



No. 12. NOV 2021.

ISSN: 2477-9199

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.vi12.455

REFLEXIONES EN TORNO A *LO TREMENDO* DESDE EL HACER-MATERIAL DE LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEA

REFLECTIONS ON *THE TREMENDOUS* FROM THE MATERIAL-MAKING IN THE CONTEMPORARY WORK OF ART

Marta Hernández Parraguez

Resumen

Este artículo se propone reflexionar sobre el concepto de *lo tremendo* y su vínculo con ciertas prácticas artísticas contemporáneas que reflexionan la relación entre técnica y violencia, desde la materialidad de sus recursos y procedimientos. La hipótesis que se desarrollará es que *lo tremendo* se deja nombrar en el arte en la medida en que ciertas obras y prácticas artísticas alteran la función comunicativa del lenguaje, haciendo emerger sus propios recursos técnico-materiales.

A nivel metodológico, el texto ha sido estructurado en tres secciones: la primera corresponde a una reflexión acerca de la relación entre lo tremendo y la violencia de la técnica sobre el pensar; la segunda propone pensar la relación entre violencia y lenguaje a partir de la pregunta: ¿puede lo tremendo ser representado?; y finalmente una tercera sección, en la que se ilustrará la hipótesis enunciada por medio del análisis de tres obras de artistas latinoamericanas.

Palabras clave: *lo tremendo*, técnica, violencia, hacer-material, arte contemporáneo, arte latinoamericano

Abstract

This article thinks on the concept of the tremendous and its link with certain contemporary artworks that consider the relationship between technique and violence, from the corporeality of its resources and procedures. The hypothesis is that the tremendous could be named in art from certain artistic works and practices that adapt the expansive function of language, emerging their own material sources. The text has three parts: the first is a consideration on the relationship between the tremendous and the violence of technique; the second thinks about the relationship between violence and language from the following question: can the tremendous be depicted? ; and a third part in which the hypothesis will be illustrated through the review of three Latin American artworks.

Keywords: *the tremendous*, technique, violence, material-making, contemporary art, Latin American art

Biografía de la autora

Marta Hernández Parraguez (Santiago de Chile, 1981). Candidata doctoral en Filosofía mención Estética, Artista Visual, Profesora de Artes Visuales y Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Ha expuesto en Chile, Perú, México, Alemania e Inglaterra y ha publicado parte de sus investigaciones en revistas tanto académicas como de divulgación. Su investigación y producción artística se ha desarrollado en torno al concepto de Historia y algunas de sus dimensiones estético-políticas, así como a las posibilidades de sentido que ofrece la emergencia del “cuerpo material” en la producción artística contemporánea. Ha ejercido como docente en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y actualmente como profesora en la Facultad de Pedagogía de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano en Santiago de Chile.

Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2476-3702>

Introducción

El concepto de técnica se presenta como un elemento fundamental, no solo para intentar definir o delimitar aquello que le es propio al arte, sino también respecto de aquello que le es propio al tiempo presente. Desde que la economía y las relaciones sociales entraran en un proceso de informatización a escala planetaria, el despliegue de la técnica —y de las tecnologías digitales— en prácticamente todos los órdenes de existencia en la cultura occidental, pareciera no solo haber radicalizado los procesos de producción instalados desde el inicio de la Modernidad, sino también desbordado los parámetros del mismo humanismo moderno (Heidegger, 2017; Morton, 2018; Rojas, 2012).

El poder de la técnica habría transformado y excedido las categorías humanistas con las que sería posible comprender el mundo, volviéndolo “excesivo” en términos de aprehensión: “Se trata de la desaparición de la tierra como instancia de arraigo existencial, la trituración de un mundo que tiene lugar cuando toda escala humana de sentido comienza a ser traducida en valores de producción y circulación” (Rojas 2012, p.42). Un mundo que deja de ser mundo porque aquello que lo sostenía como tal —entre esto, el dominio humano de la naturaleza—, comienza a escaparse de los parámetros de lo humano.

La violencia que implicaría la técnica sobre lo humano —y particularmente, sobre el humanismo— habría puesto en crisis el sentido, haciendo emerger *lo tremendo* como “la violencia que no se identifica exclusivamente con los hechos de tortura y asesinato, pero que en lo esencial encuentra en estas acciones su *cumplimiento*” (Rojas, 2019, p.169). *Lo tremendo* emerge entonces como aquellos procedimientos técnicos imposibles de comprender de acuerdo con determinados objetivos o fines, excediendo, por lo tanto, nuestra capacidad para aprehenderlos.

De acuerdo con lo anterior, el siguiente artículo tiene por objetivo reflexionar sobre el concepto de *lo tremendo* y su vínculo con ciertas prácticas artísticas contemporáneas que piensan la relación entre lenguaje y violencia, desde la materialidad de sus recursos. La hipótesis que se desarrollará es que *lo tremendo* se deja nombrar en el arte en la medida en que ciertas obras y prácticas artísticas alteran la función comunicativa del lenguaje para hacer emerger, desde sus recursos materiales, la violencia de la técnica.

A nivel metodológico, el texto ha sido estructurado en tres secciones: la primera corresponde a una reflexión acerca de la relación entre lo tremendo y la violencia de la técnica sobre el pensar; la segunda sección propone pensar la relación entre violencia y lenguaje a partir de la pregunta: ¿puede lo tremendo ser represando?; y finalmente, una tercera sección en la que se intenta ilustrar la hipótesis enunciada por medio del análisis de tres obras contemporáneas provenientes del campo de

las artes visuales, en las que *lo tremendo* pareciera emerger desde la violencia de sus procedimientos.

1. *Lo tremendo: la violencia de la técnica sobre el pensar*

En la medida en que el *fin* del humanismo ha sido conocer, dominar y transformar la naturaleza, este implicaría una concepción técnica de lo humano. El devenir técnico de la historia de occidente —desde su despliegue en la Revolución Industrial y su radicalización con la globalización del capital y la mundialización de las redes de información—, ha transformado a la naturaleza en la totalidad y, por lo tanto, en una realidad que excede al humanismo moderno (Rojas, 2012).

Para Jan Patočka (2016), en la Modernidad “la naturaleza como tal, la naturaleza como ente autónomo, deja de interesar. Deja de ser objeto de intuición, a lo que dirigimos la mirada. Se convierte en algo formal: en objeto de la ciencia matemática de la naturaleza” (p.111). Y es que en la medida en que los medios comienzan a emerger —excediendo, incluso, los fines—, la técnica habría producido un mundo que le es extraño al humano y en el que el cálculo, la medición o la ciencia matemática, se habría constituido en el modo en que el humano logra habitar una realidad que lo excede. Es más, dice Patočka (2016), “en este siglo, la guerra es la revolución de la cotidianidad llevada a cabo hasta el final” (p.162), pues la guerra, plantea Rojas (2019) es el producto o el instrumento de la libertad total, donde todo está permitido, es decir, producto del despliegue de una técnica que pareciera exceder los fines e ir más allá de lo humanamente imaginable:

El acontecimiento en el que la Fuerza de la técnica se manifiesta de manera más abrumadora e impensable es la guerra. Tengamos presente que no se trata solo de artefactos y tecnología de destrucción, sino también de un *modo de pensar*. La Técnica es ante todo un modo de pensar, el cual consiste en que cualquier cosa puede ser un *medio* para un fin por realizar. (Rojas, 2019, p.180)

En efecto, en una realidad desbordada por la técnica, ésta se vuelve el modo de pensar dominante, o como planteara Rojas, el modo en que no pensamos. Al respecto, reflexiona Heidegger (2016), “para que aprendamos a experimentar puramente la citada esencia del pensar, lo que equivale a llevarla a cabo, nos tenemos que librar de la interpretación técnica del pensar” (p.17). Y es que en el siglo XX la técnica, plantea Rojas, habría llegado a constituirse en una forma de pensar predominante, es decir, en el modo en que no pensamos, pues en la medida en que todo se ha vuelto procedimiento y disponibilidad, quedaríamos, en cierto modo, “eximidos” de pensar (Rojas, 2019).

Desde que la relación con la naturaleza se convirtió en una relación de dominio y transformación, el pensamiento habría devenido cálculo. De modo que, escribe Heidegger (2016), “en la interpretación técnica del pensar se abandona el ser como elemento del pensar” (p.18), volviendo la relación del humano con el ser una relación técnica, es decir, una relación de dominio, de conocimiento.

La condición de este modo de pensar o *no pensamiento* que implica la técnica tendría su origen en el tiempo presente en la medida en que es la técnica la que hace que la totalidad sea el patrón del pensamiento, de modo que existimos referidos a esa totalidad como aquello que se nos escapa (Rojas, 2019). Cabría preguntarse entonces si la totalidad podría generar pensamiento. Al respecto, dice Heidegger (2016):

(...) en el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guardia consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian. (pp.15-16)

Para Heidegger es en el pensar que el ser se da al hombre y es en ese *ofrecer* que el ser llega al lenguaje. *Lo tremendo* por lo tanto, es aquella totalidad de la cual no podemos hacernos representaciones (Rojas, 2019), generaría pensamiento allí donde nuestra relación con el pensar deja de ser entonces una relación de conocimiento y se constituye como una relación con el lenguaje (Rojas, 2019). Es decir, allí donde la violencia de la técnica sobre el pensar, en tanto modo de conocimiento y por lo tanto de comunicación, es *superada* por la significabilidad y las posibilidades de liberación de sentido del lenguaje en su condición material misma.

2. La representación de *lo tremendo*: una alteración del lenguaje cotidiano

La violencia que implica la técnica sobre lo humano —y cuya máxima expresión sería la guerra— ha puesto en crisis el sentido, haciendo emerger *lo tremendo*, dice Rojas. *Lo tremendo*, en este sentido, emerge entonces como aquellos procedimientos técnicos imposibles de comprender de acuerdo con determinados objetivos o fines excediendo, por lo tanto, nuestra capacidad para aprehenderlos. Cabría preguntarse entonces si, ¿puede *lo tremendo* ser representado?

En la medida en que la posibilidad de hacernos representaciones de la realidad se torna imposible cuando la realidad ha llegado a ser una sola —es decir, la totalidad—, *lo tremendo* pareciera emerger como aquello ante lo cual solo podemos referirnos y sin embargo, no podemos transmitir:

(...) ¿cómo se dice de algo inimaginable que efectivamente *sucedió*? ¿Cómo se dice que lo inimaginable *sucedió*? ¿Cómo dice en un relato que lo inenarrable *sucedió*? “En toda transmisión de lo traumático —dice Claude Lanzman— hay siempre *una parte* que no es transmisible”. Es la “parte” que consiste por entero en el dolor (físico, moral y psicológico). (Rojas, 2019, p.172)

Reconocer que hay una “parte” que no es transmisible, implica reconocer los *límites del lenguaje*. Es decir, preguntarnos, en primera instancia, por la discutida pregunta en torno a los hechos de horror como aquellos ocurridos en el Holocausto: ¿existen imágenes del horror?

Si bien autores como Wajcman (citado en Ranciére, 2010) sostienen que no hay representaciones del Holocausto —pues argumenta que las imágenes capturadas en los campos de concentración Nazi no muestran el horror de la catástrofe (Ranciére, 2010)—, Didi-Huberman (2017) plantea que estas imágenes sí muestran el horror y la violencia, puesto que de la violencia solo puede haber imágenes:

Los gestos humanos fotografiados en agosto de 1944 por el *Sonderkommando* de su propio trabajo, de su inhumana tarea de muerte, esos gestos no forman, por supuesto, la imagen ‘integral’ del exterminio. Estamos de acuerdo en que la imagen total de la Shoah no existe: pero no porque la Shoah sea inimaginable de hecho. Más bien porque la imagen se caracteriza, de hecho, por no ser total. (pp.126-127)

Para Didi-Huberman las imágenes del Holocausto, en tanto que muestran el “así” de los acontecimientos, si muestran el horror, lo hacen a través de los “gestos de trabajo” de los sujetos registrados por la cámara. Estas imágenes del horror, desontologizan el horror; el horror está precisamente en los procedimientos que implica el trabajo de acumular cadáveres (Didi-Huberman, 2017). El reconocimiento del horror, en este caso, surge a partir del reconocimiento de los procedimientos del mal. Y en ese sentido, esas imágenes de los campos de concentración Nazi no nos otorgarían un saber respecto del Holocausto, aunque sí de sus vanos procedimientos.

Respecto a la respuesta de Wajcman a Didi-Huberman en *Les Temps Modernes* —a propósito de la discusión en torno a la exposición *Mémoires des Camps*— sobre ese nuevo saber que para Wajcman se funda en el testimonio que no reclama ninguna prueba, Ranciére (2010) reflexiona:

¿Pero qué es exactamente ese ‘nuevo saber’? ¿Qué es lo que distingue la virtud del testimonio de la indignidad de la prueba? Aquel que testimonia a través de un relato lo que ha

visto en un campo de la muerte hace acto de representación, al igual que aquel que ha elegido registrar una huella visible de aquello. Su palabra tampoco dice el acontecimiento en su unicidad, no es su horror manifestado de manera directa. Se dirá que ese es su mérito: no decirlo todo, mostrar que todo no puede ser dicho. (p.91)

Lo irrepresentable expresa entonces la imposibilidad del espectador/auditor de asistir a la destrucción del sujeto en la víctima, pues eso implicaría una empatía absoluta imposible, es decir, la destrucción del espectador como sujeto (Rojas, 2019). Esa imposibilidad es precisamente lo irrepresentable.

Pues bien, dado que nada que sea simplemente dicho puede alterar lo cotidiano en su falta de fundamento, pues lo cotidiano se sostiene desde siempre desfondado, se sostiene en la disponibilidad del lenguaje y eso es lo que justamente nos permite olvidar esa falta de fundamento (Rojas 2018). *Lo tremendo*, por lo tanto, se deja nombrar y no solamente tematizar allí donde el lenguaje cotidiano deja, precisamente, su carácter comunicativo y se torna una forma de pensar: es decir, en el arte.

Lo tremendo “toma cuerpo” en el arte justamente allí donde la realidad del mundo ha llegado a ser una sola, allí donde las imágenes de la violencia como meros registros de hechos violentos es “superada” por la violencia de las imágenes mismas. Es decir, cuando las imágenes (relatos, archivos, vestigios, etc.) dan cuenta de algo que no puede ingresar en el discurso, es decir, cuando dan cuenta de una intensidad (Rojas, 2018; Rojas, 2019).

Es así entonces como la violencia de la técnica sobre el pensar, y más específicamente, de *lo tremendo* sobre el pensamiento —como aquella totalidad inconmensurable que excede al paradigma humanista—, implica una cierta intransmisibilidad que solo podría ser referida, y por lo tanto *nombrada*, en el lenguaje. Esto implicaría, no obstante, una alteración del lenguaje cotidiano en su función comunicativa para abrir paso a liberación de sentido que cierta *forma* de lenguaje —como el lenguaje del arte— expone para nombrar, precisamente, *lo tremendo*.

3. Tres estéticas de *lo tremendo* desde su hacer-material

Si bien la técnica podría ser portadora de un potencial emancipatorio que pone en cuestión todos los paradigmas modernos, al mismo tiempo, la técnica no cesa de ser asociada a la violencia propia de su uso “antinatural”—cuya máxima expresión se encontraría en la guerra (Benjamin, 2003). Ahora bien, y al introducirnos finalmente en el ámbito del arte, podríamos decir que el problema de la

técnica en el arte contemporáneo no sólo ha promovido el cuestionamiento hacia la obra de arte en su formato tradicional (obra-objeto) así como el surgimiento de nuevas disciplinas en el campo artístico (como el *net.art*, el *computer art* o el *ciberactivismo*, entre otras), sino que también ha propiciado la producción de pensamiento desde las posibilidades reflexivas propuesta por aquellas obras que, desde su hacer-material, como la recolección, administración y exhibición de los recursos materiales disponibles cotidianamente (vestigios, archivos o procedimientos, entre otros), hacen emerger la violencia de la técnica sobre lo humano. Es decir, obras que desde la alteración del lenguaje cotidiano en su hacer-material mismo intentan “dar cuerpo” al exceso que trae consigo *lo tremendo*.

Lo tremendo, en este sentido, es susceptible de ser nombrado por el arte en la medida en que los recursos materiales no intentan simplemente decir o tematizar esa inconmensurabilidad propia de *lo tremendo*, sino en la medida en que los recursos materiales dejan de funcionar como medio de comunicación y se dejan exhibir como la intensidad misma.

Si el lenguaje se da en lo cotidiano, es allí mismo donde el arte tiende a encontrar los insumos que le permiten alterar, precisamente, lo cotidiano. Nombrar *lo tremendo* significaría entonces desnaturalizar lo cotidiano, es decir, hacer emerger los soportes que sostiene la existencia, pues, es allí donde lo cotidiano expresaría su máximo rendimiento (Rojas, 2018).

De acuerdo con lo anterior, podríamos decir que *lo tremendo*, como aquella totalidad de la cual no podemos hacernos representaciones (Rojas, 2019), se deja nombrar en el arte cuando, por ejemplo, la materialidad de los vestigios de *lo tremendo* “hace-memoria”, no simplemente al reconocer a una determinada víctima de la violencia a través de la representación, sino más bien, cuando dichos vestigios, archivos o procedimientos, liberan sentido desde la alteración de su condición cotidiana. Pues, como plantea Ricoeur, “acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, “hacer” algo (Ricoeur, 2003, p.81); y agregaríamos, hacer algo en su dimensión material.

Son precisamente aquellas obras o prácticas artísticas que toman la aparente intrascendencia de lo cotidiano para darle una trama, para densificarlo en el lenguaje mismo, las que nos remiten a la inconmensurabilidad del mundo que habitamos. Dentro de estas obras se encontraría uno de los trabajos de la artista chilena Voluspa Jarpa, “Biblioteca de la No-Historia de Chile” (2010) que, desde la materialidad de los recursos revisados, recolectados, clasificados y administrados visualmente en un espacio exhibitivo, insta a reflexionar respecto de la totalidad técnica que nos excede. Se trata de una acotada biblioteca compuesta por libros formados a partir de la revisión y

reclasificación de 10.000 archivos desclasificados por la CIA entre los años 1999 y 2001 — disponibles públicamente en Internet—, respecto de Chile en el periodo comprendido entre los años 1968 a 1991 (*figura 1*).

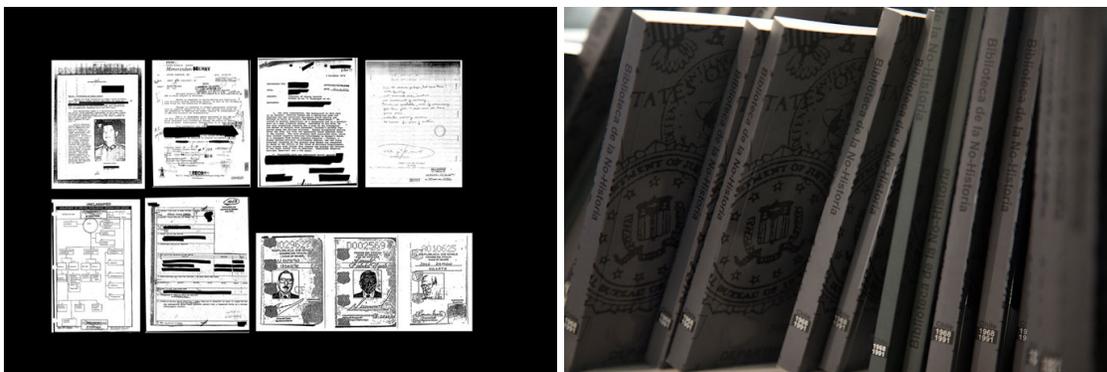


Figura 1. “Biblioteca de la No-Historia de Chile” (Proyecto Dislocación) 2010. Voluspa Jarpa. (www.dislocacion.cl)

Los archivos revisados “fueron reclasificados según dos factores, considerando que su principal característica material es la pugna entre información y la tacha de la censura” (Proyecto Dislocación, 2010). Así, una de las ediciones fue construida de acuerdo con la cantidad de tachaduras en relación con texto, y la otra edición, según un criterio cronológico. El resultado, un cuerpo visual prácticamente imposible de receptor en términos de comunicación, es decir, imposible de leer como meros textos que entregan información sobre algo, pues las imágenes, los recuadros grises y negros puestos en relación con los pocos textos visibles, operan como vestigios visuales a los cuales no hace falta leer uno por uno para dejarse *afectar* por ellos. Y en efecto, los archivos administrados y expuestos por Voluspa Jarpa nos afectan y seducen, precisamente, por su carácter inconmensurable, es decir, por la imposibilidad de *conocerlos*, pero al mismo tiempo, por la potencia de su carácter material: la información es desjerarquizada tornándose *puro* Lenguaje.

Lo tremendo, por lo tanto, toma cuerpo tanto en lo inabarcable de dichos archivos como fuente de información, así como en los procedimientos técnicos involucrados en el trabajo de clasificación y reclasificación realizado tanto por la CIA como por la misma artista.

En cierta sintonía con las propuestas anteriores se encuentra el trabajo de la artista mexicana Teresa Margolles, “32 años Levantamiento y traslado donde cayó el cuerpo asesinado del artista Luis Miguel Suro” (2006), que consiste en el traslado e instalación de un fragmento del piso del estudio donde fue asesinado su amigo artista en México. Se trata básicamente de un bloque de concreto cubierto de baldosas usadas con ínfimas huellas que dan cuenta de su uso cotidiano

(pequeñas manchas de pintura, algunas ralladuras, etc.). No hay rastros de sangre, solo está la superficie vacía que hace emerger entonces la ausencia. No se trata, por lo tanto, de la representación de la muerte a través de algún medio como una pintura o un registro fotográfico. Consiste más bien en la exhibición de las huellas mismas —prácticamente invisibles— de la muerte. Se trata, en definitiva, del resguardo, cual archivo antropológico, de un trozo cotidiano de la historia extraído, conservado y expuesto, que pareciera intenta retrasar o posponer el anonimato de una de las tantas víctimas de violencia en México (*figura 2*).

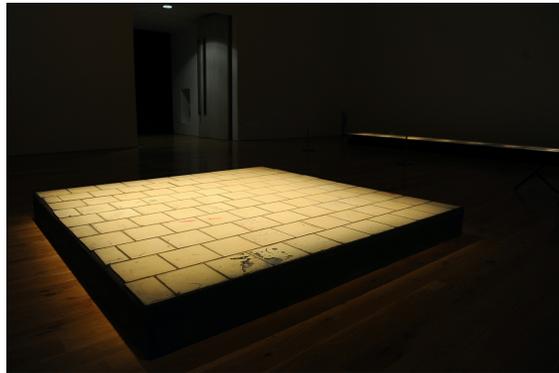


Figura 2. “32 años Levantamiento y traslado donde cayó el cuerpo asesinado del artista Luis Miguel Suro” 2006. Teresa Margolles. (Fotografía de Wales News Picture).

“Sonido de la primera incisión torácica durante la autopsia a una víctima de asesinato (Sonidos de la Morgue)” (2006) de la misma artista, es otra de las obras que nombraría *lo tremendo* desde la exhibición de un procedimiento técnico de carácter cotidiano —al menos para los médico forenses— que consiste, precisamente, en el registro sonoro de dos autopsias realizadas en la morgue de Guadalajara a dos víctimas, una femenina y otra masculina, y al que es posible acceder de manera individual por medio de auriculares. Si bien el sonido más estridente es aquel con el que comienza la grabación, una suerte de sierra eléctrica, el sonido que probablemente más *afecta* es el de los fluidos y el correr constante del agua que hace reparar en la condición orgánica y finalmente humana del cuerpo que está siendo manipulado (*figura 3*).

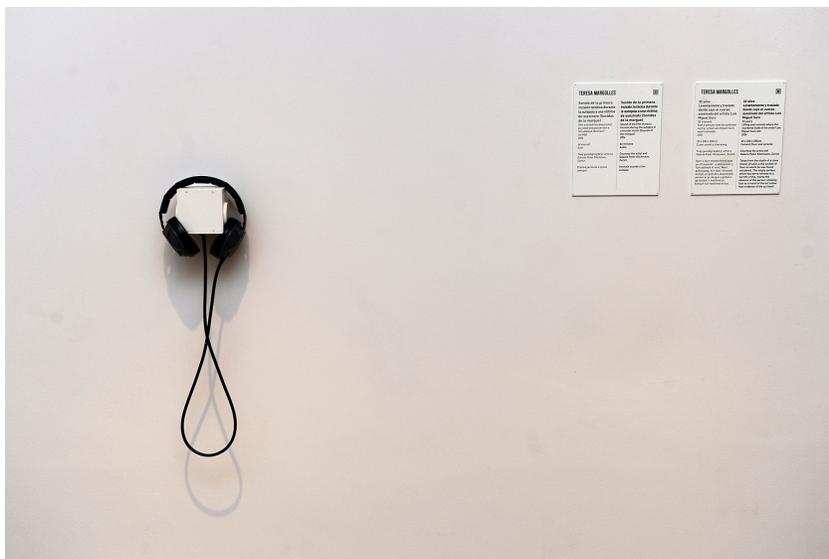


Figura 3. “Sonido de la primera incisión torácica durante la autopsia a una víctima de asesinato (Sonidos de la Morgue)” 2006. Teresa Margolles (Fotografía de Wales News Picture).

A diferencia de la violencia que emerge desde una suerte de ausencia, en este segundo trabajo de Margolles la violencia parece emerger desde los procedimientos mismos. En este, la violencia se hace presente en los propios sonidos que registran la manipulación de los cuerpos anónimos que, por segunda vez, vuelven a ser sometidos a ultraje. Un estado de manipulación extrema por medio de sierras, tijeras y bisturís manejados ya no por un victimario sino por un médico que, probablemente, nada sabe de sus biografías. Aun cuando no es posible reconocer siquiera cuál de los registros proviene del cuerpo femenino y cuál del masculino, Margolles parece hacer aquí manifiesta su necesidad por restituir subjetividades perdidas u olvidadas recurriendo a procedimientos post mortem a los que, seguramente por su formación forense, tiene acceso privilegiado.

Aquí el horror —como señalara Didi-Huberman— estaría en los gestos de trabajo, es decir, en los procedimientos aparentemente intrascendentes que sin embargo, se ejecutan sobre cuerpos humanos. *Lo tremendo* pareciera incorporarse aquí en lo cotidiano cuando escuchamos los procedimentales ruidos y fluidos propios de la autopsia.

Ahora bien, en un lugar opuesto a los trabajos previamente descritos se encontrarían obras como “Unland. The Orphan’s Tunic” (1997) de la artista colombiana Doris Salcedo, quien expone una serie de objetos encontrados en representación de los testimonios recolectados de víctimas de la violencia en Colombia. Se trata, según las palabras de Andreas Huyssen (2011), de una “escultura de la memoria” en la que la artista opera como “testigo secundario necesario, aquel que da

testimonio de las vidas e historias de las personas aterrorizadas por la experiencia de la violencia que sigue destruyendo a la familia, la comunidad, el país y, en última instancia, el propio espíritu humano” (p.85). No obstante, y en la medida en que los objetos expuestos como instalación o escultura —una túnica vieja sobre otros objetos encontrados— están allí como metáforas de estos testimonios de la violencia que la artista se ha encargado de recolectar, la obra pareciera *desviarnos* de esa posibilidad de *acercarnos* al horror de esos testimonios, pues, no son ni los testimonios mismos ni las huellas materiales de aquello que ocurrió lo que pretende llevarnos o hacernos pensar en la inconmensurabilidad que implica la violencia de dichos testimonios, sino más bien la elaboración de una interpretación metafórica de la artista en torno a ese fenómeno como tema.

Podemos seguir sosteniendo entonces que las prácticas artísticas de Voluspa Jarpa o Teresa Margolles, consisten en prácticas que desde su hacer-material, es decir, desde la relación entre su materialidad y sus procesos de producción —o incluso, desde sus procesos de mera administración de recursos materiales— nos sitúan en una suerte de tiempo otro —diferente del tiempo de lo cotidiano— en el que “lo intrascendente y la intensidad coexisten” (Rojas, 2015, p.241), y en el que la memoria de las víctimas de violencia emerge, no sólo como el recuerdo de subjetividades ausentes o como metáforas, sino como la memoria de lo material, es decir, como la memoria que emerge desde los fragmentos, vestigios, archivos y procedimientos de una realidad desbordada por la técnica y cuya inconmensurabilidad no puede sino dejar de sentirse como *lo tremendo*.

Referencias

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, DF: Itaca.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, M. (2016). *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2017). “La pregunta por la técnica”. En *Filosofía, ciencia y técnica*, 75-94. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Huyssen, A. (2011). *Modernismo después de la Posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Morton, T. (2018). *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Patočka, J. (2016). *Ensayos heréticos sobre filosofía de la historia*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Rojas, S. (2019). “Pensar lo tremendo: memorias de la violencia”. En *Representación histórica y nueva experiencia del tiempo*, (pp.169-182). Valparaíso: Editorial América en Movimiento, Universidad de Valparaíso.
- Rojas, S. (2018). “Lo tremendo: memorias de la violencia” [seminario]. Universidad de Chile, Santiago, marzo-julio.
- Rojas, S. (2015). “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”. *Revista Chilena de Literatura*, 89: 231-256.
- Rojas, S. (2012). *El arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría Editores.
- Wildi Merino, I. (5 de julio de 2021). Dislocación. *Biblioteca de la No-Historia de Chile Voluspa Jarpa*. <http://www.dislocacion.cl/art-jarpa-es.php>