

Encontrar el sur, pensar el norte¹. Subversión y resistencia en el audiovisual contemporáneo de artistas del sur del cono sur.

Alejandra CRESCENTINO

Recibido: 04/06/2019

Aceptado: 17/09/2019

Resumen: Este artículo examina obras audiovisuales de artistas chilenos y argentinos, producidas entre los años 2002 y 2019, que se nutren de un imaginario antiimperialista para reflexionar críticamente sobre el presente. Surgidas en un contexto signado por impulsos integracionistas latinoamericanos, las obras analizadas revitalizan una tradición disruptiva de la práctica artística donde convergen lo estético y lo político, y pueden leerse como textos resistentes-subversivos a las ambiciones de hegemonía de Estados Unidos sobre América. Asimismo, aunque disímiles a nivel visual y argumental, todas ellas tienen en común el sostener una mirada crítica sobre el pasado y el presente geopolítico del continente: *A logo for America* (Alfredo Jaar, 1987/2014), *America (LSCh/ASL)* (Francisca Benítez, 2016), *E.T.E.M. N° 109* (Rodrigo Etem, 2014-2019), *Casa Blanca* (León Ferrari and Ricardo Pons, 2005), *11 de Septiembre* (Claudia Aravena, 2002), *Mestizo* (Alejandro Thornton, 2014), *Un remoto país* (Nicolás Grum, 2011).

Palabras clave: audiovisual expandido; arte contemporáneo; imaginario antiimperialista; Argentina; Chile.

Abstract: This article examines audiovisual works by Chilean and Argentine artists, produced between 2002 and 2019, which are nourished by an anti-imperialist imaginary to critically reflect on the present. Emerged in a context marked by Latin American integrationist impulses, the works analyzed revitalize a disruptive tradition of artistic practice where aesthetic and political converge and can be read as resistant-subversive texts to the ambitions of hegemony of the United States over America. Although dissimilar at the visual and argumental level, all of them have in common the fact of maintaining a critical view of the geopolitical past and present of the continent: *A logo for America* (Alfredo Jaar, 1987/2014), *America (LSCh / ASL)* (Francisca Benítez, 2016), *ETEM N° 109* (Rodrigo Etem, 2014-2019), *Casa Blanca* (León Ferrari and Ricardo Pons, 2005), *11 de Septiembre* (Claudia Aravena, 2002), *Mestizo* (Alejandro Thornton, 2014), *Un remoto país* (Nicolás Grum, 2011).

Keywords: Expanded Audiovisual; Contemporary Art; Anti-Imperialist imaginary; Argentina; Chile.

¹ El título se inspira en una entrevista realizada a Ricardo Pons, en la cual se refiere a la necesidad de "pensar nuestro norte, para que no vengan a decirnos cuál es". En: Ricardo PONS, "Entrevista a Ricardo Pons UNTREF 18 de Agosto 2017" (2018), <https://vimeo.com/290673697>.

Introducción

Desde comienzos de la década del 2000, un conjunto de obras audiovisuales de artistas del cono sur ha revitalizado la vocación disruptiva de las vanguardias artísticas latinoamericanas, en cuanto a los modos de concebir y practicar el arte con relación a la política. Estas propuestas —comprendidas en el territorio expandido del audiovisual experimental—, se nutren de un imaginario antiimperialista para construir relatos de resistencia y subversión que ofrecen una mirada crítica sobre el pasado, a la vez que reflexionan sobre el presente geopolítico de América Latina.

El resurgimiento de tal imaginario se ha vinculado a los impulsos integracionistas del sur americano de comienzos del siglo XXI, caracterizado por el rechazo a la hegemonía estadounidense y a su programa neoliberal. Enmarcado en la tercera ola de integración denominada regionalismo posliberal —término acuñado por Sanahuja², esta etapa aparece asociada a una serie de gobiernos de tendencia progresista y a la creación de organizaciones posliberales que han apelado a la construcción conjunta de una identidad³.

Para Kozel, Grossi y Moroni, estas dinámicas políticas han incentivado los estudios regionales o comparativos —enfoque en el cual situamos esta propuesta que procura pensar las conexiones entre Chile y Argentina—, y simultáneamente, han reactivado la noción de antiimperialismo como categoría de estudio en el ámbito académico. En la introducción de *El imaginario antiimperialista en América Latina*, este se define como "una modalidad de la resistencia política y cultural que involucra aspectos diversos, entre los que cabe mencionar un tipo de discurso, una retórica, una simbología, una serie de gestos dotados de rasgos específicos". Asimismo, su repertorio estaría basado en la tradición ideológica de las décadas del 1920 y 1960, por lo que su reactualización implica necesariamente un vínculo con el pasado⁴.

Dentro de los abordajes teórico-metodológicos habilitados por estos paradigmas académicos, se encuentra el estudio de los soportes materiales de producción ideológica, perspectiva de la esfera de la cultura visual que orienta este ensayo⁵. Por lo mismo, se hace uso de la noción de audiovisual experimental como herramienta conceptual, entendida como un "campo expandido de prácticas que trabajan en zonas fronterizas y de difícil catalogación"⁶ que no se limita al arte visual, sino que reflexiona sobre las

² Sanahuja analiza esta etapa y hace foco en la Unión de las Naciones Suramericanas (UNASUR) como organización que redefine las aspiraciones de integración regional. Véase: José A. SANAHUJA, "Multilateralismo y regionalismo en clave suramericana: El Caso de UNASUR", en *Pensamiento Propio*, n° 33, 2011, pp. 115-151.

³ La identidad como constructo social, a la vez que da cohesión, propone un marco de referencias a las interacciones entre entes, sujetos y objetos. Véase: Mariana S. LEONE, "La integración regional en el mosaico identitario latinoamericano", en Pedro A. MARTINEZ LILLO y Joaquín ESTEFANÍA (coords.): *América Latina: un nuevo contrato social*, Madrid (etc.), Marcial Pons, 2016, pp. 181-217.

⁴ Andrés KOZEL, Florencia GROSSI, Delfina MORONI (coords.): *El imaginario antiimperialista en América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, CLACSO, 2015.

⁵ Nicholas MIRZOEFF: *An Introduction to Visual Culture*, New York and London, Routledge, 1999; ÍD.: *The Visual Culture Reader*, New York and London, Routledge, 2002.

⁶ Claudia ARAVENA e Iván PINTO: *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*, Santiago de

imágenes que transitan por los medios de comunicación. En este ámbito ubicamos piezas de animación electrónica, video-performance, video-registro, video monocanal y videoinstalaciones, que se valen de distintos soportes materiales (filmicos, de video analógico y digital) y que, transferidas a formatos digitales, se encuentran disponibles a través de plataformas en línea. Todas ellas adoptan una vocación analítica y exploratoria, que dialoga "con la tradición del video y que, al mismo tiempo, se encuentra redefiniendo los márgenes de su ámbito de acción, ya sea como medio artístico, cinematográfico o de comunicación masiva"⁷.

A partir de las ideas expuestas, el objetivo de este artículo es explorar los ecos de un imaginario imperialista sobre un corpus conformado por siete piezas audiovisuales⁸ que abarcan referencias y temporalidades diversas. Sin entrar en una categorización estricta de las mismas, creemos que es factible percibir una sensibilidad antiimperialista, aun cuando alguno de los autores no se sitúa desde tal disposición. Partiendo de esa aclaración, adscribimos a conceptualizaciones que entienden esta categoría como una voluta que puede situarse por encima de las producciones revisadas, o como un elemento que aparece "enriqueciendo y/o complicando algunos (...) sistemas ideológicos particulares"⁹.

Pensar las prácticas audiovisuales contemporáneas de artistas de la parte más austral del continente a partir de estos lineamientos permite reflexionar acerca de la figuración de las hegemonías y las coordenadas del espacio geopolítico, en el cual las nociones sur-norte tienen un peso específico. En este recorrido se hacen visibles cuestiones tanto político-económicas —la densa trama intervencionista de Estados Unidos sobre el sur geopolítico—¹⁰, como histórico-culturales —aspectos que afectan al modo de narrar e interpretar la historia latinoamericana—.

El cruce entre arte y antiimperialismo se problematiza, a lo largo del escrito, a través de dos aspectos. Por un lado, con relación a la noción "subversión", es decir, el modo en que las obras alteran, contradicen o transgreden las teorías, las prácticas o las actitudes imperialistas¹¹. Esta modalidad puede asumir un formato activista —que incluye la intervención de espacios, símbolos y textos audiovisuales—, y apunta a fisurar el discurso hegemónico.

Chile, Ediciones Metales Pesados, 2018, pp. 7-19.

⁷ Clara GARAVELLI, et al.: *El Video Experimental En Argentina y Sus Procesos (2000-2010)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012. Recuperado de internet: <http://hdl.handle.net/10486/10864>

⁸ Se alude al proyecto *ETEM N° 109* (Rodrigo Etem, 2014-2019) como serie, aunque está compuesto por ocho videotutoriales.

⁹ Andrés KOZEL, Florencia GROSSI, Delfina MORONI (coords.): *El imaginario antiimperialista en América Latina...*, pp. 7-20.

¹⁰ Al respecto véase: Noam CHOMSKY: *Estados canallas. El imperio de la fuerza en los asuntos mundiales*. Buenos Aires, Paidós, 2002; Stefan RINKE: *América Latina y Estados Unidos. Una historia entre espacios desde la época colonial hasta hoy*, Madrid, Marcial Pons, 2015; Gregorio SELSER: *Cronología de las intervenciones extranjeras en América Latina*, Tomo IV 1946-1990, México, Biblioteca CAMENA, 2010.

¹¹ A este respecto, evocamos la definición de Said sobre imperialismo como "la práctica, la teoría y las actitudes de un centro metropolitano dominante que rige en un territorio distante", que en nuestra época persiste en sostener su hegemonía en la esfera cultural "así como en prácticas sociales específicas, políticas, ideológicas y económicas". En Edward W. SAID, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 43.

El segundo polo de análisis lo constituye la noción de "resistencia", como modalidad que implica el "revisar y reorganizar el pasado"¹². Asimismo, apunta a poner en valor lo propio y se enfoca en la reescritura de las relaciones que han sostenido América Latina y Estados Unidos. No se trata sólo de invertir las proyecciones cartográficas —como lo hiciera Torres García en 1943 con su dibujo *América invertida*—, sino de modificar las coordenadas desde las que se construye la mirada. Es necesario clarificar que las nociones "subversión" y "resistencia" no son excluyentes, sino que se presentan simultáneamente —aunque una predomine sobre la otra—, como dos caras de una misma moneda.

La selección de las obras, lejos de pretender convertirse en una cartografía exhaustiva, se presenta como mapa inicial, abierto a nuevos aportes. Como se examinará a continuación, las piezas propuestas se insertan en distintos contextos geográficos y situacionales (espacios e instituciones privadas y públicas, espacio real y virtual) y persiguen diversos objetivos (lúdicos, poéticos, políticos, activistas, simbólicos). Los artistas que las producen pertenecen a distintas generaciones, y sus trayectorias, referentes históricos y modos de apropiación tecnológica difieren. Por ello, se ha intentado señalar brevemente estos aspectos sin olvidar los puntos de coincidencia entre las obras.

A fin de plantear un orden, la estructura de este trabajo se ha dividido en cuatro partes: la primera se enfoca en las producciones que intervienen sobre el espacio público o privado, como gestos de resistencia artísticos. Una segunda parte, se enfoca en el valor de los símbolos para articular reflexiones dialógicas en el audiovisual. La tercera se refiere al empleo de estrategias de dislocamiento y transgresión, a través de la apropiación de archivos visuales. Por último, las conclusiones ofrecen una reflexión final referida a los aportes, afinidades y diferencias de estas obras audiovisuales.

1. Intervenciones y gestos de resistencia

Se concibe el término "antiimperialista" como una categoría de análisis que delimita un variado espectro de ejercicios de resistencia política y cultural dentro de América Latina, frente a las aspiraciones imperialistas de Estados Unidos. Este concepto —aunque perimido—, resulta particularmente útil si se piensa con relación al vocablo "anti americanista" con el cual se equipara. Según el diccionario de la Real Academia Española, lo antiamericano/a es definido como lo "contrario a los Estados Unidos de América, a los estadounidenses o a determinados valores que se consideran característicos de su sociedad". Por lo mismo, se estima que la utilización del término "antiamericano/a" resulta problemática, ya que acarrea sesgos ideológicos del lenguaje que hacen patente las proyecciones hegemónicas de Estados Unidos sobre el continente.

¹² *Ibid.*, pp. 326-341.

La emblemática obra *A logo for America* (1987/2014)¹³ es elocuente a este respecto. Con ella, el reconocido artista audiovisual y arquitecto chileno radicado en Estados Unidos, Alfredo Jaar (Chile, 1956) ofrece una reflexión contundente sobre el término "América". En pleno Times Square de Nueva York, haciendo un uso subversivo de la lógica de los anuncios luminosos allí insertos, instala una cartelera electrónica en donde reproduce en bucle una animación de cuarenta y dos segundos. El formato audiovisual se expande para adaptarse a la lógica comercial de su contexto expresivo.

Apropiándose de la retórica del lenguaje publicitario, a través de una secuencia de imágenes, Jaar presenta en primer lugar, el contorno del mapa estadounidense al cual —unos segundos después—, superpone la declaración "THIS IS NOT AMERICA"¹⁴. Se itera el mismo procedimiento con la bandera norteamericana: "THIS IS NOT AMERICA'S FLAG", y finalmente hace aparición la palabra "AMERICA", cuya "R" se transforma en la silueta del continente.

Tal como lo señala Patricia Phillips, al intervenir en el espacio urbano y hacer uso de una "taxonomía selectiva de sistemas comunicativos: mapas, banderas y palabras"¹⁵, se actúa de forma efectiva sobre el espacio político y simbólico.

El caligrama de Jaar intenta corregir una noción errónea de América, inserta en el lenguaje cotidiano estadounidense. Para Zúñiga, la intervención da cuenta de "la medida exacta de la materialidad política del lenguaje"¹⁶: al llamar "América" a Estados Unidos se invisibiliza un extenso territorio bajo las proyecciones de un único país. De este modo, la declaración que establece *A logo for America* es subversiva en tanto revela el uso no inocente del lenguaje.

El señalamiento de esta invisibilización resulta tan contundente que Pablo León de la Barra —curador de la muestra *Bajo un mismo sol* en la cual se enmarca la reinstalación de esta pieza en el Time Square en 2014—¹⁷, se ve en la necesidad de argumentar que no se trata de un mensaje anti-americano sino pro-Americano que no excluye al continente¹⁸.

La primera aparición de *A logo for America*, en 1987, está inscrita en un momento histórico signado por el fin de la Guerra Fría y los últimos años del gobierno

¹³ En la página "Recent Projects" del sitio web del artista pueden consultarse diversos escritos y artículos periodísticos sobre esta obra, así como su registro en video: Alfredo JAAR, <http://www.alfredojaar.net/>

¹⁴ Existe un paralelismo entre esta afirmación y la que hiciera Magritte en su obra *Ceci n'est pas une pipe* (1928). Con ella, el pintor surrealista señalaba la ausencia de lo real en lo representado, de modo análogo Jaar señala las relaciones entre lo que el lenguaje representa y lo que invisibiliza. Véase: Sandra ACCATINO *et al.* "Alfredo Jaar, Conversations in Chile 2005", en Alfredo JAAR: *Jaar SCL 2006*, Barcelona, Actar, 2006, pp. 64-88.

¹⁵ Patricia C. PHILLIPS: "It Is Difficult. Ten Years" ACTAR, s.d., <http://www.alfredojaar.net/>

¹⁶ Zúñiga C, Rodrigo: "The Site and the Formula", en Alfredo JAAR: *Jaar SCL 2006...*, pp. 95-124.

¹⁷ *A logo for America* ha sido reeditada en múltiples ocasiones por diversas instituciones del mundo. En este caso, se hace referencia a la recreación de la obra en el Time Square, como parte del proyecto *Bajo un mismo sol* organizado de forma conjunta entre The Times Square Advertising Coalition (TSAC) y Times Square Arts, en colaboración con el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Véase: s.a., "Under the Same Sun: Art from Latin America Today", s.d., <https://www.guggenheim.org/exhibition/under-the-same-sun-art-from-latin-america-today>

¹⁸ La respuesta de Pablo León de la Barra a la cual se hace referencia puede consultarse en: Times Square NYC, "Midnight Moment August 2014: A Logo for America by Alfredo Jaar" (2014), <https://youtu.be/2jJfNdE1xds>

militar de Pinochet en Chile. A causa de la situación en su país, a principios de la década de los ochenta, Jaar igual que otros artistas de la diáspora latinoamericana en esta época, decide trasladarse a Estados Unidos. Allí da continuidad a una obra posicionada políticamente que reacciona ante la "usurpación y el borrado del mapa"¹⁹ de Latinoamérica, y que puede enlazarse con su recorrido vital y su trayectoria previa en Chile. Si bien la re-instalación de la misma obra en 2014 en el Times Square, se enmarca en un contexto muy diferente, su reactivación preanuncia el viraje político que se produce con la llegada de Trump a la presidencia de Estados Unidos en 2016. El mandatario reactivaría la consigna "America for the Americans" establecida por la doctrina Monroe²⁰ en 1823 y, bajo su slogan político "Make America great again", fomentará la retórica de supremacía estadounidense y la intolerancia hacia los vecinos geográficos tanto como hacia los inmigrantes²¹.

Inmersa en este contexto político, Francisca Benítez (Chile, 1974) realiza la acción *América (LSCh/ASL)* (2016)²² que surge como respuesta a la promesa electoral de Trump de construir un muro a lo largo de toda la frontera entre Estados Unidos y México²³. En su performance, la artista chilena radicada en Nueva York recita un poema en lenguaje de señas en el espacio de arte SITE de Santa Fe²⁴: "America, Central America, South America, North America, mutual help, share, doors open, walls fall, open the way, together, we walk into the future".

Benítez interviene el espacio institucional para compartir ideas de solidaridad y proponer la construcción de lazos de fraternidad entre americanos, que apuntan, de forma simbólica, a subvertir las declaraciones del mandatario norteamericano. El poema, inserto en un contexto específico, se dirige a una audiencia joven, tal como se observa en el registro de la acción, donde niños en edad escolar lo reproducen en lenguaje de señas. Asimismo, en el registro en video, se enfatiza el mensaje a partir del uso de distintos códigos —voz hablada, lenguaje de señas, gestualidad corporal, subtítulos—, que redundan en la repetición de los enunciados bajo una finalidad altruista-pedagógica.

¹⁹ Jaar afirma: "that work was a reaction to the way the word America has been usurped by the United States, and we've been wiped off the map". En: Sandra ACCATINO *et al.*: "Alfredo Jaar, Conversations...", pp. 64-88.

²⁰ Esta doctrina dará inicio a una larga tradición de intervencionismo sobre el territorio americano por parte de Estados Unidos. Véase: Peter H. SMITH: *Estados Unidos y América Latina: hegemonía y resistencia*, Valencia, Patronat Sud-Nord, 2010, pp. 41-73; Atilio A. BORON: *América latina en la geopolítica del imperialismo*. Buenos Aires, Luxemburg, 2013, pp. 64-65.

²¹ Véase: Jorge DURAND: "La inmigración como amenaza en Estados Unidos", *Anuario CIDOB de la inmigración* (2017), pp. 32-49; Julia G. YOUNG: "Making America 1920? Nativism and US Immigration, Past and Present", *Journal on Migration and Human Security*, vol. 5, 1 (2017), pp. 217-235.

²² Francisca BENÍTEZ, "América (LSCh/ASL)", <https://vimeo.com/244089224>

²³ El mismo año la productora uruguaya Aparato presenta *M.A.M.O.N. (Monitor Against Mexicans Over Nationwide)*, un cortometraje "satírico de ciencia ficción y fantasía" que muestra una lucha épica -del lado mexicano del muro-, entre latinos y un Trump robotizado que será finalmente derrotado. En: WECANEXIT, "M.A.M.O.N. Latinos VS. Donald Trump cortometraje" (2016), https://youtu.be/Q_bSi5rBlw

²⁴ En el marco de la exposición *Moebius path* (2016) en SITE de Santa Fe (Nuevo México, EEUU), en colaboración con la escuela para sordos de Nuevo México. Véase: Jennifer LEVIN: "Poetic Path: Artist Francisca Benitez Builds Neighborhood Bonds", *Pasatiempo* (Santa Fe, Nuevo México), 30 de septiembre de 2016. Recuperado de internet: https://www.santafenewmexican.com/pasatiempo/performance/poetic-path-artist-francisca-benitez-builds-neighborhood-bonds/article_a4cde44a-cefb-52b9-8502-b7c109df7810.html

Comprometida políticamente, la práctica de Benítez se ubica en una línea que se aproxima a la de Jaar —en cuanto reedita el señalamiento de América para dar nombre a la acción—, a la vez que refuerza la mirada crítico-constructiva de la práctica artística. Aunque operan en escalas diferentes, ambos proponen la intervención política y simbólica del espacio público, tanto urbano como institucional.

En sintonía con lo anterior, la noción de "intervención" también puede pensarse como una operación que actúa desde el espacio privado en conexión con lo público a través del mundo virtual, con la posibilidad de expansión que brindan las redes. Tal es el caso de Rodrigo Etem (Argentina, 1977), quien produce obras de "activismo artístico", en donde el arte se transforma en aliado para impulsar la lucha colectiva²⁵. Desde el año 2014, este artista argentino ha realizado una serie de videotutoriales y videoinstalaciones a la que denomina *E.T.E.M. N° 109*²⁶. Las letras que componen esta sigla —que se corresponden con las letras de su apellido—, son abreviatura de "Escuela de Esbatimento Técnico Mendoza"²⁷, en un señalamiento referencial y humorístico a las instituciones de formación técnica.

La serie referida se compone por ocho videos, que duran entre uno y cuatro minutos: *Codo a Codo* (2014); *Papa a lo bonzo* (2015), *Instrucciones para generar nada* (2016), *Explosión controlada II* (2016), *El movimiento de los cuerpos y las fuerzas que actúan sobre ellos* (2017), *Cómo organizar un cajón* (2017), *Cuando el granizo volvió* (2018) y *Algo está por desarrollarse. Mejor no* (2019).

Etem, se apropia del *do it yourself* para demostrar cómo crear máscaras antigás, cocinas solares (que podrían servir, por ejemplo, para la modalidad de reclamo de ollada popular), remedios caseros para neutralizar los efectos de gases lacrimógenos, explosiones que aprovechan la energía de las patatas o elementos al alcance de la mano como harina y alcohol. A nivel audiovisual, recurre a los códigos de representación de este formato: plano picado o cenital, que sólo deja ver las manos del artista realizando el procedimiento. Disponibles en la web del artista y en la plataforma *Vimeo*, cada tutorial ofrece un listado de materiales, y brinda instrucciones precisas para construir objetos que pueden ser usados en manifestaciones o protestas.

Las instrucciones ofrecidas asumen —simultáneamente— un sentido poético, que se aparta del mero pragmatismo de este tipo de manuales audiovisuales. La denominación de la pieza *Papa a lo bonzo* por ejemplo, busca la implicación del espectador, a partir de la activación un imaginario social vinculado formas denuncia y resistencia al poder. Este video alude, por un lado, al autosacrificio del monje budista vietnamita en 1963 como el

²⁵ Roxana JORAJURIA: "Vitamina de Frutas para la resistencia y la lucha", en Rodrigo ETEM: *El flujo de la vida cotidiana en imágenes y acciones*, Mendoza, Cultura argentina, 2015, pp. 31-34.

²⁶ Rodrigo ETEM, "ETEM N° 109", <http://www.etem-109.org/>

²⁷ Etem insufla en su propuesta un carácter institucional, como estrategia de camuflaje y también como parodia. Utiliza la palabra "esbatimento", que según la R.A.E. se refiere a la "sombra que hace un cuerpo sobre otro porque le intercepta la luz", para aludir a un período "oscuro" de la cultura local signado por el cierre de museos y espacios de arte dependientes del gobierno local y nacional, que se pretende justificar en el (ininterrumpido) contexto de crisis económica y cultural argentina.

grado más extremo de protesta social²⁸. Por otro, hace referencia a la película *El fuego inextinguible* (*Nicht lösches Feuer*, 1969) de Harun Farocki, un film que denuncia el uso de Napalm contra la población civil durante la Guerra de Vietnam (1955-1975), con la finalidad de interpelar y hacer reaccionar al espectador²⁹. La obra de Etem permite constatar hasta qué punto, en nuestros días, las manifestaciones que se articularon en contra de la guerra de Vietnam y el imperialismo estadounidense en la década del sesenta siguen estando presentes como referencias atemporales de la resistencia y la denuncia ante el avasallamiento, que se resignifican en contextos distantes en tiempo y espacio.

Al respecto del objetivo de su propuesta, Etem define explícitamente sus prácticas como "intervenciones" ya que espera que surtan un efecto real: quien recibe el mensaje puede potencialmente reproducirlo. Las obras estimulan lecturas disidentes, en donde se resignifica lo que se entiende por arte y se lo articula en relación con otras prácticas y saberes populares o no institucionales³⁰. En este caso, los tutoriales actúan en —y desde— la esfera de lo cotidiano, y se insertan en un contexto específico, es una respuesta a los "efectos colaterales" de las políticas macroeconómicas neoliberales sobre la cultura a nivel local, como son el cierre de los espacios culturales estatales y públicos³¹.

Al respecto de la filosofía del "hágalo Ud. Mismo", Mesquita afirma que su potencial radica en que permite articular una mirada crítica "frente a las instituciones y las normas establecidas mediante la búsqueda de nuevas perspectivas que modifiquen (siquiera de forma temporal) la vida cotidiana y articulen planteamientos que expresan la posibilidad de desafiar al poder"³², deconstruyendo y resignificando imaginarios.

2. Miradas corrosivas a los símbolos del poder.

La sensibilidad antiimperialista puede subyacer tanto en la reactivación de imaginarios del pasado, como en la apropiación y rearticulación de los símbolos del poder. La obra del artista León Ferrari (Argentina, 1920-2013), es paradigmática a este respecto.

²⁸ Así lo señala Silvana GUTIÉRREZ: "Papa a lo bonzo", Mendoza, noviembre de 2015, <http://www.etem-109.org/papa-a-lo-bonzo>

²⁹ Harun Farocki (Rep. Checa, 1944 - Alemania, 2014) era consciente de la dificultad que entrañaba representar la violencia, por ello elige no herir la retina del espectador con imágenes sino su consciencia, a través del desenmascaramiento del proceso tecnológico de producción del napalm. La película *El fuego inextinguible* se inicia con Farocki sentado delante de una mesa, leyendo el testimonio de una víctima del napalm, luego dirige su mirada a la cámara e interpela al espectador con las siguientes palabras: "¿Cómo podemos mostrarles al napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos". En: Georges DIDI-HUBERMAN "Cómo abrir los ojos", en Harun FAROCKI, *Desconfiar de las imágenes*, pp.13-39, pp. 17-18.

³⁰ Marcelo EXPÓSITO, Ana VIDAL y Jaime VINDEL, "Activismo artístico", en Roberto AMIGO *et al.*: *Perder la forma humana: una imagen sismica de los años ochenta en América latina / [comisariado, Red Conceptualismo del Sur]*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de Actividades Editoriales, 2012, pp. 43-45.

³¹ Etem presenta estas obras como serie en 2017, año en que se conmemoran cien años de la "revolución en el arte" provocada por *La fuente* de Duchamp, y como reacción al "periodo oscuro por la que atraviesan desde lo patrimonial e institucional las artes visuales en la Provincia de Mendoza". En Rodrigo ETEM, "ETEM N° 109...".

³² André MESQUITA *et al.*: "Intervención/Intervención/Interposición", en Roberto AMIGO *et al.*: *Perder la forma humana...*, pp. 165-175, pp. 165-166.

Casa Blanca fue originalmente una acción performática que Ferrari realizó en San Pablo en la década del ochenta de la cual no quedó ningún registro audiovisual. Artista muy reconocido, formó parte de las vanguardias de arte-político de la década sesenta en Argentina, conformado por una generación que sostenía intensos debates artísticos, teóricos y políticos, en un contexto histórico marcado por el Mayo Francés y las polarizaciones de la Guerra Fría. Debido a su alto grado de compromiso político, y tras el secuestro y desaparición de su hijo, Ferrari tuvo que exiliarse en Brasil durante los años que duró la última dictadura militar argentina (1976-1983).

Desde el inicio de su carrera sostuvo un discurso crítico hacia el intervencionismo militar de Estados Unidos, que asociaba a la virulencia de la implantación de la religión cristiana. La *Civilización occidental y cristiana* (1965) es una de sus obras más emblemáticas, en donde un Cristo de santería aparece crucificado sobre la maqueta de un bombardero norteamericano. La unión de estos dos símbolos se convertía en una crítica incisiva a la guerra de Vietnam y las intenciones expansionistas de Estados Unidos, y por ello fue censurada el mismo día de su primera exhibición en el Instituto Di Tella. El posicionamiento de Ferrari ante esta guerra es contundente y quedará reflejado en el libro *Palabras ajenas* en donde utiliza las palabras de otros para denunciar el imperialismo estadounidense³³.

Casi dos décadas después, Ferrari convocará a Ricardo Pons (Argentina, 1960) para realizar una video-acción homónima. En ella están latentes los ecos de un sentimiento anti-norteamericano, vinculado al apoyo y asesoramiento que Estados Unidos ofreció a las dictaduras latinoamericanas, de la mano de la implementación de un sistema económico y político neoliberal, que halló en los gobiernos militares sus mejores aliados³⁴.

La videoperformance *Casa Blanca* (2005)³⁵ comienza con imágenes de archivo de la residencia presidencial estadounidense y un plano contrapicado de la bandera norteamericana flameando. La próxima secuencia presenta una escenografía en donde el edificio presidencial aparece cubierto con lombrices, que se cuelan a través de sus ventanas e invaden toda la superficie de la maqueta (una de ellas incluso se enreda en su bandera). Citando a Mitchell, se podría considerar que lo que esta obra propone es un acto de "iconoclasia"³⁶, es decir, el deseo de destrucción de las imágenes-símbolos, que conlleva una actitud de irreverencia ante los símbolos del poder con la intención de invertir, o reescribir, el tipo de vínculos sostenidos entre América Latina y Estados

³³ Para esta publicación, Ferrari compila una serie de notas e imágenes escalofrantes sobre la guerra de Vietnam. Véase: León FERRARI: *Palabras ajenas*, Buenos Aires, Falbo editor, 1967.

³⁴ En 1992 salieron a la luz los documentos conocidos como "archivos del Terror" escondidos en una sede policial de Asunción del Paraguay que permiten probar y documentar fehacientemente "El llamado Plan Cóndor, operación que involucra la asesoría y el apoyo de Estados Unidos a la coordinación clandestina de las dictaduras de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay en las décadas de 1970 y 1980". Lucas Panaía: "El águila calva y el Plan Cóndor", en Marcela CROCE (comp.): *Latinoamericanismo: Canon, crítica y géneros discursivos*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, pp. 165-166.

³⁵ Ricardo PONS: "Casa Blanca - Videoarte - León Ferrari/Ricardo Pons" (2012), <https://vimeo.com/36579647>

³⁶ W.J.T. MITCHELL: *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Ciudad autónoma de Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2017, pp. 34-36.

Unidos. No es casual entonces, que la concreción de esta videoperformance coincida con un momento de expansión de los gobiernos de izquierda en América Latina, coyuntura en que se reeditan los imaginarios antiimperialistas del pasado.

Por su atribulada carrera artística, Ferrari era muy consciente del impacto y los efectos que causaba la profanación de los símbolos, más aún cuando estos aludían al poder político, militar o religioso³⁷. Pons —perteneciente a otra generación— compartía estos postulados en su trabajo como realizador audiovisual y musical y, más tarde, continuará produciendo obras que giran en torno al deseo de modificar y reflexionar sobre la historia³⁸.

En la misma década, la obra *11 de septiembre* (2002)³⁹ de la artista chilena Claudia Aravena Abughosh (Chile, 1968), también ofrece una reflexión sobre el peso simbólico de las imágenes. Bajo una narrativa poética y política, vincula dos eventos traumáticos signados por la misma fecha: el bombardeo a la Casa de la Moneda que da inicio al golpe militar en Chile, en 1973, y el ataque a las Torres Gemelas en Manhattan, en 2001⁴⁰.

Ambos acontecimientos señalan hitos, que llevan a la configuración de un nuevo orden en distintos contextos históricos y geográficos, atravesado por el sino del terrorismo. En el caso de Chile, marca el deceso del presidente Allende y el inicio del terrorismo de estado bajo la dictadura de Pinochet. En el caso del atentado al World Trade Center, define el comienzo de un nuevo contexto a nivel mundial signado por la *guerra contra el terrorismo* a escala global y las acciones militares preventivas en nombre de la paz lideradas por Estados Unidos⁴¹.

En esta pieza de Aravena, la narrativa se construye a partir de la articulación de fragmentos audiovisuales de tres fuentes distintas: el incendio tras el bombardeo a la Casa de la Moneda, tomadas de la película *La Batalla de Chile* (Pedro Guzmán, 1975)⁴²,

³⁷ Sus exposiciones fueron censuradas y atacadas innumerables veces, al respecto pueden consultarse los textos de teóricos, curadores y del propio artista. Véase: Andrea GIUNTA *et al.*: *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta y Malba, 2004; y Andrea GIUNTA: *El caso Ferrari. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-2005*, Buenos Aires, Licopodio, 2008.

³⁸ Véase: Ricardo PONS: "Ricardo Pons - Textos Curatoriales", <http://ricardo-pons-textoscuratoriales.blogspot.com/>

³⁹ Claudia ARAVENA: "11 de Septiembre" (2002), <https://vimeo.com/112229695>

⁴⁰ Claudia ARAVENA e Iván PINTO: *Visiones laterales...*, pp.72-75.

⁴¹ Estos objetivos son señalados en el documento *The National Security Strategy of the United States*, publicado por la Casa Blanca, en Septiembre de 2002: "Terrorists are organized to penetrate open societies and to turn the power of modern technologies against us. To defeat this threat, we must make use of every tool in our arsenal—military power, better homeland defenses, law enforcement, intelligence, and vigorous efforts to cut off terrorist financing. The war against terrorists of global reach is a global enterprise of uncertain duration". Al respecto de las acciones militares preventivas: "And, as a matter of common sense and self-defense, America will act against such emerging threats before they are fully formed". Recuperado de internet: <https://2009-2017.state.gov/documents/organization/63562.pdf>

⁴² Aravena toma estos registros documentales de *Golpe de Estado*, la segunda parte de la película *La Batalla de Chile* dirigida por Guzmán. Asimismo, estos planos fueron capturados por Peter Hellmich en el momento en que se producía el ataque, desde el Hotel Carrera ubicado frente a la Casa de la Moneda. En: David JURADO: "Me-montajes en escena: el bombardeo a La Moneda en tres corpus audiovisuales", Simposio internacional. Framing Dictatorship in Latin American Cinema. 13-14.04.2014, Universität Tübingen.

Recuperado de internet:

https://www.academia.edu/7080139/Me_montajes_en_escena_el_bombardeo_a_La_Moneda_en_tres_corpus_audiovisuales

imágenes mediáticas del impacto del avión contra las torres —difundidas incansablemente en los noticieros—, y fragmentos de los cuerpos de los amantes cubiertos de arena en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959)⁴³. La voz se convierte en el lazo conductor que vincula las distintas capas de temporalidad y pone en diálogo imágenes ficcionales con imágenes documentales⁴⁴. Intercalando silencios y susurros, la *voice over* se opone a la violencia de los bombardeos, y problematizan el tema de la memoria histórica, su reconfiguración y su subjetividad, tal como lo hace la película de Resnais y Duras.

Los textos que utiliza la artista para romper el silencio y reflexionar sobre la historia y la memoria, se componen por escritos de su autoría, fragmentos de *Hiroshima...* y el último discurso pronunciado por Allende, antes de morir en la Casa de la Moneda. El montaje de estas secuencias audiovisuales pone en diálogo imágenes icónicas del inicio del golpe militar en Chile, apoyado por Estados Unidos, con el atentado perpetrado hacia Estados Unidos en el 2001. Esta asociación reactualiza el debate sobre las lecturas de la historia, y sobre lo que se entiende en cada caso como acto de terrorismo. Propone, de este modo, una reflexión sobre el pasado con relación al presente, y articula nuevas lecturas de resistencia.

Ante el consumo acrítico de imágenes mediatizadas, en el *fluir* de imágenes sin gravedad ni peso, ante el simulacro y la disolución de lo real que enuncia Baudrillard, se persigue abrir un espacio a la memoria reflexiva. El recuerdo traumático deja de ser estático para dialogar con el presente y reinscribir sus huellas. El ejercicio que propone Aravena, al hacer dialogar distintos registros audiovisuales y capas de temporalidad, se vincula con las obras de la siguiente sección.

3. Relecturas y dislocamientos de la narrativa audiovisual

En su libro *Cultura e Imperialismo*, Said afirma que las narraciones son fundamentales para la construcción del *otro*, ese que —desde la mirada imperialista—, habita las "regiones extrañas del mundo"⁴⁵. Este tipo de relatos emplea frecuentemente figuras retóricas (lugar misterioso, lejano) y estereotipos (narcotraficante, corrupto, pobre). No obstante, Said señala que los relatos hegemónicos también se convierten en una herramienta que los "otros" utilizan para afirmar su propia identidad. En el caso de Thornton y Grum, esto se realiza mediante la apropiación de los discursos audiovisuales (televisivos o cinematográficos) que circulan a través de distintos medios en el continuo *fluir* de la cultura visual contemporánea.

⁴³ *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959), a partir del encuentro de dos amantes, se decanta el recuerdo un pasado trágico, que se enlaza con las huellas traumáticas de la Guerra de Hiroshima, la ausencia, al olvido y a la fragilidad de la memoria. El mecanismo narrativo, articula historia y memoria colectiva, con la subjetiva de los protagonistas.

⁴⁴ Gerardo YOEL (comp.): *Imagen, política y memoria*, Buenos aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2002, pp. 253-261.

⁴⁵ Edward W. SAID: *Cultura e imperialismo...*, pp. 11-13.

Mestizo (2014)⁴⁶ es una poesía audiovisual del argentino Alejandro Thornton (Argentina, 1970) que propone una lectura simultánea y múltiple. No se trata de una secuencia compuesta por fragmentos que dialogan —como en la pieza de Aravena—, sino que se construye a partir de la aplicación de un efecto visual sobre la imagen en movimiento y dos pistas de sonido divergentes.

La forma narrativa del video consiste en un único plano secuencia que acompaña el recorrido de un patinador descendiendo por una calle escarpada, en donde la imagen está teñida de rojo y azul, y los colores titilan recreando el efecto de una baliza policial. La banda sonora —apropiada de algún programa televisivo o película—, combina el sonido de una persecución policial con la canción *El país de la libertad* (León Gieco, 1973) cuyo estribillo repite "Búsquenme, me encontrarán, en el país de la libertad". Existe un tercer tipo de registro escrito, que se vale del uso de subtítulos para adicionar otra capa de significado, en cuanto la canción se traduce en guaraní. De esta yuxtaposición de textos discordantes, que provienen de la "mezcla de culturas distintas", surge el mestizaje y las diversas posibilidades de lectura a las cuales alude Thornton: "Se plantea entonces un conflicto en cuanto a las convenciones que establecen los lenguajes (visual, verbal, escrito), a la vez que establece distintas direcciones de lectura o cruces de poder, del poder de entendimiento, en función del lenguaje "central o periférico" que maneje el espectador"⁴⁷.

En *Mestizo* se hace uso de un código irónico, ya que, tal como señala Thornton, los valores del *American way of life* estadounidense, son asociados, en este relato, a la banda sonora de una persecución policial. En contraposición, la frase "el país de la libertad" —tal vez una de las expresiones más escuchadas en las películas de la industria hollywoodense para referirse a Estados Unidos—, es traducida al guaraní, estableciendo una relación directa —y utópica—, con la cultura de este pueblo originario americano. El video, sin embargo, no está cerrado a esta interpretación, sino que se mantiene abierto a nuevas lecturas sobre los lugares poéticos y los valores factibles de vincular a uno u otro.

La yuxtaposición de textos discordantes y el dislocamiento de los códigos audiovisuales, también aparece en *Un remoto país* (2011)⁴⁸ de Nicolás Grum (Chile, 1977). A partir del montaje de fragmentos de películas en donde Chile aparece mencionado de forma accesoria o accidental, se hacen manifiestos algunos estereotipos que se proyectan sobre Latinoamérica.

Aunque las películas no están identificadas, ni se menciona la procedencia de las escenas extractadas en los créditos finales, se reconocen en ellas tópicos que aparecen frecuentemente en la narrativa cinematográfica de Hollywood. La descontextualización de las escenas, así como su "reorganización ilícita" mediante el montaje, da como resultado un pastiche, un diálogo que parodia los tópicos y —entre líneas— va a invertir

⁴⁶ Alejandro THORNTON: "Mestizo (2014), Alejandro Thornton", <https://vimeo.com/80662349>

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Nicolás GRUM: "Un remoto país (2016)", <https://vimeo.com/60804046>

el mensaje subrepticio de algunos discursos cinematográficos:

-*La nota mi Sr.*

-*Pero aquí no se entiende nada*

-*Use la cabeza señor, la nota hace referencia a que ha sido capturado, y se puede descifrar la palabra "indios". Entonces ¿en qué parte del paralelo 37 usted podría ser capturado por "indios"?*

- (Mirando un mapamundi) *Lo tengo! en Sudamérica*

(otra película)

-*Mafia, gente de dinero...lo juntamos todo y tenemos "track 2"*

-*No entiendo, "track 2" es Chile...*

(otra película)

-*¿Chile? ¿Por qué?*

(otra película)

- (Habla el presidente chileno en la ONU) *Cedo mi lugar al representante de los Estados Unidos...*

(otra película)

- *¿Y que se supone que haremos ahora?*

- *Meterse ahí adentro y separar las ovejas chilenas de las nuestras, supongo...*

(otra película)

-*Chile es socialista ahora*

(otra película)

-*Para un yanqui es muy largo viajar a Chile*

-*Así es*

(...)

(otra película)

- *Como le fue jefe?*

- *Fantástico, no me sentía así desde que intervino el gobierno de Chile*

(otra película)

- *Él ha asesinado, extorsionado e intimidado a la mitad de los gobiernos desde aquí a Chile. Para él solo existe una ley...*

(otra película)

- (cacique araucano con acento indio) *¡No! Yo soy un jefe araucano, mi gente no roba, no engaña y no toma prisioneros por dinero.*

(otra película)

-*No necesito saber sobre los tejedores de estera de Chile*

Según Said, "el poder para narrar, o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y para el imperialismo, y constituye uno de los principales vínculos entre ambos"⁴⁹. Así como Jaar denunciaba la identificación de un país con un continente, Nicolás Grum va a reunir ingeniosamente los intersticios que Hollywood ofrece a Sudamérica, y en este caso, específicamente a Chile. Las combinaciones producen un efecto hilarante. El imaginario asociado a este país está poblado por indios, mafiosos, ex-militares vendiendo armas en el mercado negro,

⁴⁹ Edward W. SAID: *Cultura e imperialismo...*, p. 13.

alienígenas, tejedores de estera, montañas, mar, cóndores y terremotos:

- (Voz en off) *Una serie de terremotos continúa destruyendo Chile. A través del satélite internacional de telecomunicaciones nos conectamos en vivo con nuestro reportero Rodrigo Infante, desde la sala de las Naciones Unidas, en Santiago de Chile:*

- *Hola Santiago, es Eric Carter desde Nueva York.*

- *Hola Erick. Aquí Rodrigo Infante, reportándose vía satélite desde la sala de Naciones Unidas, en Santiago de Chile. Tengo un mensaje del presidente de Chile: "Agradecemos toda la ayuda y asistencia prestada por las N.U. y la Cruz Roja a este pobre y devastado país. Rodrigo Infante desde Chile, cambio y fuera" (corta la llamada).*

En estas últimas líneas de diálogo, el acto de dar la palabra revela que tal acción no está orientada a incluir, o realmente escuchar, al interlocutor, sino que apunta a obtener una respuesta que redunde en el dictado anterior. El diálogo disparatado otorga un tono humorístico al video de Grum, y expone otra forma de reorganizar textos audiovisuales bajo una mirada crítica, sutil y resistente. Situadas en una temporalidad difusa, los videos monocal de Thornton y Grum, proponen una lectura disidente de aquellos mensajes producidos y difundidos por la industria cinematográfica, televisiva o mediática.

Consideraciones finales

El objetivo de este trabajo fue el explorar los ecos de una sensibilidad antiimperialista a través de obras audiovisuales realizadas entre los años 2002 y 2019. Para ello, se ha procurado establecer un diálogo virtual entre obras de artistas chilenos y argentinos, que busca la conectividad y los vínculos en cuanto a los contextos históricos, los imaginarios, las ideas compartidas por ambos países (algo que no es frecuentemente señalado).

A lo largo de este capítulo, se ha vinculado la disposición antiimperialista a las nociones de subversión y resistencia, cuyo protagonismo hemos señalado en cada uno de los videos experimentales, y permiten entender qué modalidad asumen: si ofrecen lecturas resistentes que proponen revisar y reorganizar el pasado; o si pretenden alterar, contradecir o transgredir los relatos o las actitudes imperialistas.

Sin ninguna pretensión de conformar una cartografía que agote el tema propuesto, este recorrido se ha orientado a señalar de qué manera la sensibilidad antiimperialista puede asumir distintas formas y formatos en la narrativa audiovisual. Las distintas temporalidades y referencias históricas del imaginario antiimperialista en los videos presentados responden al hecho de que los artistas que los realizaron pertenecen a diversas generaciones, y sostienen búsquedas divergentes. No obstante, este aspecto no es determinante en cuanto al tipo de referentes históricos que se utilizan. Tal es el caso de *Papa a lo Bonzo* de Etem, que alude a un imaginario social ligado a las manifestaciones contra la Guerra de Vietnam pero que tiene una agencia diferente en su contexto presente.

Esta obra, junto a *America (LSCh/ASL)* de Benítez, son las más recientes del corpus revisado, y se posicionan en el ámbito del activismo artístico, en un momento crítico que parece necesitar menos metáforas y más acción.

Otro aspecto que destacar es la recreación de algunas obras en contextos históricos distantes a los que las vieron nacer, y que viene dado por la capacidad de resignificación de estas piezas en momentos en los cuales vuelven a cobrar sentido. *A logo for America* de Jaar y *Casa Blanca* de Ferrari, poseen esa capacidad de trasladarse en tiempo y espacio, sin perder la fuerza de su mensaje.

El tercer modo de conectar capas de temporalidad y referentes está esbozado por las propuestas *11 de Septiembre* de Aravena, *Mestizo* de Thornton y *Un remoto país* de Grum. Mediante el uso y montaje de material de archivo, sonoro y audiovisual, se establece un diálogo entre pasado y presente, entre realidad y ficción, que detona nuevas lecturas o miradas críticas sobre los relatos mediáticos o audiovisuales.

Para concluir, lo que subyace a todas ellas, es la idea de que existen coordenadas geopolíticas que han marcado una determinada forma de pensar y representar América, y en donde las proyecciones de Estados Unidos sobre el continente han incentivado las actitudes imperialistas y la proliferación de relatos sesgados sobre el sur geográfico. Teniendo en cuenta que los espacios y los relatos no son predeterminados, sino que se encuentran sujetos a luchas y son factibles de modificación, se considera que las obras propuestas aportan una mirada crítica que procura reescribir, transgredir, releer o subvertir los vínculos complejos y conflictivos que se han establecido entre el Sur y el Norte; y permiten pensar una primera aproximación a los ecos del antiimperialismo como categoría en el audiovisual latinoamericano.

Referencias

- Sandra ACCATINO *et al.*: "Alfredo Jaar, Conversations in Chile 2005", en Alfredo JAAR: *Jaar SCL 2006*, Barcelona, Actar, 2006, pp. 64-88.
- Claudia ARAVENA e Iván PINTO: *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2018.
- Atilio A. BORON: *América Latina en la geopolítica del imperialismo*. Buenos Aires, Luxemburg, 2013.
- Noam CHOMSKY: *Estados canallas. El imperio de la fuerza en los asuntos mundiales*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Marcela CROCE (comp.): *Latinoamericanismo: Canon, crítica y géneros discursivos*, Buenos Aires, Corregidor, 2013.
- Georges DIDI-HUBERMAN "Cómo abrir los ojos", en Harun FAROCKI, *Desconfiar de las imágenes*, pp.13-39.
- Jorge DURAND: "La inmigración como amenaza en Estados Unidos", *Anuario CIDOB de la inmigración* (2017), pp. 32-49.
- Marcelo EXPÓSITO, Ana VIDAL y Jaime VINDEL, "Activismo artístico", en Roberto AMIGO *et al.*: *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América latina / [comisariado, Red Conceptualismo del Sur]*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de Actividades Editoriales, 2012.
- León FERRARI: *Palabras ajenas*, Buenos Aires, Falbo editor, 1967.
- Clara GARAVELLI, et al.: *El Video Experimental En Argentina y Sus Procesos (2000-2010)*, Tesis

- doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Andrea GIUNTA *et al.*: *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta y Malba, 2004; y Andrea GIUNTA: *El caso Ferrari. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-2005*, Buenos Aires, Licopodio, 2008.
- Roxana JORAJURIA: "Vitamina de Frutas para la resistencia y la lucha", en Rodrigo ETEM: *El flujo de la vida cotidiana en imágenes y acciones*, Mendoza, Cultura argentina, 2015, pp. 31-34.
- Andrés KOZEL, Florencia GROSSI, Delfina MORONI (coords.): *El imaginario antiimperialista en América Latina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, CLACSO, 2015.
- Mariana S. LEONE, "La integración regional en el mosaico identitario latinoamericano", en Pedro A. MARTINEZ LILLO y Joaquín ESTEFANÍA (coords.): *América Latina: un nuevo contrato social*, Madrid (etc.), Marcial Pons, 2016, pp. 181-217.
- Nicholas MIRZOEFF: *An Introduction to Visual Culture*, New York and London, Routledge, 1999.
- Nicholas MIRZOEFF: *The Visual Culture Reader*, New York and London, Routledge, 2002.
- W.J.T. MITCHELL: *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Ciudad autónoma de Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Stefan RINKE: *América Latina y Estados Unidos. Una historia entre espacios desde la época colonial hasta hoy*, Madrid, Marcial Pons, 2015.
- Edward W. SAID, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- José A. SANAHUJA, "Multilateralismo y regionalismo en clave suramericana: El Caso de UNASUR", en *Pensamiento Propio*, nº 33 (2011), pp. 115-151.
- Gregorio SELSER: *Cronología de las intervenciones extranjeras en América Latina*, Tomo IV, 1946-1990, México, Biblioteca CAMeNA, 2010.
- Peter H. SMITH: *Estados Unidos y América Latina: hegemonía y resistencia*, Valencia, Patronat Sud-Nord, 2010.
- Gerardo YOEL (comp.): *Imagen, política y memoria*, Buenos aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Julia G. YOUNG: "Making America 1920? Nativism and US Immigration, Past and Present", *Journal on Migration and Human Security*, vol. 5, 1 (2017), pp. 217-235.