

**Entre el conflicto y la pandemia:
desafíos del arte contemporáneo latinoamericano**

*Between Conflict and Pandemic:
Challenges of Contemporary Latin American Art*

Federico Sequeira



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Entre el conflicto y la pandemia: desafíos del arte contemporáneo latinoamericano

Between Conflict and Pandemic: Challenges of Contemporary Latin American Art

Federico Sequeira¹
Centro Universitario Regional Este de la Universidad de la República
Uruguay

Recibido: 02 de junio de 2020

Aprobado: 26 de octubre de 2020

Resumen

Este trabajo se propone aportar a la reflexión crítica sobre la relación entre el arte contemporáneo y los movimientos sociales latinoamericanos. Desde esta perspectiva, se procurará contribuir a la comprensión de los procesos de conflictividad social registrados a partir de 2019 y analizar futuros escenarios y desafíos posibles, tanto para las democracias como para el campo artístico en América Latina, considerando la incertidumbre que la irrupción del COVID-19 ha generado en nuestra región y en el mundo. En ese sentido, se indagará teóricamente en una caracterización posible del arte contemporáneo latinoamericano, en la cual se tomarán en cuenta sus principales manifestaciones: intervenciones, eventos, performances y el rol, tanto en la difusión como en el registro que los medios digitales e internet proponen. Se hará foco en la potencia y vigencia de la histórica alianza entre arte y política para comprender estos complejos fenómenos coyunturales, que son sociales, económicos, políticos y también artísticos.

Palabras clave: América Latina; arte contemporáneo; cambio tecnológico; pandemia; movimiento social

¹ Docente e investigador del Polo de Desarrollo Universitario (PDU) de Políticas Culturales del Centro Universitario Regional Este de la Universidad de la República. Licenciado en Artes y estudiante de la Maestría en Estudios Latinoamericanos. ORCID: 0000-0002-4169-2600. Correo electrónico: fsequeira@cure.edu.uy

Abstract

This work aims to contribute to critical reflection on the relationship between contemporary art and Latin American social movements. From this perspective, it will try to contribute to the understanding of the processes of social conflict registered from 2019 and to analyze future scenarios and possible challenges, both for democracies and for the artistic field in Latin America, also considering the uncertainty that the emergence of the COVID-19 has generated in our region and in the world. In this sense, a possible characterization of contemporary Latin American art will be investigated theoretically, taking into account its main manifestations: interventions, events, performances, and the role, both in the dissemination and in the registry that the digital media and the internet propose. It will also focus on the power and validity of the historical alliance between art and politics to understand these complex conjunctural phenomena, which are social, economic, political, and also artistic.

Key words: Latin America; contemporary art; technological change; pandemics; social movements

Introducción

Inicialmente este artículo, titulado “América Latina en conflicto: aportes desde el arte contemporáneo para su análisis” y pensado en 2019, se proponía un análisis desde el arte contemporáneo latinoamericano para aportar en la comprensión de la creciente conflictividad social en varios países de la región. En ese momento, no se tuvo en cuenta la irrupción del COVID-19 en 2020 y todas las consecuencias e incertidumbre que estamos sufriendo en América Latina y en el mundo. Además de las complicaciones sanitarias, económicas, sociales y políticas que la pandemia genera por sí misma, la protesta social se ha visto transformada por completo, al menos temporalmente. Incluso se vieron afectados los acuerdos alcanzados en algunos países, por ejemplo, en Chile y en Bolivia. En el caso chileno se postergó para el 25 de octubre el plebiscito –previsto inicialmente para el 26 de abril– para definir la redacción, o no, de una nueva Constitución Nacional y, en el caso boliviano, se aplazaron para el 18 de octubre las elecciones nacionales previstas para el 3 de mayo².

Desde el inicio de la pandemia, una fuerte tensión entre salud y economía se ha instalado con fuerza en la agenda latinoamericana y medidas como el “Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio” decretado en Argentina tienen su contracara en Brasil donde el presidente Bolsonaro sostiene que “la libertad es más importante que la propia vida” (citado en Romero, 2020, párr. 1). Este nuevo contexto nos obliga a repensar no solo este trabajo sino también: ¿cuáles serán las limitaciones a nuestras libertades? ¿Cómo se afectará nuestra relación con el ágora, tan potente antes de la pandemia? ¿Cuáles serán los medios y los espacios para la protesta social–entendida esta como forma de expresión fundamental para el ejercicio de la ciudadanía–? ¿Cuáles serán las relaciones entre el Estado y sus ciudadanos? ¿Qué perspectiva de derechos humanos y culturales tendrán esos Estados? ¿Los latinoamericanos podremos pensar un futuro más democrático, más equitativo y más integrado? Cuando nos proponemos dar posibles respuestas

² Las elecciones nacionales bolivianas que se celebraron el día 18 de octubre, marcaron el regreso –con el 55,1% de los votos– del Movimiento al Socialismo (MAS) al gobierno tras el golpe de estado de 2019. En el plebiscito chileno, celebrado el día 25 de octubre, una mayoría del 78% derogó la Constitución Nacional –instaurada por la dictadura de Pinochet (1973-1990)– y eligieron el mecanismo de convención constituyente –que la conformarán 155 ciudadanos elegidos por voto popular– para la redacción de una nueva carta magna. Ambos casos reflejan, no solo, los vaivenes de la política latinoamericana sino también la potencia de la participación ciudadana cuando reclama por sus derechos y reconocimiento.

desde el arte contemporáneo –considerando que su carácter polisémico admite múltiples interpretaciones– el desafío se torna más complejo. Para ello –pensando en futuros escenarios posibles– aún resulta necesario definir arte contemporáneo, construir un estado de su situación actual en el contexto latinoamericano e identificar las alianzas entre los movimientos sociales y artísticos en América Latina.

Coyuntura política latinoamericana antes y después de la irrupción del COVID-19

En 2019, el mundo occidental pre pandémico fue testigo de protestas sociales en defensa de derechos. La desigualdad capitalista no solo se manifestó en el tercer mundo, sino también en otras latitudes; la crisis francesa de los chalecos amarillos o las protestas en Hong Kong dieron cuenta de problemas profundos de los sistemas económicos, sociales y democráticos contemporáneos. Simultáneamente, en América Latina, se produjeron cambios significativos por dos vías: la electoral³ y la de protesta social. Chile, Bolivia, Ecuador y Colombia fueron escenarios latinoamericanos de grandes protestas ciudadanas frente a problemas económicos, políticos y sociales. En París, Santiago, La Paz, Quito y Bogotá sucedieron, casi simultáneamente, grandes manifestaciones públicas, por lo que algunos, premonitoriamente, hablaron del virus de la protesta (Saura, 2019). Hoy, escribiendo esto en 2020, nos enfrentamos a la globalización de la pandemia, ya que, al mismo tiempo, las calles de New York, Montevideo, Madrid, Buenos Aires o Berlín están semi vacías, los ciudadanos están en cuarentena –voluntaria u obligatoria– y los gobiernos proponen nuevas normalidades. Según las proyecciones de la CEPAL, el COVID-19 generará más desempleo, más pobreza y más desigualdad en nuestra región (citado en CEPAL estima que..., 21 de abril de 2020). El mundo globalizado enfrentará las consecuencias económicas de la pandemia y quizás, como sostiene Noam Chomsky, “nos podría llevar a estados altamente autoritarios y represivos que expandan el manual neoliberal incluso más que ahora” (citado en Entrevista, 21 de abril de 2020, párr.11) o como, en el mismo sentido, se pregunta Byung-Chul Han (2020) “¿está Occidente ante una amenaza de un regreso a la sociedad disciplinaria?” (párr. 1).

³ El primero de enero de 2019, Jair Messias Bolsonaro asumió el cargo de presidente de Brasil; el 24 de noviembre de 2019, el conservador Luis Lacalle Pou triunfó en las elecciones de Uruguay; el 10 de diciembre de 2019, el peronista Alberto Fernández asumió la presidencia de Argentina.

En el caso de América Latina, las recientes escenas de protesta –registradas y reproducidas una y otra vez a través en los medios de comunicación–, la desproporcionada represión estatal sobre las manifestaciones y el avance neo-conservador, expresado en alianzas electorales –posteriormente de gobierno– entre políticos abiertamente liberales, evangelistas y militares, podrían invitar a una lectura en clave de paralelismo con la década de 1960. Sin embargo, la aparente inexistencia de un modelo alternativo al orden hegemónico global y las, aún, inconmensurables consecuencias de la crisis del COVID-19 nos obligan a proponer nuevas lecturas sobre estos fenómenos. Dicho esto, hay dos aspectos a subrayar:

En primer lugar, está la simultaneidad del mundo globalizado contemporáneo. Rápidamente determinados acontecimientos adquieren dimensión global y generan consecuencias en distintos lugares, independientemente de si los mismos constituyen centros o periferias, mundos desarrollados o subdesarrollados, primeros o terceros mundos. Probablemente la globalización de la protesta, la cual responde inicialmente a crisis locales, se deba en gran medida a la interconexión generada por el desarrollo tecnológico, expresado en el papel de internet, fundamentalmente a través de las redes sociales, que inspira a manifestantes de una punta a la otra del planeta, además de facilitarles soportes para la organización de sus acciones.

En segundo lugar, se encuentra la democracia contemporánea, es decir, las posibilidades de la expresión ciudadana, de protesta y de participación en los asuntos de los Estados y la relación de estos con sus ciudadanos. La economista chilena Marta Lagos advierte que no fracasaron los gobiernos, sino que los que están fracasando son los Estados; además, sostiene que la demanda ciudadana es por más garantías sociales y democráticas (citado en Lissardy, 2019). Con el ágora prohibida, total o parcialmente según el país, y con la amenaza que supone estar los unos con los otros, no parecen ser viables las clásicas formas de la manifestación social y eso supone el desafío de encontrar nuevas formas para la manifestación pública que constituye parte fundamental de la democracia.

En el caso uruguayo, la crisis sanitaria afectó la convocatoria a dos de las más importantes manifestaciones públicas que año a año se celebran en las calles: el acto del 1° de mayo convocado por el PIT-CNT (Central Nacional de Trabajadores del Uruguay) para conmemorar el “Día de los Trabajadores” y la “Marcha del Silencio”, convocada cada 20 de mayo por la “Asociación de Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos” durante la última dictadura. Si bien ambas organizaciones solicitaron el uso de la “Cadena Nacional” para difundir su mensaje ante la imposibilidad de la convocatoria pública, esto fue negado

por el gobierno nacional. El potencial de la “Marcha del Silencio” se centra en la repetición anual de una multitudinaria marcha ritual y sigilosa por la principal avenida montevideana, desde el Monumento a los Detenidos Desaparecidos hasta la Plaza de Cagancha o de la Libertad, encabezada por las madres y familiares quienes sostienen, tras una gran pancarta, los emblemáticos carteles con las fotos, nombres y fechas de desaparición de las víctimas más atroces del terrorismo de Estado en el Uruguay. En plena emergencia sanitaria, esta marcha plena de sentido para el conjunto de la sociedad uruguaya, en la cual el silencio grita por verdad, memoria y justicia; fue convocada virtualmente. Sin embargo, además de que se realizaron múltiples pequeñas concentraciones presenciales en todo el país y de que la virtualidad, tanto en el registro como en la difusión, tuvo un rol primordial, se realizaron también intervenciones, instalaciones y *performances*⁴ que dieron cuenta de la búsqueda de medios alternativos –centrales en este nuevo escenario– y de su potencialidad.

⁴ A modo de ejemplo, “Familiares” (Asociación “Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos”) solicitó el corte de la circulación vehicular de la Avenida “18 de Julio”, por la cual tradicionalmente se desarrolla la marcha, y la intervino con huellas blancas de zapatos de distintos tamaños pintadas sobre toda la calzada. En la Plaza de Cagancha, a metros del monumento a la Libertad, donde históricamente llega la movilización, se nombraron uno a uno a los detenidos desaparecidos y se cantó el himno nacional; también se instaló una pancarta con la consigna 2020 “Son memoria, son presente ¿dónde están?” y, tras ella, una urdimbre de hilos junto a otros elementos que se erguían desde el suelo y sostenían las fotos de cada uno de los desaparecidos. La intervención producía una impactante sensación de estar frente a la “Marcha del 20 de Mayo”. A la misma hora que tradicionalmente se convoca la concentración, una video marcha que proyectaba las fotos de los desaparecidos en pantalla gigante sobre un camión circuló por el recorrido habitual, seguido por una caravana de autos. En varias medianeras de los edificios más altos de Montevideo, también se proyectaron las emblemáticas fotos de aquellos y aquellas por los que se pide Verdad y Justicia en el Uruguay de la post Dictadura. En otros puntos del país, por ejemplo, en la ciudad de Piriápolis en la costa este, diversos colectivos convocaron a una caravana que atravesó y rodeó la ciudad. Luego, tuvo lugar una pequeña marcha de no más de una cuadra, donde las personas estaban con barbijos y los organizadores por megáfonos pedían distancia física. Las fotos de los desaparecidos, sostenidas por hilos rodeaban la manifestación.

Además de la solemne lectura de los nombres de cada desaparecido, seguido por un intenso “presente” coreado por los asistentes a modo de respuesta, un colectivo local de actrices y actores realizó una intervención. Se posicionaron en la parte frontal de la plaza vestidos con trajes blancos “astronáuticos” y máscaras con filtros especiales que caracterizan las cuadrillas de desinfección ante el COVID-19, indumentaria que ha dado una estética distópica al mundo de la información en los últimos meses. Luego de entrar silenciosamente en escena, comenzaron a quitarse las máscaras, dejando caer la parte superior de sus trajes, de modo que se hacían visibles sus remeras negras con letras blancas que en la sumatoria de los cuerpos componían la palabra: “PRESENTE”.

Situación actual del arte contemporáneo latinoamericano

Ahora bien, como ya expresamos, el desafío es contribuir al entendimiento de esta coyuntura latinoamericana desde el arte contemporáneo. Para ello, lo primero es definirlo, es decir, ¿qué entendemos por arte contemporáneo desde Latinoamérica? Luis Camnitzer (2008), en torno al conceptualismo de la década de 1960, señala que el componente político era la diferencia sustancial entre los países centrales y los periféricos. A la desmaterialización, la pérdida de la noción de autoría y la poética de la obra de arte, el conceptualismo latinoamericano –consciente de su condición tercermundista, subalterna y periférica– le agregó el componente político, tanto en su dimensión de denuncia como de concepción. En cuestionamiento de este esquema de centros y periferias, Andrea Giunta (2014) “propone la noción de vanguardias simultáneas para analizar obras que se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas” (p. 5). De este modo, la autora problematiza el mito fundacional del arte contemporáneo –que no existe como tal– y sugiere esta idea de simultaneidad que produce obras de arte que, por un lado, reflejan una lógica global, pero por otro, responden a especificidades propias de cada lugar. No obstante, Giunta (2014) propone el final de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) como una fecha posible para demarcar el inicio de la contemporaneidad en el arte:

Podría ser 1945, entonces, una fecha demarcatoria para el comienzo de la contemporaneidad en el arte. Pero también podría situarse en la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años cincuenta o en el experimentalismo de los sesenta, momento en el que se opera un cambio radical en las formas de hacer arte. Los collages matéricos de Antonio Berni podrían señalar esta transición. Es entonces cuando la vida ingresa en el mundo del arte con pocas mediaciones, cuando cambia el concepto de espectador, cuando empiezan a ser significativos términos como participación. El parámetro podría situarse también en el proceso de creciente radicalización política del arte de los años sesenta, cuando, al calor de la Revolución Cubana, se anticipaban otras, y el artista no dudaba en colocar sus obras bajo el mandato de la revolución, en pensarlas como armas capaces de provocarla. La lucha armada también involucró a los artistas (Giunta, 2014, p. 12).

En ese sentido, el conceptualismo de la década de 1960 podría ser un ejemplo de arte contemporáneo en tanto que produce obras simultáneamente en países centrales y periféricos, con lo cual responde a ambas lógicas: global y específica. Esto incluye a su politizada versión en América Latina, la cual –junto con la Revolución Cubana– influyó

directamente en el arte político latinoamericano que, en la década de 1970, devino en arte de resistencia frente a las democracias en estado de excepción (Hinkelammert, 1990) generadas por las Dictaduras de Seguridad Nacional. En el desarrollo del arte correo, del instalacionismo y del *performance*, hay claros ejemplos de esta concepción latinoamericana del arte que incorpora –tanto en sus obras como en sus procesos creativos– temáticas políticas, ocupa las ciudades y promueve la interacción. En las décadas posteriores, hacia 1990, las acciones artísticas se internacionalizaron, a razón de la institucionalidad del arte que iba consolidando un imbricado entramado de museos, ferias y bienales internacionales. En ese proceso, el arte contemporáneo ha incluido nuevos temas, ha trascendido las fronteras disciplinares clásicas y ha cambiado los soportes, de manera que el registro ha adquirido más centralidad que la obra. De acuerdo con Groys (2016), el arte contemporáneo se adapta al concepto de flujo –que gobierna la conducta social contemporánea a través de un orden de carácter transitorio–, al manifestarse fundamentalmente en eventos y *performances*.

Retomando la pregunta inicial –¿qué entendemos por arte contemporáneo desde Latinoamérica? – y considerando las múltiples interpretaciones que admite el arte contemporáneo por su carácter polisémico, podríamos señalar, de entrada, que no es posible una respuesta unívoca. A pesar de ello, se podría reconocer algunas características propias del arte contemporáneo latinoamericano. Una de ellas es la relación con lo político, la cual es señalada por Camnitzer (2008) en referencia al conceptualismo latinoamericano de la década de 1960, pero que continúa presente –explícita o implícitamente– en la producción de los artistas contemporáneos latinoamericanos. Otra característica corresponde a la relación con los movimientos sociales, ya que, en el entendido de que lo político va más allá de lo partidario y de que América Latina es una región muy desigual, la denuncia o visibilización de las inequidades materiales y de derechos aparece en las obras de muchos artistas contemporáneos latinoamericanos. Por último, a partir de la noción de “vanguardias simultáneas” (Giunta, 2014), podríamos señalar que, si bien las temáticas y los relatos que constituyen estas obras responden a los contextos particulares en los que fueron concebidas, también dialogan con los centros globales del arte, donde la presencia de artistas contemporáneos latinoamericanos resulta notoria. Más allá de las tensiones entre lo que enuncian las obras y los escenarios donde eso es enunciado –así como la protesta y hoy el COVID-19– parecería que el arte contemporáneo se consolida globalmente al construirse simultáneamente en los centros y en las periferias del mundo.

¿Cómo ha afectado el COVID-19 al arte contemporáneo latinoamericano?

El mundo del arte ha sido uno de los campos más afectados por la pandemia. Los museos cerrados, las ferias y bienales internacionales suspendidas, los congresos y seminarios de especialistas postergados dan cuenta de una situación compleja que afecta a las instituciones, al mercado y a los propios artistas, cuya situación laboral es mayoritariamente precaria. El cierre temporal del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA), del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Santiago, del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de Ciudad de México y del Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) de Montevideo, la suspensión de las ediciones 2020 de ferias internacionales como ArteBA o Ch.ACO y la postergación de la 34ª Bienal de São Paulo dimensionan esta crisis en el circuito artístico latinoamericano. Si bien aún domina la incertidumbre y ya se sienten los efectos negativos desde el punto de vista económico, la crisis está generando respuestas que van desde apoyos materiales concretos, con fondos públicos, para atender la precaria situación laboral de artistas, hasta una amplia exploración de las posibilidades virtuales, en ese sentido, pueden encontrarse diversas propuestas que intentan mantener los vínculos además de ensayar posibles nuevas formas de encuentro. La amplia oferta abarca la liberación en línea de contenidos visuales, visitas virtuales a museos y exposiciones, conferencias y debates específicos del sector e instancias interactivas con artistas o especialistas a través de las redes sociales. A propósito de estas experiencias, Andrea Giunta, en calidad de Curadora General de la 12ª Bienal del Mercosur (Porto Alegre), cuya apertura se encuentra suspendida por la pandemia, en un intercambio virtual transmitido por las redes, dijo que:

lo que está sucediendo en este momento es que hay una intensa exploración de los soportes digitales, es decir, la pregunta es: ¿Podemos plantear exposiciones online? ¿Cuáles son los instrumentos específicos? Entonces yo lo que veo, nosotros desde la bienal y colegas míos también que están trabajando en exposiciones que quedaron instaladas pero que no se abrieron, estamos todos investigando plataformas para buscar lo específico. El problema no es solamente colocar online las imágenes sino diseñar herramientas específicas para lograr que esa plataforma online ofrezca caminos ... caminos de recorrido, pero creo que lo que va a suceder es que vamos a aprender muchísimo sobre tecnologías y posibilidades digitales ... de plantear contenidos de exhibición. Por supuesto, la fricción que se produce en el espacio entre las obras de arte, es una experiencia única, no podemos reproducirla a partir del soporte digital porque el cuerpo en el espacio, dirigiendo la mirada

hacia una u otra obra, la atención ... la vibración de las imágenes en el espacio no se puede reproducir en los medios digitales, yo creo que no ... (Bienal do Mercosul, 2020, del 10:52 al minuto 12:30).

En ese sentido, en el camino de lo presencial a lo virtual, cabe señalar la aparente dicotomía que se genera entre la experiencia virtual del *live* y la inevitable presencialidad de la singular experiencia aurática benjaminiana que supone “una auténtica obra de arte”. Se hace referencia aquí al concepto de aura de Walter Benjamin (2015), quien considera que la percepción humana no solo está condicionada de manera natural, sino también histórica. Frente al carácter único que tiene para él la obra de arte, el aura, en tanto experiencia, está asociada a lo irreplicable, a lo singular. La reproducción técnica amenaza la originalidad dado que “la demolición del aura, es la signatura de una percepción cuyo ‘sentido para lo homogéneo en el mundo’ ha crecido tanto que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único” (Benjamin, 2015, p. 32). Por lo tanto, parece que el desafío del campo artístico, particularmente de las artes visuales contemporáneas, va más allá de dar respuestas a la crisis, pues supone imaginar nuevos escenarios y soportes a futuro que permitan atravesar la incertidumbre y replantearnos viejas ideas para nuevas respuestas, no para desecharlas, sino para posicionarnos mejor frente a los cambios que está sufriendo el sector.

Alianzas entre los movimientos sociales y el arte contemporáneo en América Latina

Pensar la relación entre el arte contemporáneo y los movimientos sociales latinoamericanos implica considerar, al menos, dos grandes posibilidades: por un lado, las enunciaciões de los artistas, es decir, los discursos de sus obras y, por el otro, la posibilidad de alianzas de artistas o colectivos artísticos con los movimientos sociales (o colectivos sociales) o cómo estos asumen códigos artísticos para amplificar sus reivindicaciones a través de un discurso político y estético. Más allá de protestas coyunturales –como ya fue mencionado–, existe una estrecha relación entre el arte contemporáneo y la política, entre la necesidad de resquebrajar sistemas instituidos de significantes sociales que han logrado solidificarse o naturalizarse para hacer emerger nuevos sentidos y sensibilidades frente a ellos, hiriendo un entramado que parece encontrar fuertes continuidades entre lo que expresa y las formas de expresarlo. En ese sentido, posibles ejemplos son obras como el *performance* “El susurro de Tatlin #5” (2008), de la cubana Tania Bruguera (1968), en la cual

el público en el contexto de un museo, es sometido al control de policías montados a caballo. La instalación “Shibboleth” (2007), de la colombiana Doris Salcedo (1958), que enfrenta a los espectadores a una gran grieta de más de 100 metros de largo, similar a la producida por algunos sismos. La instalación “¿De qué otra cosa podríamos hablar?” (2009), de la mexicana Teresa Margolles (1963), con la que representó a su país en la 53° Bienal de Venecia, que propone una reflexión sobre la narcoviolenencia y que utiliza algunos elementos provocativos como telas impregnadas con sangre o imágenes de cadáveres como material artístico. La instalación “Desvio para o vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio” (1967-1984), del brasileño Cildo Meireles (1948-), que ambienta espacios cotidianos con todo el mobiliario en diferentes matices de rojo, generando metáforas no solo con respecto a la violencia o la sangre, sino también en términos ideológicos, de tal modo que procura un impacto sensorial y psicológico en los espectadores. Finalmente, “Sal-si-puedes” (1983), de la uruguaya Nelbia Romero (1938-2015) quien, aún en dictadura, como metáfora para denunciar la violencia del régimen, referenció a través de una instalación a la masacre de Salsipuedes de 1831 que consolidó el exterminio de los charrúas.

En los debates actuales sobre la relación entre arte contemporáneo y política, se problematizan temas como el alcance del activismo en el arte, es decir, su capacidad como medio para la protesta social y la posible debilidad que supone “la estetización y espectacularización de la política” (Groys, 2016, p. 56) o las tensiones entre transgresión, autonomía y pos-autonomía en el campo artístico. A propósito del “arte post-autónomo”, García Canclini (2012) señala:

Con este término me refiero al proceso de las últimas décadas en el que el desplazamiento de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos ha aumentado hasta el punto de insertar obras en los medios, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética. ... Más que los esfuerzos de artistas o críticos para romper la coraza, son las nuevas posiciones atribuidas a lo que llamamos arte las que lo sacan de su experiencia paradójica de encapsulación-transgresión. Las transgresiones suponen la existencia de estructuras que oprimen y narrativas que las justifican. Estar atado al deseo de terminar con estas órdenes y, al mismo tiempo, cultivar insistentemente la separación, la transgresión, implica que estas estructuras y estas narrativas permanecen vigentes (Canclini, 2012, p. 24).

Para comprender el alcance político de estos procesos artísticos, resulta necesario el reconocimiento de sus discursos, narrativas y relatos en sus múltiples formas, los cuales están inscriptos en determinado tiempo y lugar. En el caso de América Latina, en cuanto al arte contemporáneo y su relación con los movimientos sociales, resulta de interés subrayar algunos aspectos que sostienen esta alianza. En primer lugar, se encuentra el potencial comunicador del arte, es decir, su capacidad de enunciación a través de metáforas que se traducen en imágenes y también en vivencias o experiencias, como el caso de la performance o de la instalación. El vertiginoso desarrollo tecnológico, fundamentalmente a través de internet y particularmente a través de las redes sociales, ha incrementado las posibilidades de producción artística y, también, de transmisión, registro y su infinita reproducción. A propósito del desarrollo de internet, Groys (2016) sostiene que

se ha vuelto un medio poderoso para difundir información y documentación. Antes, los eventos artísticos, las performances y los happenings se documentaban de un modo muy pobre y eran accesibles solo para el entendido en el mundo del arte. Hoy, la documentación de arte puede alcanzar una audiencia mucho mayor que la obra misma. ... En otras palabras, el arte fluido actual está mejor documentado que nunca, y la documentación se preserva y distribuye mejor que las obras de arte tradicionales (Groys, 2016, p. 14).

En segundo lugar, se ubican las temáticas propias del arte contemporáneo que, dada su condición de transdisciplinariedad, potencian su posibilidad de establecer diálogos con otros momentos del arte –mediante la reinterpretación– y también con otras áreas coyunturales de la esfera pública. En ese sentido, sus archivos –registros, relatos, repertorios– se construyen con temas como la memoria, lo urbano –trazando nuevas cartografías–, lo ambiental, las migraciones, el exilio, el feminismo, entre otros. Por último, otro aspecto corresponde a los lenguajes propios del arte contemporáneo; su condición transdisciplinar y la diversidad de lenguajes que puede asumir –de acuerdo con el mensaje a transmitir– potencian sus posibilidades para la construcción de discursos. No obstante, la producción de vivencias y experiencias es tan importante para el arte contemporáneo como la producción de imágenes y, por lo tanto, el cuerpo y la interacción adquieren centralidad, constituyendo el *performance* y la instalación sus principales lenguajes.

Momentos y alianzas históricas

Para efectos de ilustrar el carácter histórico de la relación entre arte contemporáneo y política en América Latina, mediante un recorte temporal para esta reflexión, se proponen cuatro momentos posibles: la década de 1960, la década de 1970, las primeras décadas del siglo XXI y el actual escenario pandémico. La década de 1960 marcó el fin de las democracias liberales latinoamericanas; la disputa por el control político de nuestra región en plena Guerra Fría se manifestó con el surgimiento de grupos guerrilleros inspirados en la doctrina revolucionaria cubana y su combate, como el caso del MLN-Tupamaros (1962) en Uruguay, y tuvo su expresión en el campo artístico local. En ese sentido, cabe considerar el componente político que Camnitzer (2008) adjudica a la versión latinoamericana del conceptualismo y también la incidencia de capitales internacionales que penetraron en el campo artístico local, como en los casos del Instituto General Electric de Montevideo y del Instituto Di Tella de Buenos Aires. Por supuesto, se produjeron hibridaciones y operaron componentes locales. En el caso uruguayo, la polémica entre abstractos y figurativos, en términos internacionales, respondió a las tensiones entre el realismo socialista y el expresionismo abstracto como expresiones estéticas de doctrinas ideológicas. En su versión local, la polémica se produjo por la conformación del jurado de un Salón Oficial y fue en términos generacionales. La disputa era entre una estética moderna y una estética conservadora y se materializó en la ocupación de la sala municipal de exposiciones Subte en 1963 que, dado el amplio apoyo recibido, impulsó la organización gremial de trabajadores de la cultura, lo cual da sentido a esta relación entre arte y política. Sobre este hecho, Peluffo Linari (2018) relata:

El miércoles 21 de agosto de 1963, a las 13 horas, un grupo de artistas –cuyo número irá creciendo con el paso de los días– ocupó el espacio de exposiciones Subte Municipal de Montevideo como medida de protesta por la forma cómo había sido designado por el gobierno capitalino el jurado actuante en el “XV Salón Municipal de Artes Plásticas”. La medida, más allá del cuestionamiento a las decisiones del gobierno, apuntó desde el principio hacia una suerte de “ensayo general” para la movilización del campo de la cultura artística en reivindicación de su autonomía ... los artistas en conflicto emitieron una declaración que, entre otras cosas, afirmaba: “los artistas ocupantes no distinguen entre arte abstracto y figurativo, solo luchan por un arte comprometido con los problemas de hoy, por una cultura sana y contemporánea, y contra la política en el arte” (Linari, 2018, p. 55).

La década de 1970 representa la imposición del neoliberalismo en nuestra región, el cual se tradujo en las Dictaduras de Seguridad Nacional que generaron las condiciones para las posteriores democracias neoliberales o, como las llama Franz Hinkelammert (1990), democracias de seguridad nacional. Si bien pueden identificarse expresiones artísticas explícita o implícitamente oficialistas en este período, también se registraron acciones de resistencia y denuncia en el campo artístico; el arte correo es un claro ejemplo de organización internacional de resistencia artística. De acuerdo con Giunta (2014):

Desde fines de los años sesenta, el arte correo estableció un campo de intercambios y de producción colectiva que, en un sentido, anticipaba la era de la comunicación inmediata. El arte correo se desarrolló intensamente en América Latina ... permitió establecer redes de intercambio internacionales que, a pesar de utilizar las instituciones del Estado, filtraban el control de las dictaduras sobre los ciudadanos (Giunta, 2014, p. 66).

Más adelante, en transición hacia el nuevo orden democrático, expresiones performativas como “El siluetazo” (1983) argentino y la ya mencionada instalación “Sal-si-puedes” de la uruguaya Nelbia Romero marcaron una posibilidad de denuncia de la violencia de Estado desde el campo artístico. Una vez transitada la restauración democrática –hacia una nueva democracia– la configuración neoliberal con la centralidad de las lógicas del mercado y las dinámicas de la globalización también operaron fuertemente en el campo del arte, cuya expresión internacional contaba con premios y eventos ya consolidados. En ese sentido, parecería que, durante la década de 1990, las expresiones artísticas latinoamericanas estuvieron más volcadas al mercado que a las calles.

Las primeras décadas del siglo XXI estuvieron signadas por la asunción de gobiernos progresistas en varios países de la región, cuyo denominador común fue la perspectiva de derechos en sus políticas públicas, además de las políticas artístico-culturales que se tradujeron en el reconocimiento de los derechos culturales de los ciudadanos y los laborales de los artistas, en un clima mayoritariamente propicio para la libertad de expresión. En relación con lo anterior, hubo múltiples manifestaciones públicas de determinados colectivos reclamando por sus derechos y se fueron incorporando nuevas formas de manifestación más cercanas a expresiones artísticas contemporáneas, por ejemplo: el uso de elementos estéticos como determinados objetos de un color específico para identificar a

los partidarios de una causa⁵; el uso del cuerpo (de los cuerpos) como medio para expresar las reivindicaciones y denuncias, lo cual se constituye como acción performática, y la centralidad del registro y difusión a través de los medios virtuales, para promocionar actividades y como espacio para enunciar sus posiciones.

A mediados de la segunda década del siglo XXI, se produjo un giro –amparado en la institucionalidad, por vía de elecciones o por vía de polémicas interpretaciones constitucionales– en la orientación de muchos gobiernos latinoamericanos. Esto se promueve, fundamentalmente, por una creciente disconformidad popular por temas estructurales (inseguridad, corrupción, desempleo, entre otros) y produce protestas sociales simultáneas en varios lugares que buscan incidir en las agendas públicas y reorientarlas. Pareciera tratarse, más allá del reconocimiento de derechos, de una lucha por presionar a los gobiernos e incidir directamente en la toma de decisiones. Algunas manifestaciones performáticas de protesta, como las que han sucedido en Chile o Colombia, vinculadas a acciones feministas y de denuncia sobre la violencia de Estado, marcan una nueva y explícita alianza entre arte y política, en términos de lucha y de resistencia. Se podría señalar que constituyen genuinas expresiones estético políticas en clave de reivindicación y representan una acumulación en términos simbólicos entre arte y movimientos sociales latinoamericanos.

El actual escenario pandémico ha supuesto una reconfiguración total de las relaciones sociales que incluye al sistema artístico, ya que, con las salas de espectáculos, exposiciones y museos cerrados, la circulación del arte se ha concentrado en los dispositivos virtuales, lo cual ha devenido, entre otras cosas, un borramiento de las fronteras nacionales –que paradójicamente se encuentran físicamente cerradas–. Sumado esto, las restricciones en la circulación por la vía pública han desarticulado totalmente la protesta social que hace un tiempo inundaba las calles de varias ciudades latinoamericanas. Las consecuencias sociales, políticas y económicas, en general, y para el arte y su institucionalidad, en particular, haciendo foco en Latinoamérica, resultan aún inconmensurables. No obstante, hay evidencia de que la creatividad genera rápidamente nuevas formas para afrontar esta nueva normalidad que se nos propone.

⁵ Ejemplos de ello podrían ser las campañas pro despenalización del aborto que, en Uruguay, se identifica con una mano naranja reclamando el voto de los parlamentarios y, en Argentina, con un pañuelo verde, las manifestaciones internacionales contra el feminicidio bajo la consigna “Ni una menos” que utilizan el color violeta como símbolo de esa lucha y las marchas por la diversidad convocadas por la comunidad LGBTTI en reclamos de sus derechos.

Las alianzas actuales en el marco de las protestas latinoamericanas de 2019

Como fue señalado inicialmente, Chile, Bolivia, Ecuador y Colombia fueron escenarios de grandes protestas sociales durante 2019, motivadas por la necesidad de cambio. En los reclamos por cambios en las lógicas políticas, económicas y sociales, se planteó implícita y explícitamente la necesidad de un nuevo relacionamiento del Estado con los ciudadanos. En relación con las alianzas entre arte y política en estas manifestaciones podemos, en principio, proponer dos grupos: por un lado, Bolivia y Ecuador y, por el otro, Chile y Colombia.

En los casos de Bolivia y Ecuador, el componente indígena, central en términos culturales para estos Estados plurinacionales, puede identificarse en términos estéticos en las acciones e imágenes producidas durante las protestas. Las dramáticas imágenes de la represión estatal a una marcha de luto en La Paz, en la cual frente a los gases lacrimógenos los asistentes dejaron abandonados los ataúdes que llevaban en plena calle, podría interpretarse, aún en contraste con un ataúd blanco cubierto con la bandera Wiphala, como una versión contemporánea de las pinturas negras de Goya. Además del uso oficial de la Wiphala como símbolo de la plurinacionalidad del Estado en las protestas, la cultura andina en sus elementos estéticos –colores y símbolos– ha sido puesta en valor en estos últimos años, al encontrar una potente alianza en el arte. En ese sentido, podría señalarse, como ejemplo, la intervención artística del conjunto de viviendas sociales “Comunidad Whipala” en El Alto boliviano, con catorce murales en gran escala del artista contemporáneo local Mamani Mamani, inaugurada en 2016.

En los casos de Chile y Colombia, particularmente en el caso chileno, la protesta parece diversificarse; las hibridaciones y diálogos entre expresiones artísticas y los movimientos sociales, indígenas, gremiales y feministas abren un abanico de posibilidades que potencian y amplifican las voces de estos colectivos. Tres hitos que dan cuenta de esto en el caso chileno y uno en el caso colombiano son la masiva manifestación en Plaza Italia del 25 de octubre, el resurgimiento de la emblemática canción “El pueblo unido jamás será vencido” como himno de las protestas, la globalizada performance “El violador eres tú” y el *performance* colombiano “Un país que siembra cuerpos”. A continuación, se detalla en que consistió cada una:

Manifestación en Plaza Italia. Una de las imágenes más emblemáticas de las protestas chilenas de 2019, que podría interpretarse como una versión latinoamericana

y contemporánea de “La Libertad guiando al pueblo” (1830) de Eugène Delacroix, se produjo durante la masiva manifestación del 25 de octubre en la Plaza Italia de Santiago, con la participación de más de un millón de personas. Esta quedó inmortalizada en las fotografías de la flameante bandera Mapuche levantada por la multitud sobre el monumento ecuestre del General Baquedano a contraluz del rojo atardecer.

“*El pueblo unido jamás será vencido*”. Esta emblemática canción resurgió con fuerza en el marco de las protestas chilenas, como un himno de lucha. La misma fue interpretada en diversos espacios, como actos y manifestaciones espontáneas, lo cual pudo estar inspirado en aquella frase de Salvador Allende: “no hay revolución sin canciones”.

“*El violador eres tú*”. Un posible ejemplo de la alianza entre arte contemporáneo y movimientos sociales, surge de la globalizada *performance* “El violador eres tú”. En principio se constituyó en respuesta a los abusos y represión estatal durante las protestas chilenas, pero rápidamente dejó de manifiesto la empatía y solidaridad dentro del movimiento feminista, debido seguramente a las distintas formas de opresión a las cuales están sometidas millones de mujeres en todo el planeta; sin embargo, dejó de manifiesto muchas resistencias patriarcales. ¿Por qué arte contemporáneo? En primer lugar, la propuesta viene del mundo del arte, dado que el colectivo “Lastesis” creó la canción “Un violador en tu camino” en alusión al lema de los carabineros chilenos “Un amigo en tu camino” y, en el marco de las protestas chilenas de 2019, fue interpretada junto con una coreografía. De este modo, surgió este *performance* artística de protesta. En segundo lugar, la temática feminista constituye uno de los centros de interés del arte contemporáneo, ya que, desde variadas perspectivas, diversos artistas y colectivos artísticos han propuesto reflexiones en este sentido. En tercer lugar, se utiliza el *performance*, el cual –como lenguaje artístico– supone el uso central del cuerpo como elemento expresivo para dar un mensaje contra la violencia sobre el cuerpo de las mujeres. En último lugar, la acción performática se constituye como la acción en sí misma –*in situ*– pero tanto o más potente es el registro y difusión, a través de los medios masivos de comunicación y medios alternativos, fundamentalmente internet y redes sociales. Así, se produce un mensaje que simultáneamente es decodificado en todo el mundo y tiene la potencia de generar empatía, lo cual permite su apropiación.

“*Un país que siembra cuerpos*”. También poniendo el cuerpo, a modo de *performance*. Bajo la frase “Un país que siembra cuerpos” escrita sobre una enorme bandera colombiana colocada sobre un puente en Medellín, cuatro artistas colgados –desnudos y ensangrentados– denunciaron, en el marco de las protestas sociales de 2019, los altos niveles de violencia en ese país.

La potencia del *performance*

Así como la relación entre el arte y la política no es nueva, tampoco lo es el uso del *performance* para la manifestación social. A propósito de una definición de *performance*, Diana Taylor (2011) propone:

Para muchos, *performance* refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera repentina un *performance* podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista solo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El *performance*, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática (Taylor, 2011, p. 8).

En América Latina hay varios ejemplos que dan cuenta de esta relación: el “El siluetazo” (Argentina, 1983), que ya fue mencionado, se propuso como una acción para denunciar la desaparición de opositores durante la última dictadura militar; “Tucumán Arde” (Argentina, 1968) que, en los límites entre la instalación, el *happening* y el *performance* se constituyó como una acción de enunciación política desde el arte, y algunas acciones del Colectivo Acciones de Arte (CADA) en Chile. También, las estetizadas acciones guerrilleras del MLN-Tupamaros, sobre las que, en referencia a la “Operación Pando” del 8 de octubre de 1969, Camnitzer (2008) propone:

Desde el punto de vista práctico, la operación fue un gran fracaso. Durante el retorno a Montevideo tuvo lugar un encuentro con la policía en el cual murieron tres de los guerrilleros y fueron apresados otros dieciocho. Pero desde el punto de vista estético, especialmente en lo que refiere a la narración de la secuencia de las preparaciones ... la operación fue un logro memorable. Dio el tono para las puestas en escena posteriores, para las cuales la ciudad y sus habitantes interpretaron sus propios papeles en el guion escrito por los “actores” guerrilleros (Camnitzer, 2008, p. 76).

Si bien todos estos ejemplos están incluidos temporalmente en nuestra propuesta de recorte para el análisis del arte contemporáneo latinoamericano, cabe subrayar una diferencia sustancial con las expresiones más actuales que potencia el impacto de estas acciones

y que tienen que ver con su posibilidad de registro, la velocidad en su difusión y, por lo tanto, la amplificación de la acción y de su mensaje. En ese sentido, la virtualidad acorta las distancias y, en clave globalizada, lo que pasa en un rincón del planeta repercute en otros. El arte contemporáneo hace uso de estos medios, amplifica su discurso que es artístico y también político. En esta coyuntura de incertidumbre pandémica, en la cual el campo artístico y los movimientos sociales están explorando alternativas para sus acciones, resulta central considerar el rol que la virtualidad ha asumido en el mundo contemporáneo para pensar nuevas formas de hacer, de decir y de incidir.

Posibles conclusiones. Posibles escenarios futuros

A modo de posibles conclusiones, sin intención de respuestas absolutas sino como referencias para la reflexión, se proponen las siguientes preguntas: ¿podemos pensar en un futuro más democrático en América Latina? ¿Cuáles serán las alianzas entre las expresiones artísticas contemporáneas y los movimientos sociales? ¿Qué desafíos a futuro se presentan para el campo artístico latinoamericano?

En primer lugar, podría señalarse que la pandemia del COVID-19 y, antes, las masivas protestas sociales de 2019 dejaron de manifiesto muchas de las debilidades en materia económica y de calidad democrática de varios países latinoamericanos. Por un lado, los cambios recientes generados por vía electoral o por las protestas parecen encarnar cierto descreimiento en la capacidad de los gobernantes regionales para resolver los problemas. Por otro lado, cierto resurgir neoliberal en varios de nuestros países –con sus propuestas de flexibilización y reforma– podría implicar un debilitamiento de los Estados latinoamericanos que, más allá de la crisis sanitaria, desde esta perspectiva, deberían ser garantes de los derechos humanos, culturales y económicos de sus ciudadanos.

En segundo lugar, cabe señalar la fortaleza de las alianzas entre el arte contemporáneo y los movimientos sociales latinoamericanos. Esta estrecha alianza entre arte y política tiene componentes históricos regionales que la sostienen, pero se mantiene, fundamentalmente, por el potencial comunicador del arte en sus expresiones más contemporáneas. Esto se incrementa por el desarrollo tecnológico, por su permeabilidad en cuanto a temáticas de alta significación social y política colectiva –por ejemplo, género, migraciones, memoria– y por los principales lenguajes que el arte contemporáneo utiliza para sus acciones. En esa búsqueda de generar vivencias y experiencias, el cuerpo adquiere centralidad tanto en las instalaciones como en las performances que son propuestas. En el caso del movimiento

feminista, la transversalidad de su propia condición y la multiplicidad de acciones políticas, artísticas y estéticas que propone han fortalecido su lucha y otras que de alguna manera la contienen. El arte contemporáneo intenta incidir y permite, a través de las múltiples formas que asume, reflexionar sobre estos temas que son artísticos, sociales y políticos.

Finalmente, aún en medio de la incertidumbre que la pandemia ha generado, pensando en los desafíos futuros del campo artístico contemporáneo, parece central el rol que la virtualidad está jugando y jugará a futuro, en torno a la producción, la difusión y el consumo. De alguna manera, esta suerte de ensayo durante la emergencia sanitaria, ha obligado a repensar el rol de algunas instituciones artísticas y de los propios artistas y ha puesto de manifiesto debates aún abiertos en el mundo del arte, como la aparente dicotomía entre la cercanía visual que produce lo virtual y la lejanía experimental, en términos de experiencia aurática, que a su vez genera. El desafío no solo es sobrevivir a la crisis y atravesar la incertidumbre, sino imaginar nuevos escenarios, sustentables, como respuesta a los cambios que están sucediendo en el campo artístico actual. No se trata únicamente de una elección de plataformas digitales, sino de proponer nuevos recorridos posibles.

Referencias

Benjamin, W. (2015). *Estética de la imagen*. Buenos Aires: la marca editora.

Bienal do Mercosul. (16 de mayo de 2020). *LIVE #01 com Andrea Giunta e Gilberto Schwartsmann* [video]. Recuperado de <https://youtu.be/OoddWi6MfuM>

Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa editorial HUM-CCE-CCEBA.

CEPAL estima que pandemia de coronavirus llevará a la peor recesión de la historia moderna de América Latina. (21 de abril de 2020). *La Diaria*. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/articulo/2020/4/cepal-estima-que-pandemia-de-coronavirus-lleva-a-la-peor-recesion-de-la-historia-moderna-de-america-latina/>

Entrevista. (21 de abril de 2020). Chomsky: “Esta pandemia nos puede llevar a estados altamente autoritarios y represivos”. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/cultura/chomsky-pandemia-gobiernos-problema-solucion-_0_WT6bxNONs.html

García Canclini, N. (2012). *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Recuperado de <http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf>
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Han, B. C. (3 de abril de 2020). La pandemia y el regreso a la sociedad disciplinaria. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/internacional/20200403/48287439354/la-pandemia-y-el-regreso-a-la-sociedad-disciplinaria.html>
- Hinkelammert, F. (1990). *Democracia y totalitarismo*. San José: Editorial Departamento Ecu­ménico de Investigaciones.
- Lissardy, G. (24 de octubre de 2019). Protestas en América Latina: “Vamos a seguir con mani­festaciones hasta que los pueblos crean que se gobierna para ellos y no para un puñado”. *BBC*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50137163>
- Peluffo Linari, G. (2018). *Crónicas del Entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Romero, S. (8 de mayo de 2020). Jair Bolsonaro contra las cuarentenas: “la libertad es más importante que la propia vida”. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/264426-jair-bolsonaro-contra-las-cuarentenas-la-libertad-es-mas-imp>
- Saura, G. (1° de diciembre de 2019). El virus de la protesta se extiende por el mun­do. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/internacional/20191201/471949650735/virus-protestas-mundo.html>
- Taylor, D. (2011). *Introducción. Performance, teoría y práctica*. En Diana Taylor y Marcela Fuen­tes (eds.), *Estudios avanzados de performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.