to the exercise of memory, always alive to the present.

Keywords: memory, absence, Latin American Contemporary Art, imaginary, euhronia, anachronism.

[RESUMO]

Este artigo tem como objetivo refletir sobre o poder da imagem para a construção da memória histórica, por meio de sua capacidade de deslocar significados e de seu caráter simbólico, consolidando imaginários contra o esquecimento. Para isso, partimos de uma aproximação entre a História da Arte e os Estudos Visuais, realizando uma breve revisão das questões sobre a concepção do tempo euhronico e contextual de autores como George Didi-Huberman e Jacques Ranciere, pela defesa da anacronia na dinâmica da reconfiguração da memória do mundo em histórias comuns e a consciência ante o tempo de ausência. A metodologia da investigação do visual e o seu impulso reflexivo pela interpretação que fazemos das imagens, se desenvolve na escrita através da arte latino-americana contemporânea, com as propostas dos artistas visuais Ruven Afanador e Ana González; os testemunhos objetivos de Tomás Espina e Juan Toro; as memórias em arquivos visuais de Rosangela Rennó, Alfredo Jaar e Claudia Aravana; e as ausências na resistência de Oscar Muñoz e Consuelo Méndez; cujas obras valorizam dialeticamente a arte, obtendo como resultado a visibilidade do não visto, exigindo do espectador uma memória não passiva para a substituição do significante. Finalmente, como em uma montagem, as já mencionadas imagens e imaginários heterogêneos alcançam a transcendência em face do esquecimento, contribuindo para o exercício da memória sempre viva no presente.

Palavras-chave: memória, ausência, arte contemporânea latino-americana, imaginários, euhronia, anacronia.

Introducción: el poder de la imagen

> La aparición de la fotografía como tecnología para la reproducción de imágenes, que sustituyó la mano del artista por la máquina del daguerrotipo en 1839, significó un hito, un punto de inflexión en la línea del tiempo diacrónico construida hasta ese momento por la historia del arte. Más de un siglo después, Debray (1994, 227), frente a los miles de millones de clics Kodak registrados, cuestionó: “¿Decrece el poder de la imagen con la democratización del poder producir imágenes?”. Ni qué pensar hoy día con la tecnología digital y la telefonía celular inteligente. Pero la respuesta a la pregunta de Debray es no. El poder de la imagen es su trascendencia. Su existencia proviene del foco y el encuadre, allí donde se posa nuestra mirada, pero su poder habita en la capacidad de desplazamiento de significados a partir de su carácter simbólico; de la imagen más allá de lo visible, de la construcción y reproducción de imaginarios.

Ruven Afanador, reconocido internacionalmente como el fotógrafo colombiano contemporáneo más cotizado y exitoso a lo largo de su trayectoria, en una oportunidad afirmó que, para que una fotografía sea buena, “tiene que ser lo suficientemente poderosa para que la gente le dedique tiempo. Ser una imagen *única* que obligue a que la miren, en un mundo en el que hay millones de cosas por ver” (Restrepo 2010). Esto nos hace pensar en la naturaleza de la fotografía como instantánea, como documento visual, cuya temporalidad solo conocerá una segunda oportunidad en el presente, en un proceso anacrónico, dado cuando el estremecimiento que despierta la imagen se convierte en una acción emocional en el sujeto; en el momento en el que la imagen une y convoca a otra, del imaginario *ad hoc* de nuestra memoria.

Asimismo, al contrario de lo que retóricamente puede indicarnos la dicotomía memoria/olvido, la imagen se enarbola en una misión de reposición de lo significante. Al menos es lo que, por ejemplo, el lente de Afanador hizo por las *Hijas del agua* en 2018 y las culturas madre de su querida Colombia, la más recóndita, la que perduró lejos de las urbes como un olvido histórico por el conflicto armado. El resultado de tal trabajo artístico se mostró en la exposición inaugurada en el Museo Santa Clara de Bogotá, que tuvo lugar del 3 de agosto al 17 de septiembre de ese mismo año. Esta serie fotográfica, junto a la intervención de la artista plástica Ana González, la constituyen retratos de mujeres, hombres y niños de las comunidades indígenas wayuu, guna-dule, misak y arhuaca. El trabajo de González en el encierro de su taller fue bordar flores a las fotografías impresas en diversos materiales, luego de hacer toda la travesía entre montañas y selva, sin olvidar que *titizanguakawinen* en lengua arhuaca significa “echar flores” o “florecer”.

Precisamente de Arhuaca, una comunidad que vive a 1300 metros sobre el nivel del mar, es una de las fotografías de Afanador que, en particular, nos “obliga” a mirarla y pensarla en este pequeño montaje dialéctico sobre el que queremos discurrir, para dialogar

sobre la memoria y el olvido en el arte contemporáneo latinoamericano. Se trata de “Tinzi’na” (figura 1), el retrato de una pequeña niña, de ojos oscuros y profundos, con el ceño fruncido que nos mira, robándonos una sonrisa, para inmediatamente activar las memorias que operan y se entrecruzan entre sí. La imagen une, ya lo habíamos dicho, y aquí el gesto afectivo es el arte manual, que, además, sirve de vehículo para una anacronía atemporal y perfecta. Por una parte, el tejido que para las mujeres arhuacas es esencial, mientras que el bordado de González es la herencia (occidental) de sus abuela y bisabuela; de la misma forma que la niña arhuaca es el soporte de la memoria de su pueblo, cuyo conocimiento sobre el tejido se le transmitirá de su madre, como ha sido por generaciones hasta originarse en Naboba, la madre ancestral del tejido (Ayala 2018).

Sobre esta exposición, en una entrevista la artista colombiana afirmó: “El afecto está en volver a lo que es realmente importante” (Rojas 2020). Es una sentencia que, en un ejercicio consciente sobre la memoria y el olvido, vale la pena atender. Volver en tanto recordar nuestro origen; volver al punto de partida de lo que somos, memoria; volver para mirar lo que estaba a nuestra espalda, dar visibilidad al universo ancestral; volver y reanudar el vínculo con las *Hijas del agua* que desconocíamos por la guerra y exige de nosotros salvarlas del olvido; volver se trata de esa transferencia de saberes que quiere rehacernos en lo más profundo. Todo eso, y más, mediante el ejercicio del poder de las imágenes.

Por tanto, ese es nuestro propósito aquí. Primero, comprender que la imagen no solo une, sino que construye, bifurca y reproduce nuestra memoria. El artista es consciente de ello y extiende hacia nosotros sus propias obsesiones, para hacerlas esencialmente nuestras, imprimirles sentidos y apuntarnos en la acción dialéctica del arte. Afirmar que el arte contemporáneo latinoamericano es potencia en hacer visible lo invisible, en evocar y entronizar el valor del recuerdo, individual y colectivo, para una memoria no pasiva. En este sentido, como en un montaje, citaremos algunos artistas y sus obras para reflexionar sobre la memoria y el olvido, enmarcados en los cuestionamientos que de las propuestas artísticas se suceden, convocando imaginarios inagotables, pero que, al final, llevan al encuentro de historias comunes.

La memoria a través del arte resulta en procesos reflexivos en los que cada artista responde sobre qué hacer con eso que hemos visto o vivido. Algunos como Tomás Espina y Juan Toro hacen de la materia y los objetos testimonios; otros como Rosângela Rennó, Alfredo Jaar y Claudia Aravana pulsan la alarma y sacan de los archivos visuales memorias recurrentes; en cambio, los ausentes se resisten empoderados por la ejecución de artistas como Oscar Muñoz y Consuelo Méndez. No se trata de hacer historia ni de narrar los hechos de forma documental; es, más bien, apropiarse de eso para problematizarlo.

Ante el tiempo

Para la práctica de la historia del arte, indagar la memoria y el olvido se refiere a posicionarse ante el tiempo, ante sus representaciones icónicas como obras de arte, y siendo estas portadoras de una memoria, avistar un imaginario de tiempos y espacios diversos que se conectan e interrelacionan. Este cuestionamiento ya fue planteado por Didi-Huberman (2011), quien critica la posición canónica del historiador como estudioso del arte eucrónico y contextual, con lo cual deja al margen la memoria y, con ella, la posibilidad de la interpelación histórica impregnada de



Figura 1. Afanador, Ruven y Ana González, "Tinzi'na"; serie Hijas del agua, 2018. Fotografía sublimada sobre lienzo con bordado. https://issuu.com/mambucaramanga/docs/catalogo_virtual_percepciones (17 de diciembre, 2019)

anacronismos. Didi-Huberman advierte sobre la sublevación de las imágenes ante la linealidad ordenada del tiempo y la sobredeterminación de los objetos, necesaria, por demás, para la memoria del mundo: “Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión” (32).

Toda imagen juega con un abanico de posibilidades simbólicas y del sentido, como apertura a la dinámica de la memoria; y esta, ante el tiempo, opera anacrónicamente para la comprensión de sí misma. Frente al arte contemporáneo, como señala Didi-Huberman (2011, 43), no es suficiente la eucronía y la construcción en su historia de forma convencional del “artista y su tiempo”, sino que “tal visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su memoria, es decir, de sus manipulaciones del tiempo”; es como si la imagen incursionara en nuestra memoria aprehendiendo una “semejanza desplazada”, en una relación íntima con las más profundas analogías. En este sentido, el autor refuerza su concepción afirmando los enunciados que sobre el anacronismo y el saber histórico estableció Rancière (1996), resumidos en la existencia de:

modos de conexión que podemos llamar positivamente anacronías: acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo al revés, que hacen circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo, consigo mismo [...] la multiplicidad de las líneas de temporalidades, de los sentidos mismos de tiempos incluidos en un mismo tiempo es la condición del hacer histórico. (citado en Didi-Huberman 2011, 56)

La asunción del tiempo así, cuando tales procesos de configuración y transmisión son definidos por la memoria, nos sitúa frente al deslumbre de la exactitud esencial del pasado. Cuando somos convocados por el poder de la imagen, interrogamos es a la memoria y no al pasado (Didi-Huberman 2011, 60).

Pero en ese ejercicio del poder no somos conscientes de la intencionalidad previa que decanta en la percepción de la imagen, colocándonos desvalidos ante “las fuerzas emotivas que aparecen en el momento del encuentro”, de la construcción de “matrices de sentido” que van desde el observador hacia la imagen, y viceversa (Concha 2017). De lo único que somos conscientes es de la ausencia; toda imagen es la re-presentación del ausente, lo que, a su vez, nos obliga a cargarla de un determinado sentido de que existe o existió, de lo que es o fue, estableciendo una jerarquía afectiva en nuestro imaginario categorizada a partir de los recuerdos, y estos de la historia de contexto que aloja la memoria. Así es como las imágenes toman significado en nosotros. “Entonces la dialéctica debe comprenderse en el sentido de una colisión desmultiplicada de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para que surjan las palabras, entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento” (Didi-Huberman 2004, 205).

De esta manera, en la era de lo visual, el hacer histórico, al menos en el sentido que aquí nos interesa, resulta en la contemplación de un montaje dialéctico en el que el arte, sin importar las inconexas posiciones temporales, activa nuestra memoria, despliega el imaginario que conforma la historia presente. En ese montaje, la diversidad de medios artísticos contemporáneos descubre toda clase de relaciones anacrónicas en su accionar, desde la tradicional imagen pictórica hasta la reproducción audiovisual, pasando incluso por el teatro. Por ejemplo, para el dramaturgo argentino Aristides Vargas, el estudio de la acción dramática es justamente lo más interesante en el teatro: “La acción consiste en un pequeño montaje de una acción interior y emocional. Eso lo encuentro con mucha claridad en el mundo de la fotografía, pues esta me revela la acción ausente” (Geirola 2010, 356).

Pero ¿cómo revelar esa ausencia y accionar la memoria donde hay demasiadas imágenes que “nos ciegan y nos hacen insensibles e indiferentes”? Como Rancière (2008, 69-70), creemos que es nuestra responsabilidad como “espectadores emancipados,” como historiadores del arte, críticos y artistas comprometidos, “armarnos para la lucha, por eso mismo, enseñarnos a leer las imágenes y a descubrir el juego de la máquina que las produce y se disimula tras ellas”

La lucha a la que se refiere Rancière (2008), en parte, es precisamente la que advierte el arte contemporáneo latinoamericano frente a la práctica historiográfica, en la que “la historia sitúa a la memoria” queriendo reconstruir el tiempo de forma pragmática como sucesión de eventos, de forma lineal, sin saltos ni atropellos, asumiendo la imagen como fuente y documento. Pero, como bien advierte Aznar (2011, 345), “la memoria no puede ser esto. La fría sucesión temporal de los acontecimientos no es la memoria. Las imágenes tampoco son solo documentos.” No, no podemos olvidar su poder. Toda imagen discursiva son las voces de nuestros artistas, tantas como sus múltiples posibilidades de significados, más allá de lo visible, precisamente, frente a los olvidos.

Imágenes e imaginarios en el arte contemporáneo latinoamericano

La revisión crítica de la historiografía del arte contemporáneo latinoamericano (Jiménez 2001; Mosquera 2000; Richard 2007) permeó la concepción del tiempo lineal con que tradicional y cronológicamente se ha perfilado su historia junto al dibujo de una identidad homogénea, por la comprensión de un panorama mucho más complejo y que difiere del modelo de transferencias eurocéntrico, en especial al llegar el dilema sobre el fin de la modernidad, que en el caso de América Latina no aplica. La carga simbólica de la potencialidad política del arte contemporáneo latinoamericano permite rupturas temporales y diálogos transversales en imaginarios sin fronteras. Los artistas contemporáneos ante el tiempo histórico son viajeros sin pasaporte que revisitan el pasado y la memoria constantemente, con distanciamiento crítico, para prolongar al presente aquello que requiere abstracciones, la acción de pensar, y como lo afirma Jorge Luis Borges, “esas abstracciones se hacen olvidando pequeñas diferencias y uniendo las cosas según las ideas que contienen” (Borges y Ferrari 2005, 204).

Para el arte del siglo XXI, las representaciones que sobre las dicotomías pasado/presente, memoria/olvido, moderno/posmoderno, e, incluso, trasgrediendo tales barras categóricas sobre la interpretación de la historia y sus protagonistas, encontró en la tecnología fotográfica y audiovisual, así como en la exploración matérica, los medios para nuevas configuraciones estéticas de imaginarios privados, que promueven otros, tocando todas las fibras del procesamiento sensorial. Para llevar a cabo tales obras, confluyen todas las imágenes, los recuerdos, las historias de vida, las melodías evocantes, la angustia silente, el temor al olvido; todo ello en un “ejercicio de la memoria” (Alonso 2006), de la memoria del mundo.

Pini (2003, 68) se refiere al arte en América Latina como el “maravilloso laboratorio de imágenes” en sus más diversas facetas: lo documental, la autobiografía, el testimonio; todas ellas nacen, justamente, de la necesidad de ahondar la memoria “para incorporar una base histórica o arqueológica a la investigación artística, o para usarla como forma de conectarse con lo colectivo, enfrentándonos a veces a la realidad con una intransigencia y una crudeza que rechazan cualquier aura mágica en el arte.” En todas esas prácticas, la clave está en reconocer la operatividad de la actualización de ese pasado, mediante la potenciación estética de una imagen, siempre viva, nunca memorialista. Bajo esta concepción, también lo aborda Garra-muño (2017) afirmando:

El retorno de restos y residuos de un pasado viene, en ellas, a interrumpir una noción de historia lineal y evolutiva y a interrogar al tiempo presente —lo contemporáneo— entendiendo que los límites entre las épocas son porosos y que el mismo presente —la actualidad— se encuentra construido por capas de historias pasadas muchas veces truncas, con promesas sin cumplir y futuros a desafiar. Se trata de montajes heterogéneos según el que estas prácticas se estructuran.

La apuesta del arte contemporáneo, por tanto, es el valor del recuerdo a partir de la experiencia personal o contextual como medio de evocación de emociones. El recuerdo así convocado, afectivo, desborda su temporalidad, abandona su pasividad, para accionar “el acto productivo de una nueva percepción” (Falcón 2009, 219): son recuerdos originarios en memorias privadas para volverse al estrato del conocimiento de la memoria colectiva, es decir, la memoria identitaria y la adquirida y transmitida, pero en torno a la afectividad.

De esta manera, concebidos como motivos de escenificación y representación estética en el arte contemporáneo latinoamericano, la memoria y la cultura del recuerdo son visibilizadas una vez que son advertidas sus relaciones en la articulación de lo colectivo, mediante la construcción discursiva y su reproducción en imágenes que se suman a los imaginarios del otro. Así, iniciamos el proceso de recordar y estructurar nuestra memoria, siempre cambiante, *per se*, por el olvido:

El tipo de memoria que el arte puede llevar a cabo no es aquel que la opone radicalmente al olvido: la resistencia al cierre está dada aquí más bien en su modo de desactivar sutilmente estas oposiciones. La mirada del arte parece ofrecer así un lugar distinto para el recuerdo y, en sus propios términos, desde su reconocida fragilidad, encuentra sin embargo su fuerza; una fuerza con la que puede llegar a hacer justicia de otros modos. (Acosta 2013, 51)

En torno a estas reflexiones sobre el arte como forma de expresión simbólica de imaginarios sujetos a memorias personales y colectivas, manifiesta por medio de imágenes discursivas, es que a continuación problematizaremos sobre lo que vemos de lo no visto, de los relatos anacrónicos, de la función significativa de un montaje donde citamos a algunos artistas de diversas latitudes del continente. Apenas una muestra, nunca suficiente, pero que a la luz de la dialéctica son propuestas artísticas que nos permiten ahondar en memorias comunes, denunciando del olvido inevitable de estos tiempos tan acelerados y mutables, pero dispuestos a transformarnos en forma de resistencia.

Testimonios objetuales: Tomás Espina y Juan Toro

La memoria es individual. Nosotros estamos hechos,
en buena parte, de nuestra memoria.

Esta memoria está hecha, en buena parte, de olvido.

Jorge Luis Borges

El hecho de que utilice pólvora —advierte Tomás Espina— responde a una necesidad expresiva. Pero siempre la imagen está de por medio, el material nunca termina de independizarse. Y la historia que cuenta mi obra tiene que ver con ciertas imágenes que están clavadas en el inconsciente colectivo, puede ser de imágenes periodísticas hasta cuadros históricos.

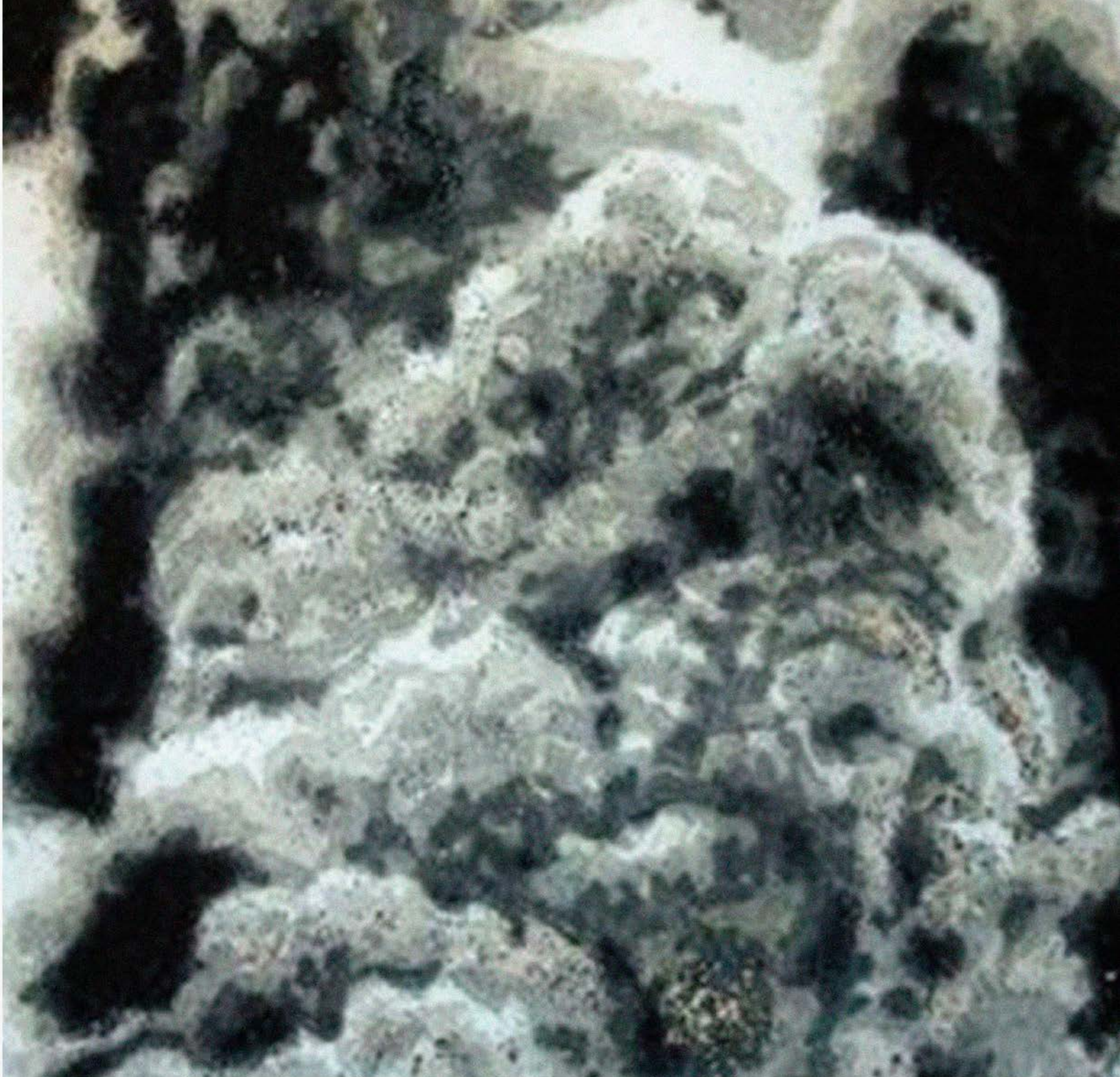
Tomás Espina

El argentino Tomás Espina es conocido en el escenario artístico contemporáneo latinoamericano por sus pinturas, dibujos e instalaciones con pólvora. Junto a esta identidad técnica, la imagen y su carga semántica como representación de la violencia social, tomadas por demás de los medios, les confieren a sus obras el carácter simbólico de nuestro tiempo. Podríamos considerar, en principio, el contexto con el que este artista está comprometido: la crisis económica e institucional de Argentina para finales de 2001 y sus lamentables consecuencias al cobrar la vida de varios manifestantes. De esta manera, se justifica el uso de la pólvora como el detonante real de aquellos eventos, pero que, al manipularse en un procedimiento que permite reproducir su efecto e invocar la memoria de aquellas imágenes y de tantas otras, en tragedias personales o nacionales, desdibuja lo específico por lo indeterminado de su significado, dando lugar a una lectura reflexiva consciente del carácter social de su origen.

Con la serie *Bum* (2004-2007), Espina literalmente “explota” las posibilidades y la versatilidad de la pólvora en la representación de los estallidos (figura 2). “Estas piezas toman el humo como una materia visual en morfologías, susceptible de ser modelada en el lienzo [...] un camino de exploración formal basado en el manejo del explosivo sobre la tela” (Iglesias 2009).

Sus cuadros nos revelan la impresión de una gran nube de humo densa y negra que se masifica de forma ascendente y desdibuja el espacio pictórico bajo los matices grisáceos, acuciante e invasor de la perspectiva del espectador. El tratamiento de la combustión libre sobre un lienzo lo usa de forma dramática, cuestionadora, para lograr un impacto profundo en su público.

No es un secreto que la violencia atañe a la sociedad actual, a América Latina, en particular. En Colombia, por ejemplo, a pesar de los grandes esfuerzos con el acuerdo de paz, aún persiste entre los colombianos la pregunta “¿eso es pólvora o bala?” ante la alborada cada año o cuando hay un juego de fútbol importante; lo mismo se pregunta un venezolano en medio de las marchas en contra del Gobierno de turno, o el vecino en las favelas brasileñas. En el arte de Espina,



la imagen quema. Quema con lo real, a lo que por un instante se ha aproximado [...] Quema con el deseo que la anima, con la intencionalidad que la estructura, con la enunciación, incluso con la urgencia que manifiesta [...] Quema con la destrucción, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla ese del que escapó y del cual, por eso mismo, es capaz hoy de ofrecer aún el archivo y la posibilidad de imaginarlo [...] Quema con su movimiento intempestivo [...] Quema con su audacia, cuando vuelve imposible todo retroceso, toda retirada [...] Quema por el dolor del que ha surgido y que ella a su vez produce a quien tome el tiempo de involucrarse. Finalmente, la imagen quema por la memoria, es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia. (Didi-Huberman 2008, 51-52)

Figura 2. Espina, Tomás,
"BUM X", serie *BUM*, 2006.
Pólvora sobre tela. [http://
www.boladenieve.org.ar/
artista/1049/espina-tomas](http://www.boladenieve.org.ar/artista/1049/espina-tomas) (7
de diciembre, 2019)

Para Suazo (2014, 24-25), las artes visuales del siglo XXI en Venezuela, además de recurrentes a procesos de cuestionamiento sobre la memoria, resultan en un imaginario contextual, referido al entorno social y a la cultura visual del país. Lo más interesante a destacar es la conversión del artista en

activista, pedagogo, coleccionista, investigador, cartógrafo, etc., dentro y fuera del campo del arte, pero siempre en función de sus propósitos creativos donde la memoria se conforma a partir del registro y catalogación de objetos, lugares y personajes que emulan la función patrimonial del museo y cuestionan las tácticas de control taxonómico, se trasluce un fuerte interés por testimoniar el desencanto generado por las quimeras incumplidas y recuperación crítica de pretéritos silenciados.

Esa ha sido la labor del fotógrafo venezolano Juan Toro quien se define como recolector cuando expone el imaginario que representa la polarización política, los problemas de inseguridad personal y la violencia en general, a partir de una colección de objetos testimoniales que, aunque silentes, gráficamente desproporcionados, hablan contundentemente sobre lo que no se puede hablar en su país al categorizarse como “instigación al odio”. Toro posee un inventario de balas, adquiridas en las escenas del crimen entre 2011 y 2012, tratadas mediante una suerte de taxonomía forense icónica, cuyo resultado fue exhibido como una serie de dieciséis fotografías digitales bajo el título de *Plomo* en la galería El Anexo/Arte Contemporáneo en Caracas en 2013 (figura 3).

El artista inquirió a los visitantes con imágenes de restos de esquirlas, casquillos, perdigones y balas extraídas de los cuerpos de las víctimas, y las convirtió en el registro de objetos testigo de los altos índices de violencia de una población armada de diversas formas y calibres, e incluso va más allá, pues algunos de los proyectiles dan razón del impacto sobre la vida que arrancó desdoblado su materia o estando coloreadas aún por el rastro de sangre y tejido orgánico. Es perturbador, él lo sabe, pero la violencia no es un tema a olvidar; por el contrario, ha dejado profundas marcas en la memoria de todos, venezolanos o no:

Quando comencé a trabajar con la violencia —recuerda el artista—, comencé como todos yendo a escenas del crimen. Empezaron a llegar a mí objetos y a través de ellos empiezo a reconstruir tales escenas para abordar esos temas desde otras perspectivas para hablar de situaciones de las cuales nadie quiere terminar de hablar. A los objetos los convierto en imágenes. (López 2015)

Así, para hablar de la alta tasa de homicidios, retrató las *Etiquetas* (serie *Expedientes*, 2015) que colgaban en los cuerpos de las personas al entrar en la morgue. Para la primera puesta de la serie *Nadie se atreve a llorar, dejen que ría el silencio* de 2012, eran ochenta imágenes de escenas del crimen, ante las cuales el público no soportó y salían corriendo de la sala. Según Toro, “la gente, aunque la violencia es un hecho repetitivo, no podía con esa repetición. Se trató de un contenedor de imágenes cuyo conjunto registra las huellas de la pérdida individual y colectiva de la vida” (López 2015). En una segunda versión, las fotografías fueron cubiertas por plástico negro con solo unas pequeñas rendijas donde apenas daba indicio de lo que estaba representado. Al final, la gente empezó a romper el plástico, pues necesitaba ver la imagen completa. Esta acción de un espectador ávido de imaginarios ante la censura devela el propósito de Toro en una acción de desocultar la memoria de los horrores del pasado reciente, un transitar por una realidad que desborda toda contención y asedia.



V
V

Figura 3. Toro, Juan,
Ploma, 2011. Fotografía.
<http://ciefve.com/site/wp-content/uploads/2018/12/Juan-Toro-Diez-pp-Maria-Stefania-Lopez-Kubelt.pdf>
(12 de junio, 2020)

Memorias en archivos visuales: Claudia Aravana, Rosângela Rennó y Alfredo Jaar

Entonces me pregunto si un recuerdo es algo que tenemos o algo que hemos perdido para siempre.

José María Pérez Gay

Claudia Aravena es una artista chilena, investigadora visual, curadora y catedrática, siempre cuestionadora del concepto de *historia*, de ahí su necesidad, personal por demás, de trabajar la memoria y la historia social y política como historias, vivencias y experiencias colectivas. En 2002, realizó un videoarte titulado *11 de septiembre*, con el cual participó en el Prize at Oberhausen Short Film Festival¹ y, luego, en el proyecto Ejercicios de Memoria (2006) del Instituto e Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en la provincia de Buenos Aires (Argentina).

Signada por una fecha a modo de título, el video de Aravena transmite en un montaje dialéctico de imágenes sacadas del archivo visual de la historia contemporánea el golpe militar de 1973 en Chile y la destrucción de las Torres Gemelas en los atentados de Nueva York del 11-S, con voces susurrantes al fondo de los efectos de fundido y ralentización; a ello se suma la intertextualidad con el filme *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais, sobre textos de Marguerite Duras:

Yo como tú he intentado con todas mis fuerzas combatir el olvido. Como tú, he querido tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y de piedra. He luchado todos los días, con todas mis fuerzas, contra el horror de no comprender el por qué del recordar. Como tú, he olvidado. ¿Por qué negar la evidente necesidad de la memoria? (Alonso 2006)

Con la potenciación estética de las imágenes de los aviones, el fuego y la arquitectura colapsando en pantalla, Aravena construye un lugar para la memoria desde lo subjetivo, donde la vivencia personal traumática del golpe de Estado en Chile y la experiencia colectiva y el *shock* frente a la mediatización de los atentados de Nueva York del 11-S, traspasan la frontera entre lo público y lo privado, para igualarlas mediante la poética del video y determinar su imaginario en nosotros. Dos hitos a la distancia en el juego anacrónico propuesto por la artista nos advierte del rizoma en el que se repite y disemina la memoria. Como en el verso de Duras, por qué recordar el 11 de septiembre de 1973/2001 y cómo olvidarlo si aún vivimos a su sombra.

Olvidar parece ser una decisión individual sobre borrar la imagen de la memoria, aunque pueda acabar en una amnesia histórica colectiva. Por su parte, la artista visual brasileña Rosângela Rennó consigue con la deconstrucción de archivos fotográficos la reactualización de memorias e identidades públicas y privadas que cuestionan la naturaleza de una imagen y su valor simbólico.

En 2000, realizó la serie *Red (Militares)* (figura 4) constituida por retratos de hombres, jóvenes y niños en uniforme militar que abarcan un arco temporal que va desde finales del siglo XIX hasta la década los sesenta, como *Sin título (niño escolar)*. Soldados rusos, prusianos, norteamericanos, brasileños, miembros de la Juventudes Hitlerianas, alumnos del Colegio Militar que posan hieráticos en las fotografías de las que Rennó se apropió en álbumes familiares que colecciona, re-fotografió las imágenes y las modificó digitalmente imprimiéndoles un intenso rojo sangre.

Frente a esta propuesta, la operatividad de los respaldos de nuestra memoria y su naturaleza frágil quedan al descubierto. Las fotografías que tenían como propósito recordar los protagonistas de la historia familiar y de los afectos han acabado olvidadas y vendidas en mercados de pulgas de donde la artista las rescató. Al observar en detalle las imágenes de hombres y de niños aparentemente inocentes, orgullosos en su uniforme, no podemos obviar la ascendencia que le tiñen como una letra escarlata. El peligro de la sindéresis del espectador es pensar en su propia genealogía y de sus evidencias.

Más allá de lo visible, Rennó nos lleva a un lugar común hilvanado por la violencia, no tanto de la obviedad de la presencia, sino del ausente, del reclamo al presente, del costo del pasado en vida y muerte. Por tanto, no hay lugar para la amnesia histórica, y menos aún ante sus anacronías: “El trabajo de Rennó deja entrever, más allá de la brillante superficie roja, las imágenes de los cuerpos que no pueden ser representados, que no soporta nuestra mirada, que no pueden constituirse en imagen. Solitarios, esos cuerpos apuntan para la memoria de los otros cuerpos, de los ausentes” (Melendi 2001, 8).

Los principios del archivo es consignar, identificar, clasificar y asignar una especie de sincronía de las relaciones que lo configuran. El imaginario que poseemos signados por los archivos mediáticos y cibernéticos, y activados al presente, definen y dan forma al pasado. Pero, ante la demasía de imágenes, de la responsabilidad de quien las promueve y reproduce, pero, sobre todo, de la nuestra, por qué fracasan las imágenes, si podemos llamar fracaso al olvido. Este cargo de conciencia Sontag (1996, 28) lo delimita a la existencia de las condiciones políticas e ideológicas oportunas que nos obligan a pensar y buscar aquello que antecede a la imagen, más allá de la emoción que la visibiliza: “lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores”.

En ese sentido, Alfredo Jaar previó lo perdido que estaba el mundo ante la presente era de la globalización de la imagen y su masificación mediatizada por los medios de comunicación, medios y estrategias para la memoria en un campo de fuegos cruzados. El artista chileno realizó en 2006 la instalación *El sonido del silencio* (figura 5) consistente en un cubo metálico con una caja de luz blanca en una de sus caras, y en la opuesta, una puerta donde una línea de luces verdes o una cruz de luces rojas indican al visitante si puede acceder o no al interior de la estructura, porque, como quien asiste a un gran espectáculo, debe presenciarlo desde el principio. En el interior, hay una pantalla donde se va proyectando un texto que cuenta la historia de una fotografía: la que hizo Kevin Carter a una niña sudanesa famélica acosada, al parecer, por un buitre. El texto en blanco sobre negro comienza narrando la historia del fotógrafo desde que nace en 1960 hasta que se convierte en fotoperiodista. Cuenta entonces el momento en que Carter se desplaza al sur del Sudán a cubrir la hambruna de 1993 y se encuentra con la escena que reproduce la fotografía. Carter, según se narra, esperó durante veinte minutos a que el buitre abriera las alas antes de hacer la imagen. En este momento, dos focos de luz descargan un *flash* frente a la mirada del espectador y la fotografía de Carter aparece en la pantalla durante un breve momento. El texto continúa contando la historia. La imagen se publicó en *The New York Times* y le valió a Carter muchas críticas por su responsabilidad civil ante la escena. En 1994 el fotógrafo recibió el Premio Pulitzer por esta fotografía y se suicidó poco tiempo después (Aznar 2011).

El sonido del silencio que la obra de Jaar evoca es la estruendosa alarma ante el tiempo de una memoria adormecida que sucumbe en el olvido en presencia de problemas sociales ante los cuales resultamos incapaces de percibir o sentir:



Figura 4. Rennó,
Rosangela, *Sin título*
(*niño escolar*), serie
Red (Militares), 2000.
Fotografía digital. [http://
www.rosangelarenno.
com.br/obras/exibir/14/14](http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/14/14)
(2 de mayo, 2020)



La historia de esa niña no existe, nadie sabe qué fue de ella. La de la imagen sí se conoce, su tránsito por todas las portadas del mundo, su transformación en ícono mediático, su archivo entre las posesiones de Bill Gates. Esta obra intenta resistir a la banalización de las imágenes del sufrimiento, la paradoja de una comunicación que adormece y evita cualquier emoción política, cualquier práctica de disenso o de resistencia. (Valdés 2008, 15)

La teatralidad con que Jaar interrumpe el procesamiento sensorial del espectador mediante esa breve visión instantánea es como un pulso que oprime en una acción emocional y exige la reposición de lo significativo a la vez estético, ético y político, como lo dimensiona Sontag (1996).

Jaar coloca en perspectiva nuestra actuación en un espejo oblicuo, sesgado por el olvido. ¿Cómo pensar una imagen y su contexto antes de sumarlo al imaginario de nuestra comprensión del mundo? Nos encontramos allí, de pie frente a la historia de lo que vemos sin soportarlo en nosotros lo suficiente, aun cuando nos exige ocho minutos en torno al contexto de esa fotografía. “Ese buitres somos nosotros —advierte el artista— esta imagen contiene toda la realidad horrible del mundo” (El Mostrador 2014).

Ausencias en resistencia: Oscar Muñoz y Consuelo Méndez

Es posible recordar a cada instante que olvidamos, y así recordar.

Rafael Cadenas

Finalmente, la fotografía siempre ha estado unida a la muerte, al relato de la ausencia, a la aprehensión de lo que fue, así la imagen construye la memoria y ejerce su poder como resistencia. En sociedades como las nuestras, víctimas de la violencia política, no se trata de volver la mirada voyerista sobre lo sucedido porque no existen tales evidencias, sino de hacer inteligible lo que sucedió al margen de la visibilidad pública, sin explicar la lastimosa historia lo suficiente.

El artista colombiano Oscar Muñoz advierte la batalla que se libra frente a la tragedia del olvido colectivo. El valor de conmemorar un episodio de la historia contemporánea de su país como la desaparición forzada, en la tentativa de consolidar la memoria, resume su intencionalidad en el videoarte *Proyecto para un memorial* (2004-2005), aunque resulte en un intento fallido ante la conspiración del tiempo y el espacio. Para la proyección del video, el espectador se encuentra en un cuarto oscuro frente a cinco pantallas sin sonido, en las que se reproducen sucesivamente la imagen de la mano del artista que rápidamente intenta definir los rasgos identitarios de un rostro mediante los trazos de agua del pincel sobre el cemento. Sin embargo, el efecto es un bucle análogo a lo representado: el agua se evapora en el pavimento caliente.

La imagen da cuenta de su efímera existencia, desaparece tan rápido y sin dejar huella. La labor del artista se reinicia al segundo siguiente. Re-trata a partir de la ausencia, de la pérdida, dibujar rostros condenados al olvido como forma de resistencia a su desaparición.



Figura 5. Jaar, Alfredo, *The Sound of Silence*, 2006. Formato mixto (madera, metal, tubos de neón, led, proyección de video, flashes). <https://alfredojaar.net/projects/2006/the-sound-of-silence-2/> (20 de mayo, 2020)

En este proyecto de Muñoz, asistimos a un “lugar de la memoria colectiva,” aunque perecedero, donde el video como metáfora visual permite honrar a las víctimas con el reconocimiento público del daño que sufrieron. Así,

gracias a dicha manera de presentarse que solo la obra puede llevar a cabo en sus silencios, en sus temporalidades discontinuas, parece adquirir su justa dimensión la exigencia de una memoria capaz de convertir a la ausencia en evocación de algo que aún reclama ser recordado, sin poder ser, no obstante, recuperado. (Acosta 2013, 53)

Desde una perspectiva crítica sobre las luchas de poder junto a las tragedias inscritas en la memoria colectiva, la remembranza social de tópicos contextuales, aunque recurrente del carácter simbólico del imaginario evocado, el arte contemporáneo latinoamericano ha dado lugar al encuentro de historias comunes, de acciones de conciencia y de valor ético en las anacronías planteadas, “superando el riesgo de convertirse en memoria domesticada, que normaliza lo acaecido, el horror vivido y paraliza incluso los movimientos sociales de resistencia” (Villa y Avendaño 2017, 506).

Como un ejercicio que reclama de la memoria su propio devenir, en medio de una difícil crisis de la vida pública, la artista venezolana Consuelo Méndez estableció una paradoja de la carga simbólica de uno de los episodios más devastadores de la historia reciente de Venezuela, ficcionado al presente en re-presentación de sus consecuencias. El marco contextual para comprender la experiencia suscitada por el testimonio de los sobrevivientes y la carga de los ausentes, de los desaparecidos, abren paso quince años después al hilo conductor de la desgracia y fatalidad del presente.

La tragedia del deslave en el estado Vargas en 1999 se sucedió el mismo día en que el entonces presidente Hugo Chávez movilizó, contra cielo y tierras inundadas por las lluvias, los votantes que consagrarían en un referéndum sobre la Constitución su proyecto revolucionario. Ríos de agua, lodo y piedra enlutaron a los venezolanos arrasando poblaciones enteras del litoral del país que de manera muy íntima, ante la falta de cifras oficiales, sobrellevó la pérdida de sus muertos y desaparecidos. Como afirmó Chávez esa tarde, a partir de ese momento fuimos testigos del inicio de una nueva Venezuela.

En 2005, Consuelo Méndez desarrolló la acción *La vaguada* para el Primer Encuentro de Arte Corporal celebrado en el Teatro Teresa Carreño en Caracas, a fin de convertirlo en un video-*performance* con la ayuda de la cineasta Marilyn Birchfield en 2009, en el cual intenta cantar el himno nacional mientras bebe agua. No es una remembranza literal de lo acontecido, sino más allá de lo visible, de la relación causa-efecto:

Esta acción nace en 2005 cuando encuentro en mis archivos la noticia de una niña rescatada en la tragedia de Vargas. La pequeña se salvó porque la oyeron cantar bajo los escombros de su casa, derrumbada por las lluvias que destruyeron Macuto. Además, para esas fechas, Venezuela ya estaba colgada bajo el régimen chavista y la escucha repetitiva y obligada del Himno Nacional era una presencia agobiante en nuestra vida cotidiana. Esta es una acción en extremo angustiante, física y psicoespiritualmente, no solo para mí sino también para las personas que la experimentan. (Méndez 2014)

La sensación de ahogarse, de no poder respirar, de casi morir, en una lucha por la supervivencia, que como una acción emocional Méndez extiende hacia el espectador, toca fibras que evocan una serie de imágenes afectadas por la ansiedad, que se resisten al olvido de aquellos

que bajo dictadura han sufrido de torturas y represión por la violencia institucionalizada, o, incluso, su desaparición. Cantar el himno nacional es un gesto de defensa. La imagen toda es un espacio de lucha. En Venezuela, la vaguada no se quedó en el pasado, como tampoco el acto político que la rodeó. Pero al presente, el tránsito de veinte años con los recuerdos más amargos y el firme propósito de nunca olvidar, solo puede tener un mensaje a los sobrevivientes: el de la reposición de la vida en libertad como lo verdaderamente significativo para la reconstrucción del país.

Trascendencia

A manera de conclusión, podemos realzar aquí la acción de la memoria y el olvido como fuerzas opuestas que se confrontan con el imaginario que de este montaje dialéctico ha surgido, donde las obras de arte como imágenes han sometido al espectador al examen más allá de lo visible sobre la realidad intersubjetiva latinoamericana. En la construcción de una memoria colectiva, el recuerdo emerge ante la presión que la visibilidad de la escritura de la historia ejerce en nosotros por el poder de la imagen y su trascendencia, al exceder la construcción lineal del tiempo para asumir un proceso anacrónico, ensamblador de imágenes simbólicas y reconfiguradas a partir de nuestras interpretaciones y cuestionamientos críticos.

No podemos perder de vista ese otro punto de inflexión que encontramos ante el tiempo, esa dialéctica entre el pasado y el presente, como una hoguera que enciende la memoria mientras se apaga el olvido, visto en el proceso del accionar del imaginario ante la imagen y de la transmisión de sus significantes. La diversidad de las memorias convocadas a la vez que la disolución del tiempo y del espacio contextual, por relatos simbólicos de memorias individuales que se conectan con las colectivas, superan los discursos hegemónicos impuestos y se hacen presentes como testigos de historias que no prescriben.

En este montaje, los artistas citados se han apropiado de objetos como pruebas o visibilizan lo efímero del hecho histórico, mediante la trascendencia de la imagen que la representa, combatiendo el olvido, sin fracasar. ¿Cómo? Reconocen en nosotros nuestra capacidad de soporte e inundan el silencio de la memoria y el recuerdo selectivo con la voz del ausente. El arte es la memoria del mundo, de sus más complejas preocupaciones, por tanto, hemos visto cómo las obras nos hablan de la violencia, la pérdida y la ausencia. Así lo advierte Rancière (2008, 89): “no hace falta menos —ni más— para hacernos considerar el peso de una fotografía [...] como un ejercicio espiritual sobre el tiempo de la mirada, para la experiencia sensorial de aquello que significa el esfuerzo por hacer ver la violencia del mundo. Decididamente no hay, de ninguna manera, demasiadas imágenes.” Así pues, esta historia no acaba aquí porque no hay tampoco demasiados artistas para reflexionar sobre lo que somos, así, memoriosos, ni del carácter simbólico de las imágenes e imaginarios que nos representan.

[NOTAS]

1. Puede visualizarse en el sitio web <https://vimeo.com/112229695>.

[REFERENCIAS]

- Acosta López, María del Rosario. 2013. "Memoria y fragilidad: El arte como resistencia al olvido". *Papel de coladura: vademécum gráfico y cultura* 9: 50-59. Consulta: 8 de junio de 2020. https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/handle/10906/68633.
- Afanador, Ruven y Ana González, "Tizi'na", serie *Hijas del agua*, 2018. Fotografía sublimada sobre lienzo con bordado. https://issuu.com/mambucaramanga/docs/catalogo_virtual_percepciones, (17 de diciembre, 2019).
- Alonso, Rodrigo. 2006. "La necesidad de la memoria". Consultado: 8 de junio de 2020. http://www.roalonso.net/es/arte_cont/memoria.php.
- Ayala, Ana Cristina. 2018. "*Hijas del agua*: Una exposición de Ruven Afanador y Ana González". *Revista Dinero*. Consultado: 20 de mayo de 2020. https://revistadiners.com.co/arte-y-libros/58571_hijas-del-agua-una-exposicion-de-ruven-afanador-y-ana-gonzalez/.
- Aznar Almazán, Yayo. 2011. "Arte, historia del arte y estudios visuales". En *Los discursos del arte contemporáneo*, Yayo Aznar Almazán, Miguel Ángel García Hernández y Constanza Nieto Yusta, 341-358. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Borges, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari. 2005. *En diálogo I*. México: Siglo XXI.
- Concha, José Pablo. 2017. *La desmaterialización fotográfica*. Santiago de Chile: Metales Pesado.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, George. 2004. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, George. 2008. "La emoción no dice yo: Diez fragmentos sobre la libertad estética". En *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*, 39-68. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Didi-Huberman. 2011. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- El Mostrador. 2014. "El sonido del silencio, una de las obras capitales de Alfredo Jaar". Consultado: 20 de mayo de 2020. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/12/18/el-sonido-del-silencio-una-de-las-obras-capitales-de-alfredo-jaar/>.
- Espina, Tomás, "BUM X", serie *BUM*, 2006. Pólvora sobre tela. <http://www.boladenieve.org.ar/artista/1049/espina-tomas> (7 de diciembre, 2019).
- Falcón Quintana, María. 2009. "Serko Fatah (Re-) escribir la memoria". En *Interculturalidad y creación artística: Espacios poéticos para una nueva Europa*, editado por Margarita Alfaro, Yolanda García Hernández, Beatriz Mangada Cañas, Ana Pérez López y Ana Ruiz Sánchez, 207-220. Madrid: Calambur.
- Garramuño, Florencia. 2017. "Políticas de la memoria en el arte contemporáneo: Memorial de Rosângela Rennó". *Revista Transas*. Consultado: 10 de junio de 2020. <https://www.revistatransas.com/2017/12/21/politicas-de-la-memoria-en-el-arte-contemporaneo-imemorial-de-rosangela-renno-esp/>.
- Geirola, Gustavo. 2010. *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Bolivia, Brasil y Ecuador*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Iglesias, Claudio. 2009. "Explosiones, humo, fuego y pólvora". En *Tomás Espina*. Buenos Aires: Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo. Consultado: 7 de diciembre de 2019. <https://studylib.es/doc/6118737/espina-tomas-dossier>.
- Jaar, Alfredo, *The Sound of Silence*, 2006. Formato mixto (madera, metal, tubos de neón, led, proyección de video, *flashes*). <https://alfredojaar.net/projects/2006/the-sound-of-silence-2/> (20 de mayo, 2020).
- Jiménez, José. 2001. *El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Barcelona: Fundación Telefónica.
- López Kubelt, María Stefania. 2015. "Juan Toro Diez". Consultado: 12 de junio de 2020. <https://ciefve.com/site/juan-toro-diez-por-maria-stefania-lopez-kubelt/>.
- Melendi, María Angélica. 2001. "Cuerpos ausentes, cuerpos espectaculares: Anotaciones sobre arte, cuerpo y memoria". Ponencia presentada en I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, IX Jornada del Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, Argentina. <http://www.caia.org.ar/docs/Melendi.pdf>.
- Méndez, Consuelo, *La vaguada*, 2014. Video, 5.45 min. <http://backroomcaracas.com/wp-content/uploads/2016/07/La-Vaguada-Consuelo-Mendez-940x600-e1501353114242.jpg> (18 de mayo, 2020).
- Mosquera, Gerardo. 2000. "Good-bye identidad, welcome diferencia: Del arte Latinoamericano al arte desde América Latina". En *Arte en América Latina y cultura global*, compilado por Rebeca León, 123-137. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Muñoz, Oscar, *Proyecto para un memorial*, 2004-2005. Video, 28 min. <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/memorial.html> (18 de diciembre, 2019).
- Pini, Ivonne. 2003. "Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte contemporáneo latinoamericano". *Artes La Revista* 3 (6): 64-78.
- Rancière, Jacques. 2008. "El teatro de imágenes". En *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*, Georges Didi-Huberman, Griselda Pollock, Jacques Rancière, Nicole Schweizer y Adriana Valdés, 69-90. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Rennó, Rosângela, *Sin título (niño escolar)*, serie *Red (Militares)*, 2000. Fotografía digital. FUENTE: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/14/14> (2 de mayo, 2020).
- Restrepo, Felipe. 2010. "El poder de una mirada". *Crónicas Periodísticas* (blog), 8 de abril de 2010. <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/category/felipe-restrepo/>
- Rojas Hernández, Tatiana. 2020. "Las arhuacas". *Semana Sostenible*. Consultado: 20 de junio de 2020. <http://especiales.sostenibilidad.semana.com/las-hijas-del-agua/las-mujeres-de-etnia-indigena-arhuacas.html>.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Sontag, Susan. 1996. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Suazo, Félix. 2014. *Panorámica de las artes visuales en Venezuela 2000-2012*. Caracas: Fundación Telefónica Venezuela.
- Toro, Juan, *Plomo*, 2011. Fotografía. <http://ciefve.com/site/wp-content/uploads/2018/12/Juan-Toro-Diez-pp-Maria-Stefania-Lopez-Kubelt.pdf> (12 de junio, 2020).
- Valdés, Adriana. 2008. "Alfredo Jaar: Soy un arquitecto que hace arte". *ARQ* 70: 12-15. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962008000300002>
- Villa Gómez, Juan David y Manuela Avendaño Ramírez. 2017. "Arte y memoria: Expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política". *Revista Colombiana de Ciencias Sociales* 8 (2): 502-535.